

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**
Наукове товариство студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО: СУЧАСНИЙ НАУКОВИЙ ВИМІР

*Матеріали VI Всеукраїнської наукової конференції
молодих вчених, аспірантів та магістрантів*

03 листопада 2022 року

Київ – 2022

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали VI Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Київ. націон. універ. кул. і мист. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 03 листопада 2022 р.). Київ : НАКККиМ, 2022. 182 с.

Збірник матеріалів присвячено актуальним питанням стану культурно-мистецького простору в умовах сьогодення, теоретичним питанням сучасного мистецтвознавства, мистецьким практикам у процесах експертизи, збереження та популяризації культурних надбань України, актуальним проблемам теоретичної та практичної культурології, соціальним комунікаціям в умовах глобальних трансформацій сучасності. Проаналізовано сучасні тенденції та інновації функціонування культурних і креативних індустрій. Висвітлено вітчизняний і зарубіжний досвід у розвитку інформаційних комунікацій і технологій, дизайну та реклами.

Рекомендовано науковим співробітникам, працівникам бібліотек, викладачам і здобувачам закладів вищої освіти, а також широкому колу читачів.

Редакційна колегія

Копієвська О. Р., в. о. ректора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор культурології, професор, заслужений працівник освіти України, голова науково-методичної комісії з розробки стандартів вищої освіти, галузі знань 02 «Культура і мистецтво», сектору вищої освіти Науково-методичної ради Міністерства освіти і науки України, член науково-методичної підкомісії з розробки стандартів вищої освіти спеціальності 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності», сектору вищої освіти Науково-методичної ради Міністерства освіти і науки України, експертка Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти (голова редколегії).

Степаненко Л. М., перший проректор з науково-педагогічної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор педагогічних наук, доцент.

Денисюк Ж. З., в.о. проректора з наукової роботи та міжнародних зв'язків Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор культурології.

Бугайова О. І., начальник відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат філологічних наук.

*Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 4 від 29.11.2022)*

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

КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА МІЖКУЛЬТУРНІ КОМУНІКАЦІЇ

Kravchenko Anastasia,

Doctor of Art Studies, Associate Professor of the Department of Cultural Studies and Intercultural Communications of National Academy of Management of Culture and Arts

NFT IN THE DIGITAL SPHERE OF ARTISTIC CULTURE

The study of the development of media art and the processes of «tokenization» of artistic reality is an urgent issue of humanitarian research in connection with the expansion of the digital space of culture, in particular, due to the active development of blockchain technologies in art. The topic interested me, firstly, for its interdisciplinarity, and secondly, for its humanitarian component, because now Ukrainian artists blockchain samples of their works for charitable, not commercial purposes. I believed that their contribution to the support of the public sector: treatment and rehabilitation of wounded soldiers, organization of various cultural and educational projects for children who survived the occupation, needs to be highlighted. For this purpose, I submitted my proposals and became a scholarship holder of the «NUMO. Scholarship programme Libraries and Archives for Refugees from Ukraine» with the support of the Federal Commissioner for Culture and the Media (bkm) and German Library Association (dbv), which is positioned as a component of Germany's support for the sphere of culture and media in Ukraine.

First, I would like to characterize blockchain as an innovative technology. Its application is becoming widespread in various spheres of human life. Blockchain (literally from English – «a chain of blocks») is a technology based on the creation and connection of information blocks using special algorithms that ensure the continuity of the structuring of information blocks, and hence the accounting and control of information recorded on the blockchain (for example, the ownership of a particular asset). In other words, it is a set of functions and data stored at a specific blockchain address.

In the last decade, blockchain technologies have been tested in investment, trade, crowdfunding, media, business project management, recruiting, automation of trade operations, public administration, including registries, digital identification, certification, licensing, etc. For example, I was interested of in the experimental application of blockchain in the field of informational activities. It is about its effectiveness in combination with the methods and technologies of library and archival business. As part of the implementation of a «pilot» project in this area (by Anita Schjøll Brede), it was found that the combination of neural network (artificial intelligence) and blockchain greatly simplifies and speeds up the search of scientific texts for the end users.

Such innovative ideas are constantly presented on the discussion panels of various conferences that take place periodically in the world (including in Ukraine). Their main purpose is to determine the prospects for the functioning of blockchain systems. In 2018, at a specialized conference in Prague, it was suggested that in the near future NFTs will enter the creative industry. As you can see, these considerations are already being confirmed, because the introduction of blockchain technologies in the creative industry is quite intensive, which is emphasized by the emergence of both a specific direction – «art blockchain», and corresponding term for the creators of NFT products – «blockchain artists».

An example is the unique NFT «Incredible Rooster» – a decorative product of the Vasytkiv majolica plant, which survived the bombing of an apartment building in Borodyanka (Kyiv region) by Russian troops and became a symbol of the invincibility of Ukrainians. Let us also mention the charity collection «Art without borders» of the Kharkiv Art Museum, which was released jointly with Binance and presents works of famous artists in NFT format (Albrecht Dürer, Ivan Aivazovsky, etc.). All funds raised at the auction will be used to rebuild the museum, which suffered from the Russian intervention, and to save jobs. The NFT collection «Avatars for Ukraine» was also created for charitable purposes to provide medical support to wounded Ukrainian soldiers.

With this in mind, an important concept for us that should also be covered in our research, is the non-fungible token – NFT. The creation of NFT marked a new stage in the evolution of blockchain technology and, in particular, became the basis for the development of art blockchain. After all, the non-fungible token has provided a fundamentally new mechanism for digital identification of object (for example works of art), their originality, as well as the rights of authorship, use or ownership of them, which is confirmed by a cryptographic key. The «non-fungibility» feature of this type of token ensures the uniqueness of the digital asset. It is impossible to replace, that is, to counterfeit (or at least very difficult), since NFT is created in a single, indivisible copy (unlike, for example, cryptocurrency).

This approach stimulated the opening of digital art auctions, where anyone can buy a virtual work (nft-

painting, nft-photo, nft-meme, nft-gif, nft-game, nft-video, nft-audio track, etc.). Given this rather impressive list of NFT products, we can assess the gradual expansion of digital discourse through the multiplication of samples of visual, audio artistic and semiotic material that is blockchain. At the same time, these examples emphasize the importance of digital technologies that are increasingly being implemented and actualize new artistic trends, and therefore affect the processes of cultural creation in general.

In particular, this applies to popular music, on the basis of which various nft-objects are created, for example, NFT songs (fragments of songs) or concert programs. There are also other various nft-assets (that have related value) – record covers, logos, autographs or fingerprints of stars, etc. Thus, today digital art auctions are constantly replenished with nft-lots of well-known in the Western world pop, rock, rap performers (Snoop Dogg, Pitbull, duo «The Chainsmokers», Ozzy Osbourne, band «Kings of Leon», etc.). Art blockchain technologies have recently attracted the interest of representatives of Ukrainian show business. They place and monetize the nft-samples of their work on various virtual platforms or promote the popularization NFT in music through their star participation in PR events or public projects of socio-cultural significance (Iryna Bilyk, Tina Karol, DaKooka, Alyona Alyona, Potap, bands «Okean Elzy», «KAZKA», «Druha Rika»).

It should be noted that in times of difficult trials, when the society, culture and technologies in Ukraine faced a full-scale war with the Russian Federation, Ukrainian artists began to use art blockchain tools to implement their own charitable initiatives – financial assistance to various medical, rehabilitation, cultural and educational foundations, etc. For example, on the 1st of June, 2022 band «Okean Elzy» and rap singer Alyona Alyona released a song – «Country of Children». Later fragments of this composition became NFT, the proceeds from the sale of which will be transferred to the charity project «Yellow Bus».

The review of the use of blockchain technologies in creativity makes it possible to summarize the appearance of the first samples of nft-compositions, that outline the prospects for the development of art blockchain. On the one hand, the spread of NFT in the Ukrainian cultural and artistic space is connected with the historical processes of evolution of computer technologies and their application in art. And on the other hand, given the situation of the war with the Russian Federation, we observe, in many cases, the forced transition of art to digital reality, including for the implementation of not commercial, but charitable initiatives. And since in modern Ukraine the processes of «tokenization» of artistic creativity are characterized by certain historical prerequisites for their activation, they will have the corresponding consequences (both socio-cultural and semiotic content).

Therefore, in our opinion, art blockchain as a relatively new phenomenon in the Ukrainian cultural environment (especially in music) deserves further comprehensive scientific understanding as a component of digital artistic discourse in the processes of cultural creation.

*Кулиняк Михайло,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
директор Інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЛЬ КУЛЬТУРИ В СУСПІЛЬНИХ ТРАНСФОРМАЦІЯХ

Культура накопичує знання про світ, соціальний досвід багатьох поколінь, надаючи народові поштовх для розвитку, гармонізації відносин усередині суспільства. Народи пишаються своїми культурними надбаннями, бережуть їх і транслюють новим поколінням. Це важливо, оскільки саме культура гуртувала українців, щоб пережити війни, окупації, Голодомори та зберегти при цьому людську гідність, право на національну окремішність. Культура як сукупність матеріальних і духовних цінностей, які створив народ протягом своєї історії, історично виробила набір правил, які в періоди суспільних потрясінь мотивували український соціум зберегти свою національну ідентичність. Актуальними на сьогодні є думки українського діяча Любомира Гузара про те, що «на порозі великих змін у житті нашого народу не можемо собі навіть уявити здійснення оправданих мрій існування вповні самобутнього суспільства без продовження процесу розвитку культури. Саме збереження минулого та розвиток у майбутньому допоможуть нам свідомо стати одним народом. Без такої свідомості ми можемо дуже легко стати жертвою всіх, хто прагне бачити нас поділеними, посвареними, а тому слабкими» [2].

Культура формує людину, робить її особистістю, яка засвоює цінності, що виробило не одне покоління попередників, і яка в результаті сама стає носієм норм, звичаїв свого народу, репрезентантом його ментальності в мультикультурному світі. Культурний досвід людина набуває в процесі

спілкування з носіями національних традицій – творчими особистостями, інтелектуалами, тими, хто пропагує цінності добра, прогресу. Культура цивілізованих народів через мистецтво вчить поважати одне одного як усередині одного соціуму, так і поза його межами. Коли люди цінують власну культуру, то це спонукає їх поважати інші культури, вивчати їх, щоб самим удосконалюватись. А це впливає на якість та рівень життя країни: народ рухається в напрямі розвитку не тільки духовного, а й економічного, популяризуючи цінні для нього матеріальні пам'ятки та нематеріальні надбання. Так культура як накопичувач досвіду духовної діяльності людини сприяє подальшому розвитку суспільства.

Культура здатна регулювати поведінку людини. Ми робимо свій вибір у житті, спираючись на ті або інші моральні настанови. Наші дії зумовлені культурними цінностями, які виховало в нас наше оточення. Нині, у період війни, питання культури постає особливо гостро. Мистецькі заходи об'єднують людей, щоб продемонструвати їм, що вони не самотні, зцілити їхні зранені душі, допомогти пережити воєнне лихоліття. Культура дає людям відчуття приналежності до певної спільноти, національної ідентичності. Театр, кіноіндустрія, виставки картин, скульптур – усе це занурює в іншу реальність, допомагає подивитись на сьогодні крізь призму мистецтва, зарядитись оптимізмом і вірою в майбутнє.

Культура, як і бізнес, зазнала значних втрат у результаті війни. Багато працівників креативної індустрії змушені були покинути свої домівки й виїхати в більш безпечні місця, скоротилося фінансування, знизився попит на культурні продукти та послуги, порушені звичні механізми функціонування закладів культури. Кінотеатри, театри та клуби припинили роботу в перші місяці повномасштабного вторгнення РФ. Згодом культурна індустрія почала поступово відновлюватись: у квітні в Києві запрацювали кінотеатри, у травні відновили роботу Театр імені Івана Франка, Національна опера, Молодий театр, «Колесо», Театр на Печерську, «Сузір'я», Театр на Подолі, Київська оперета, «Дах» та ін. Стали проходити благодійні концерти. Українські музичні гурти та співаки по всьому світові проводять концерти на підтримку захисників і тих, хто постраждав від війни. В Україні ж своєю творчістю артисти підбадьорюють багатьох людей. У цій війні вже не може виникати питання, чи є місце культурі. Адже ця війна і є боротьбою за нашу культуру. Це війна за українську самобутність, за те, які життєві рішення ухвалюємо щодня, як уміємо активізуватись, солідаризуватись і протестувати, які пісні слухаємо та співаємо, які сюжети транслюємо з театральних сцен і кіноекранів.

На сьогодні креативні індустрії можуть стати двигуном для відновлення України після війни. Частина закладів продовжує працювати, просуваючи культурний продукт і цим підтримуючи економіку держави. Цього року через повномасштабну війну в Україні не відбулося чимало культурних подій, які були заплановані. Але ми точно їх побачимо після нашої перемоги.

Література

1. Дятел О. Мої вміння – моя зброя. Чи є місце культурним заходам під час війни? *Українська правда*. 14.05.2022. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2022/05/14/248644/> (дата звернення: 30.09.2022).
2. Любомир Гузар. Яке значення має культура для нашого життя? URL: *Українська правда*. 25.03.2015. URL: <https://www.pravda.com.ua/columns/2015/03/23/7062428/> (дата звернення: 30.09.2022).
3. Навіщо країні потрібна культура? URL: <https://artefact.live/навіщо-країні-потрібна-культура/> (дата звернення: 30.09.2022).
4. Моїсєєва Ф. А., Усачов В. А. Осмислення культури як процесу розвитку людського суспільства. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2013. № 4. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/86946/11-Moiseeva.pdf?sequence=1> (дата звернення: 30.09.2022).
4. Стан культури та креативних індустрій під час війни: результати дослідження від Українського культурного фонду та МКІП України. *Український культурний фонд*. 17.08.2022. URL: <https://ucf.in.ua/news/11082022> (дата звернення: 30.09.2022).

Денисюк Ольга,

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії та теорії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*

УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКА КУЛЬТУРНА СПІВПРАЦЯ НА ПРИКЛАДІ РЕАЛІЗАЦІЇ ВИСТАВКОВИХ ПРОЄКТІВ МІЖНАРОДНОГО ЦЕНТРУ КУЛЬТУРИ В КРАКОВІ

Міжнародний центр культури у Кракові (МСК) – це унікальна національна установа культури Польської Республіки, заснована в 1991 році. Вона спеціалізується на питаннях культури і збереження спадщини Центральної Європи. З 2014 року (початку російсько-української війни) чимало виставкових проєктів центру було присвячено Україні, що, окрім ґрунтовного висвітлення тих чи інших мистецьких

тем, позитивно вплинуло на руйнування стереотипів і «міфів», що існували в поляків про нашу державу, а також сприяли поглибленню та налагодженню сучасних культурних взаємин.

У галереї МСК відбувалися виставки, які не лишали байдужими краків'ян та гостей міста, мали широкий резонанс у місцевій пресі й інтернет-просторі. Проте багатогранна діяльність Міжнародного центру культури в Кракові та його виставкові проекти в Україні, навіть серед вузьких кіл фахівців, маловідома. Саме потреба привернути увагу до діяльності МСК в межах українсько-польської культурної співпраці визначає актуальність цієї теми.

Однією з останніх виставок, що пройшли в галереї МСК, присвячених Україні, є фотовиставка робіт Юстини Мельникевич «В Україні» (1.09.2022–6.11.2022), що мала на меті показати війну в Україні крізь призму реальних історій конкретних людей та допомогти зрозуміти нинішню ситуацію в Україні, висловити свою солідарність із тими, хто переживає трагедію війни. На виставці було представлено понад 90 світлин 2014–2019 років та цьогорічних. Їх героями та героїнями стали як військові та їхні родини, так і мирні жителі, які зіткнулися з наслідками війни. Історії, які записала Ю. Мельникевич, ілюстровані фотознімками та становлять вагомий складову експозиції.

Важливо відмітити, що ця фотовиставка стала своєрідним продовженням масштабного виставкового заходу «Україна. Інші погляди на взаємини» (17.09.21–16.01.22), що відбувся завдяки тісній співпраці МСК з Національним художнім музеєм України (НХМУ). Цей проект мав на меті показати історію відносин двох сусідніх країн крізь призму мистецтва, створити поле для діалогу в контексті переосмислення культурних взаємовпливів. На виставці було репрезентовано близько 60 робіт польських та українських митців кінця XVII–XXI століть, творчість більшості з яких пов'язана з головними етапами розвитку мистецтва сусідніх народів. До цього заходу також видано альбом зі вступними статтями А. Вонсовської-Павлик (директор МСК), Ю. Литвенець (директор НХМУ), кураторів виставки – О. Баршинової (НХМУ) та Ж. Комар (МСК), статті проф. М. Рябчука й А. Лазар [3].

Зазначена виставка виконувала просвітницьку місію, а також популяризувала маловідомих у Польщі сучасних митців України. Зокрема, поруч із роботами відомих польських митців, наприклад творами Юзефа Брандта, Яна Станіславського, Леона Вичулковського, були представлені роботи Тараса Шевченка, Георгія Нарбута, Віктора Пальмова, Льва Крамаренка та сучасних художників, таких як: Олег Тістол, Роман Мінін, Анатолій Криволап, Влада Ралко й колектив «Відкрита група». Варто наголосити, що це була перша така масштабна добірка українського мистецтва в Польщі, а сам виставковий проект став вдалим прикладом налагодженої співпраці двох мистецьких установ, який однозначно був цікавий не тільки вузькому колу фахівців (історикам мистецтва, художникам, музеєзнавцям), а й широкому загалу відвідувачів.

Роками раніше у виставкових залах МСК відбулися не менш цікаві та важливі виставкові проекти, яким також був притаманний українсько-польський діалог. Це передусім виставки, присвячені новітній історії України: «Міф» Галичини» (2014–2015, експонувалася в Кракові та Відні), «Чекаючи на героя. Костирко, Равський» (2016), «Вірменський собор у Львові та його творці» (2015–2016) та «Львів, 24 червня 1937 р. Місто, архітектура, модернізм» (2017–2018). Всі виставкові проекти супроводжувалися каталогами.

Так, характер сучасного українського мистецтва у його взаємозв'язку з новітньою історією України було представлено в МСК виставкою творів Володимира Костирки та Євгена Равського – відомих українських художників, пов'язаних зі Львовом. У каталозі заходу куратор Жанна Комар зазначила, що головна тема виставки – стан українського суспільства, стан наполегливості в очікуванні та надії, який зрештою втілюється в символічному образі героя [2]. Власне образ українського сучасного героя було представлено понад двадцятьма творами, що були відібрані з попередніх спільних проектів двох художників, а також інсталяцій, створених спеціально для цієї події.

Особливий резонанс і зацікавленість у митців і широкого кола відвідувачів викликав виставковий проект «“Міф” Галичини», який був реалізований у співпраці з Віденським музеєм [1]. Виставка стала підсумком чотирирічного дослідницького проекту з вивчення багатонаціональної історичної спадщини Галичини. Відповідно в заході взяли участь галицькі експерти, історики, письменники та представники культурних інституцій трьох країн: Австрії, Польщі й України, які простежили формування галицького міфу, його сучасну рецепцію та значення. На ній було представлено близько 600 експонатів – творів мистецтва, архівних матеріалів та артефактів, які раніше не експонували в контексті дослідження Галичини та її культурної спадщини. Серед них роботи польських і українських митців: Я. Мальчевського, М. Готліба, В. Тетмаєра, Т. Кантора, М. Балки, Ю. Коха та В. Костирки [1]. Виставка була доповнена історичними документами – унікальним

комплексом архівних карт та предметами повсякденного вжитку. Вона була поділена на чотири основні тематичні частини: перша – знайомила відвідувачів з основними темами виставки; у другій – представлені міфи про заснування Галичини; третя – представляла різні аспекти галицької проблематики з 1772 до 1918 року – від картографії, економіки та інфраструктури до релігії, освіти та культури; четверта – була присвячена сучасному розвінчанню цього історичного міфу.

Отже, аналізуючи означені вище виставкові проєкти МСК останніх років, можемо зробити висновок про помітну активізацію польсько-українських мистецьких взаємин під егідою цієї шанованої та авторитетної культурологічної краківської установи, її оперативне реагування на виклики часу й історичного моменту, бажання найвагомніше долучитися до культурного зближення українського та польського народів, досягнення їх взаєморозуміння, зокрема й через подолання стереотипних нашарувань з минулого.

Література

1. Mit Galicji / pod red. nauk. Jacka Purchli, Wolfgang Kosa. Kraków : Międzynarodowe Centrum Kultury, 2014. 465 s.
2. Ukraina. Czekając na bohatera. Kostyrko, Rawski. Album. Kraków : Międzynarodowe Centrum Kultury, 2016. 92 s.
3. Ukraina. Wzajemne spojrzenia. Album. Kraków : Międzynarodowe Centrum Kultury, 2021. 262 s.

Савчин Лілія,

*кандидат історичних наук, доцент, заслужений діяч мистецтв України,
докторантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МИСТЕЦЬКІ ПАРАЛЕЛІЗМИ В ІСТОРІЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Етнокультурні традиції в хореографічному мистецтві зберігають нерозривний зв'язок зі спорідненими мистецтвами, а багатовікова історія танцювально-музичної єдності демонструє постійне оновлення і збагачення синтетичних жанрів. Тому варто розібратися в специфіці нерозривного союзу танцю, образотворчого мистецтва й музики, спробувати виявити їх паралелізми, причинно-наслідкові зв'язки й особливості та хореографічні закономірності. У такому контексті насамперед слід проаналізувати ті сторони в мистецтві хореографії, які найбільшою мірою виражають природу мистецького паралелізму в її образній сфері як незалежного виду мистецтва.

Народжений у сиву давнину в минулих століттях давніх цивілізацій танець, з відповідною амплітудою рухів, переформатувався в пластичну систему знаків, що дійшла до наших днів. Важливими формотворчими чинниками в культурній історії танцю є вірування, міфологія, семантика танцювальної пластики, малюнок й орнамент, завдяки яким формуються художні образи та композиційна побудова. Народні хореографічні традиції формувалися протягом тисячоліть. Так, виникнення танцювального мистецтва в історії культури мало синкретичний характер, оскільки співіснувало з іншими видами художньої діяльності, візуально-пластично синтезуючи тілесно-динамічні та знаково-символічні аспекти образотворчості. Зокрема, люди закріплювали свої світоглядні знання в танцювальних вміннях, вплітаючи їх в орнаменти динамічного руху пластичних образів, що мали сакральний характер. Проте магичні й святкові обряди, які супроводжувалися танцем і дійшли до нашого часу, через історико-культурні причини зазнавали трансформації. Тому нині ми спостерігаємо відновлені традиційні танці, які виконують на новітній основі – як фольклорні та народно-сценічні, так і бальні та сучасні. Цінні залишки давніх світоглядних традицій у народно-сценічній хореографії нині становлять одвічний етнокультурний та художньо-естетичний початок.

Зміст і сутність, реалістична форма відображення та демонстрації, хореографічна техніка народно-сценічного, бального і сучасного танцю є фундаментом, на якому тримається і будується культурно-історична пам'ять традицій хореографічного мистецтва. В. Петров наголошував: «Ми маємо всі підстави стверджувати: етнографічна культура українського народу своїм корінням – історично – востає в культуру античної доби» [1].

Первинний синкретизм художньої образності античної культури трансформувалася в уявлення про існування субординованої системи мистецтв, організованої за загальними законами Космосу.

Щоправда, ці уявлення втілювалися в міфологічно-образну форму, і це не завадило їм бути чітко виявленими в естетично-паралельних мистецтвах: орнаментиці, образотворчості, пластиці, які ґрунтуються на візуальності й вражальності форми.

Своєрідною античністю для сучасної України була трипільська культура: територія України була центром зародження трипільської хореографічної культури з усім розмаїттям атрибутики і реманенту для супроводу танцю. Трипільля розвивалося за законами й ритмами природи та всесвіту, що відобразилися в культурі. Розмальований посуд, вишитий одяг, повага до жінки, шанування землі – культурний світ трипільців формувався на засадах міри, гармонії природності світогляду. Саме так їх родове життя позначилося на символіці, формуючи тло для образотворчості та хореографії. Є підстави вважати, що саме так, культурно-історично, починаючи від Трипільля, унормовувався паралелізм орнаментики в образотворчості та хореографії. Саме трипільська орнаментика (наприклад меандр) пов'язана з гармонійним світоглядом, що врівноважував людину й природу.

За міркуваннями В. Стадниченка, «філософія» Трипільля унормувалася завдяки веселому духу, спокійному серцю, світлим, щасливим, блаженним думкам, які згодом відродилися в концепції щастя Григорія Сковороди [2]. Із плином часу трипільці зверталися до божеств засобами танцю. Так народився хоровод з його пластикою, формою, інформативним і комунікативним феноменами. Символічні рухи, жести, пози танцю, їх ритмічно-музичний супровід відображали світоглядні уявлення людини та її зв'язок з природою і духами предків – так розвивалися соціальні стосунки в межах символізму роду та структури світу.

В античності в паралелізмі танцю і музики віднайшлася точка перетину й, відтак, взаємодії між видами мистецтв, що вплинуло на подальший розвиток художньої культури, зокрема хореографії. Античні мислителі розглядали музику як важливий засіб впливу на моральний світ людини, як засіб виправлення і виховання характерів, створення певної психологічної налаштованості етосу як морального стрижня людини. Відповідно антична музична естетика опрацювала чітку класифікацію етичних засобів музичних ладів, ритмів, мелодій, інструментів, виокремлюючи з них ті, які були більш придатними для виховання особистості.

Хоровод як «живий орнамент» античної доби розглядали Платон, Лукіан, Плутарх, Павсаній та ін. Їхні роботи свідчать про зацікавлення характерними рисами та композиційними й лексичними особливостями античного хороводу. За Платоном, хороводне мистецтво посідає чільне місце в культурі етносу. Ігрища (пляску) або танець частіше позначають за допомогою терміна «orchēsis» – саме цю частину платонівської естетики називають орхестикою. Теорія хороводів описана в праці Платона «Законои» (найбільш пізній та оригінальний твір античного автора). Хороводна естетика «Законів» має значення не лише для теорії самого хороводу, але й для обґрунтування естетики Платона загалом. Платон класифікував хороводи на шляхетні, недостойні, вакхічні, підкреслюючи їх соціально-організаційні й мобілізуючі функції.

Трактат Лукіана «Про танці» – дещо забуте теоретичне явище не лише в історії філософії. Специфіка роботи та її наукова особливість стосуються естетики й балетознавства. Проте наукових розвідок, що присвячені творчості Лукіана у відповідному полі дослідження, не достатньо, аби віднайти хоч якусь загальну інформацію про особливості неперевершених тверджень античного мудреця.

Отже, в античності в паралелізмі танцю і музики віднайшлася точка перетину і, відтак, взаємодії між видами мистецтв, що вплинуло на подальший розвиток художньої культури, хореографії в площині культурологічних досліджень.

Література

1. Петров В. П. Походження українського народу. Київ : МП Фенікс, 1992, 192 с.
2. Стадниченко В. Сповідь у любові до вчителя. До 280-річчя від дня народження Григорія Сковороди. Київ, 2001. 68 с.

ВУЗЛОВА ЛЯЛЬКА ЯК СИМВОЛ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Вузлові ляльки в Україні, які ще називають ляльками-мотанками, не випадково вважають символом української ідентичності. Вони потрапляють в один ряд з такими культурними феноменами, як опішнянська кераміка або петриківський розпис. Зі здобуттям незалежності України народна лялька стала досить популярною, кількість її шанувальників постійно зростає, адже українські традиції є актуальними і цікавими для сучасного суспільства. Якщо звернутися до витоків дослідження народної ляльки, то варто відмітити, що народні іграшки досліджував український етнограф М. Грушевський. Його праця «Дитина у звичаях і віруваннях українського народу» містить інформацію про іграшки та забавки дітей в українському селі наприкінці XIX століття. Вагомий внесок у дослідження народної іграшки зробили сучасні науковці О. Найдена у роботі «Українська народна лялька» і Д. Фіголь у праці «Українська народна дитяча іграшка».

На думку дослідника народної культури О. Найдена, народні ляльки, перш ніж увійти до сфери дитячого середовища, пройшли тривалий шлях еволюції, при цьому більших змін зазнали їхні функції та зміст, ніж форма. Тому сучасна дитина під час спілкування з традиційною лялькою, сприймаючи її колір, матеріал, пластику та форму, несвідомо долучається до місцевої, а через неї і до етнонаціональної сфери образних уподобань і художніх особливостей місцевості, де вона проживає, усвідомлюючи її як рідну. В такому усвідомленні, що пов'язане з почуттями й пам'яттю, роль ляльки досить значна та межує з мовою й іншими видами фольклору [3, 12]. Український музеєзнавець та етнограф Д. Фіголь стверджував, що навчання і виховання дітей з раннього віку повинно базуватися на тому ґрунті, де зростає дитина, і має бути тісно пов'язане з тими враженнями, які вона отримала в сім'ї, у своїй рідній хаті [6].

Назва «мотанка» походить від слова «мотати», тобто виготовляти з тканини ляльку без використання голки та ножиць. Майстрині намотують тканину, а для кріплення застосовують стрічки та нитки, якими просто обгортають деталі та фіксують їх вузликами. Мотанки можна поділити на три групи: обрядові, оберегові та гральні. *Обрядову* ляльку виготовляли до певних свят і називали відповідно: Коляда, Весільна, Масляна, Вербниця, Веснянка, Пасхальна, Купавка тощо. *Оберегові* мотанки створювали для певної функції: на вагітність і здоров'я, на добробут і багатство, на злагоду, успіх і щастя. У середину таких ляльок закладали цілющі трави, а іноді монети. *Ігрові* ляльки для дітей були не тільки забавками, а й допомагали розвивати дрібну моторику, у дівчат формували навички майбутнього материнства.

Виділяють такі види вузлових ляльок:

- лялька-мотанка, яку використовували в аграрному обряді, щоб викликати дощ або для доброго майбутнього врожаю;
 - очисна лялька – щоб позбутися в оселі поганої енергетики;
 - лялька «Десятиручка» завжди допомагала господині в домашніх справах;
 - щоб енергетика у хаті була сприятливою, у будинку розміщували «Кубишку-травницю»;
 - щоб вдало вийти заміж, у вікні виставляли ляльку «Капустку»;
 - найулюбленішим жіночим оберегом була лялька «Княгиня», що допомагала в родинних справах;
 - на весілля дарували «Неразлучників», щоб вони оберігали єдність і вірність у сімейному житті молодят;
 - найкрасивішою святковою лялькою була «Наречена», що мала вигляд молодої дівчини з довгою косою – символом тривалого подружнього життя;
 - мотанку «Родючість» дарували з побажанням народження великої кількості дітей у родині;
 - ляльку «Берегиню» асоціювали з образом Матері – символом турботи, любові й збільшення достатку. Тому її завжди зображували з покритою головою, великими грудьми та хрестом на обличчі;
 - щоб вберегти немовля від хвороб, у колиску мати клала найпершу мотанку «Пеленашку».
- А якщо в ляльку загортали м'якуш хліба, то вона виконувала роль соски;
- щоб уберегти малечу від недуги, з цілющих трав робили 12 маленьких мотанок і давали гратися дитині. Кожна лялька вбирала в себе хворобу. Після того, як мотанка виконала свою оберегову функцію, її спалювали;
 - лялька «Подорожниця» гарантувала господарю щасливе повернення додому, допомагала в

дорозі завжди бути в теплі й ситим;

– свої найпотаємніші бажання жінки довіряли ляльці-подружці «Желанниці», таку мотанку носили при собі в кишені разом із дзеркальцем і зверталися до неї за допомогою в здійсненні бажань.

Важливу роль у виготовленні ляльки-мотанки відігравали й кольори матеріалу: *червоний* – гарантував захист від хвороб і злих духів; *жовтий* – був уособленням життєдайної сили Сонця; *зелений* слугував символом відродження, здоров'я, молодості й Матінки-Природи; *синій і блакитний* – означали безперервний рух цілющої води; *коричневий* – асоціювали з Матір'ю-Землею та родючістю; *білий* – означав божественні небеса, чистоту й гармонію.

За результатами досліджень, жінки робили мотанки, використовуючи місячний календар. На повний Місяць ляльку мотали з метою захисту; на спадний – від хвороб і невдач; у фазі росту – для досягнення гарного результату в будь-яких справах. Заборонялося мотати в п'ятницю та неділю, адже ці дні належали богині жіночої працелюбності й рукоділля Макоші. Виготовляли ляльку за один день. Використовували натуральні тканини й нитки. Процес намотування здійснювали тільки за годинниковою стрілкою, обов'язково супроводжуючи роботу позитивними думками [2].

За давніми звичаями вважають, що лялька є сильним сакральним оберегом, який містить у собі частинку душі мами або бабусі її власниці. М. Грушевський писав: «У кукол грають тільки дівчата. Трапляється, що од кукол не одірвеш і великої дівки: заміж йде і в скрині кукли везе свої, так полюблять се добро своє» [1]. Нині лялька-мотанка поступово втратила свої обрядово-магічні властивості. Та під час виготовлення ляльки сучасні майстрині обдумують її функціональне призначення і зважають на традиційне значення кольорів. Переважно вони не надають вузловій ляльці сакрального змісту, а використовують її як фольклорний елемент інтер'єру або як сувенірну продукцію. Це залежить від новітніх технологій, використання сучасних матеріалів і власних мистецьких уподобань.

Щодо народних лялькарів, то їхнє основне завдання – це відтворити архетип, первинний образ ляльки. Бо не можна лише повторювати те, що вже відомо. Народ збирав, накопичував досвід і ділився ним впродовж всієї історії. Тому процеси творчості та відтворення давніх знань у виготовленні вузлової ляльки завжди співіснують і доповнюють один одного [4].

Загалом у будь-якій народній іграшці відображено буття і свідомість українського народу. Також не підлягає сумніву те, що народна іграшка виконує важливу функцію соціалізації особистості. На відміну від сучасної серійної іграшки, яка є явищем масового мистецтва і втілює картину світу як механізм, де навколишній світ постає не як живий організм, що більш природно для дітей, а як механізований, роботоподібний об'єкт, народна іграшка, зокрема лялька, з раннього віку допомагає дитині засвоїти духовні цінності. І якщо сучасна лялька містить у собі ідею володіння, а не радісного осягнення розмаїття світу, і формує в дитини тенденцію до витіснення розвивального компоненту гри та творчості, то народна лялька викликає інтерес до гри й пізнання світу [5].

Варто зазначити, що народна лялька – не тільки об'єкт творчої діяльності й предмет дитячої гри, це культурний феномен, у якому сконцентровано пам'ять українського етносу, нації. Будучи об'єктом духовної спадщини, народна лялька зберігає в собі вплив художньої культури на народну творчість і відображає самобутні риси естетики українців. Народна лялька здатна зацікавити дітей і дорослих історією України та сприяти поглибленню знань про звичаї і традиції українців, розвитку їх духовності й усвідомленню власної національної ідентичності.

Література

1. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу. Київ : Либідь, 2006. 256 с.
2. Лялька-мотанка: традиції, види й символи. *Миколаївський обласний центр народної творчості* : вебсайт. URL: <https://ocnt.com.ua/lyalka-motanka-tradicii-vidi-j-simvoli/> (дата звернення: 15.10.2022).
3. Найден О. С. Українська народна лялька. Київ : Стилос, 2020. 240 с.
4. Народна лялька – мудрість минулих часів. *Етнодім* : вебсайт. URL: <https://etnodim.com.ua/ua/ua-tsikava-informatsiya/161-narodna-lalka/> (дата звернення: 15.10.2022).
5. Плішко Н. Українська традиційна іграшка: духовний та функціональний аспект. *Мій рідний край* : вебсайт. URL: <http://mij-kraj.com.ua/etnografichne-doslidzhennya/ukrainska-tradytsiina-ihrashka-dukhovnyi-ta-funktsionalnyi-aspekt> (дата звернення: 15.10.2022).
6. Фіголь Д. І. Українська народна дитяча іграшка. Київ : Знання, 1999. 229 с.

Дуденко Соломія,
студентка Київського національного університету культури і мистецтв
Нейленко Сергій,
кандидат технічних наук, доцент, доцент готельно-ресторанного та туристичного бізнесу
Київського національного університету культури і мистецтв

ІСТОРІЯ ПОХОДЖЕННЯ СТРАВИ «ПАЕЛЬЯ» ЯК ЕЛЕМЕНТ ГАСТРОНОМІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ІСПАНІЇ

Паелья – страва, що є справжньою гордістю та символом іспанської кухні. Перші згадки про її приготування пов'язані з районом, що розташований на південь від Валенсії, – біля озера Альбуфера (Albufera). Саме тут століттями вирощували рис – головний інгредієнт паельї. Існує велике різноманіття приготування паельї. Традиційно страву готують з рису або маленьких макаронних рижок, з додаванням шафрану та оливкової олії [1]. Неможливо виокремити єдиний правильний рецепт приготування традиційної іспанської страви, оскільки вона може бути як рибною, так і м'ясною, як з морськими продуктами або м'ясом птиці, так і зі стручковою квасолею та, навіть, змішаною.

Слово «паелья» своїм корінням сягає далекого ХІХ століття і потрапило в іспанську мову з каталонської. Саме поняття походить від давньофранцузького слова paele, а ще раніш від латинського patella, що означає різновид великої сковорідки або жерстяного дека чи миски [2]. Сковорідка для паельї в Іспанії має дві назви: у Валенсії її називають paella, в інших регіонах країни можна почути paellera. Вона обов'язково має бути широкою і плоскою, а шар рису в ній не повинен бути вищим за 2 см.

Існує декілька версій походження іспанської страви з рису. За однією з версій, спочатку вживання паельї було поширене лише в нижчих верствах суспільства. Валенсійці, які важко працювали, до середини дня починали відчувати гостру потребу в обіді, що давав змогу відновити сили. Однак у субтропічному середземноморському кліматі практично всі калорійні продукти, які робітники брали з дому, катастрофічно швидко псувалися. Це наштовхнуло їх на ідею готувати обід безпосередньо на місці.

Основою страви став рис, який досить швидко варився та гарно вбирав запах і смак інших доданих інгредієнтів, завдяки чому страва ніколи не набридала. В казан з майбутнім обідом разом із рисом відправляли спочатку оливкову олію і деякі спеції (зокрема часник і шафран), а потім й інші інгредієнти, які можна було легко роздобути поблизу (вугрі, дичина, равлики, овочі, бобові).

За іншою версією, паелья виникла за часів арабського завоювання. Після розкішних обідів мавританських королів залишалося багато недоїдків, а голодні іспанські селяни й просто жебраки збирали все, що залишалося після застілля і складали абияк. Так і з'явилася паелья.

Важливо, що сьогодні іспанські звичаї передбачають приготування паельї саме на вогні: в широких чанах, що стоять на підставці з трьома ніжками. Так вогонь додає страві особливий димний аромат і розкриває всі смаки доданих прянощів. Іспанці вважали паелью «стравою неділі». Її приготування було чимось особливим, святковим. Таку традицію деякі іспанці зберегли й до сьогодні, у вихідні дні вони всією родиною збираються за сімейним столом, щоб разом приготувати паелью та посмакувати нею. Приготування страви може зайняти декілька годин. Під час приготування обов'язки розділяють так, що один кухар готує страву, а всі інші дають поради. Сьогодні традиційно паелью подають в Іспанії в неділю та 19 березня, у День святого Йосипа.

Література

1. Нейленко С. М., Русавська В. А. Кулінарна етнологія : навч. посіб. Київ : Ліра-К, 2020. 612 с.
2. The Food Timeline presents a history of paella. URL: <https://www.foodtimeline.org/foodfaq6.html#paella> (дата звернення: 23.10.22).

Забора Володимир,
викладач кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури та мистецтв

ЯК ЗМІНИЛАСЯ МОДА В УКРАЇНІ У ВІЙСЬКОВИЙ ЧАС

Національний український одяг еволюціонував під впливом багатьох історичних подій та через втручання інших країн. Нині носити національний одяг цілком актуально й навіть трендово. Перша асоціація, що виникає при згадці «національний одяг», – це вінок та вишивка. Але сучасна Україна

пішла далеко від таких стереотипів і виготовляє величезний спектр національних стилізованих речей.

Українська дизайнерка Лілі Братусь розповіла, що через нещодавні трагічні події в країні українці різко заглибилися у вивчення історії та повернулися до витоків. За її словами, хвиля патріотизму в одязі продовжується досі. «Я вважаю, що сьогодні в Україні пік теми етно. У світі про це знають давно. І не дивно, що ця тема є постійною для світових будинків мод», – поділилася дизайнерка. При цьому вона зазначила, що через підвищення курсу долара український одяг у своєму виробництві став дешевшим, ніж закордонний, що зробило його ще більш затребуваним. «Важливо, що одяг саме з типовою колоритною символікою став трендом ще під час революції», – наголосила Братусь.

Команда українського бренду національного одягу Foberini вважає, що через засилля мас-маркету та «швидкої моди» набирає популярності ремісниче виробництво одягу, яке є екологічним та високої якості. «Люди все частіше прагнуть повернутися до своїх витоків, тому стиль етно у своїх різних проявах вже не один сезон на піку популярності. Українці не є винятком. Серед різноманітності глобальних модних трендів ми прагнемо знайти щось своє – унікальне. І знаходимо це в багатстві рідної української культури», – розповіли дизайнери.

Команда Foberini пояснили, що національний одяг не може залишатися в тому самому вигляді, як, наприклад, 150 років тому. Тому сьогодні під сучасним національним одягом слід розуміти компіляцію базових національних традицій, світових модних тенденцій та високих стандартів якісного пошиття одягу.

Останніми місяцями мода в Україні переживає кардинальний сплеск патріотизму. Потреба національної самоідентифікації призвела до її наглядної демонстрації. І це дуже вплинуло на розвиток моди в Україні. Та й у світі теж. Якщо раніше війна асоціювалась переважно з камуфляжним забарвленням та кольором хакі, то в нас вона спровокувала зовсім інший тренд – появу одягу з національною символікою. Україна відреагувала на нього миттєво та масово. Що змінилося з початком війни?

В Україні

Напевно, ви помітили засилля патріотичного одягу нового зразка – жіночі патріотичні футболки, кофти з написами, принтами та однозначного жовто-синього забарвлення. Маємо на увазі:

– зображення тризубця, прапора, карти;

– друк локацій та міст, які найбільше страждають від обстрілів;

– вихваляння ЗСУ, підрозділів, окремих частин;

– фрази, які стали визначальними для нашої дійсності: жіночі футболки «Доброго вечора, ми з України», «Російський військовий корабель, пішов н...й», «Кохайтесь, чорнобриві, та не з москалями», «Чорнобаївка» та ін.;

– підбадьорювальні – Home, I stand with Ukraine, «Пишаюся, що я – українка», «Я – українка, і це моя суперсила», «Вірю» тощо;

– відшив одягу повністю в жовто-блакитній гамі.

Небувалою популярністю почав користуватися національний одяг українців – вишиті сорочки, сукні, вкраплення етномотивів. Їх все частіше надягають на весілля та національні, релігійні свята. Та навіть щодня.

У світі

Ще недавно ми щоразу розчулювалися, коли західні зірки демонстрували наші вишиванки, а сьогодні, напевно, немає публічної людини за кордоном, яка б не чула про те, що відбувається в нашій країні. Зірки підтримують українців пожертвуваннями та гумдопомогою, виявляючи свою солідарність з нами. Так, Мадонна опублікувала у своєму інстаграмі фото в костюмі у вигляді серця та в кольорах українського прапора. На показі Mercedes-Benz Fashion Week моделі вийшли у футболках із написом «Любов», «Воля», «Паляниця», «Мир», «Куля».

І це лише кілька окремих випадків. Майже всі будинки моди та великі виробники одягу жертвують великі суми на гуманітарну допомогу нашим біженцям. Багато хто пішов з російського ринку. Хоча, звичайно, є і ті, які поки що залишаються в Росії.

А тепер конкретизуємо, що ж таке мода та стиль України та як мода на патріотизм вплинула на сучасний український стиль в одязі.

Тож нашим національним стилем в одязі є:

– стильний одяг з українською символікою, написами, колористикою, як, наприклад, світшоти патріотичні жіночі;

– вишитий одяг та імітація під вишиванки, включаючи вишивку на сукнях, светрах, спортивних костюмах;

– обігравання в принтах цитат відомих діячів. Наприклад: «Світ ловив мене, та не спіймав» (М. Сковорода), «Мужність не дається напрокат» (Л. Костенко), «Терпи – терпець тобі шліфує» (В. Стус) та ін.;

– цікаві рішення – експлуатація образів наших відомих письменників – Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки – носити їх не менш почесно, ніж Мону Лізу чи Енштейна;

– репродукції відомих українських творів та орнаментів – петриківський розпис, кримськотатарський орнамент, картини Марії Приймаченко, авангардні сюжети.

Не варто забувати й про споконвічно етнічний одяг: національні костюми, прикраси, головні убори, які мають багатовікову історію і частково проживають переродження. Якщо подивитися, як одягається молодь в Україні, то можна побачити, що вона, по суті, копіює Захід. Звідти черпаються основні ідеї та тенденції. Але свій внесок у світову індустрію зробили й ми: футболки з нашою символікою носять не лише зірки, політики та музиканти, а й звичайні люди в усіх куточках світу: у Канаді, США, Австралії, Великій Британії, не кажучи вже про Євросоюз.

Щоб гармонійно вписати український стиль у свій гардероб, команда IssaPlus пропонує добірку оригінальних образів:

– офісний: штани-палацо або класичні будь-якого кольору та білу сорочку з вишитими елементами. Нагадуємо, що вишивка може бути не лише багатобарвною, а й монохромною. Особливим пієтетом користується білий варіант на білому;

– кежуал: джинси синього кольору, футболка, кардиган, блейзер або тренч кольору кемел та мокасини або кеди;

– ошатний: блуза з вишивкою з прозорими рукавами-ліхтариками, спідниця-олівець з оксамиту з човниками на високих підборах;

– повсякденний: трикотажна сукня або сарафан з косухою чи джинсуванням з фрагментами вишивки;

– гранжвий: джинсова спідниця, топ з оригінальним принтом, піджак у стилі оверсайз.

Кожен модельєр мріє створити неповторний виріб, який протримається на вершині хіт-парадів кілька десятиліть. Нерідко вони підлаштовуються під емоційний стан народу – тоді у світі з'являється часом дивний одяг і безглузді композиції, придатні виключно для сценічного образу. А буває, практично з пороку відроджується культурна спадщина цілого народу.

Література

1. Васіна Зінаїда. Еволюція українського вбрання. Сторінки історії. Київ : Виват, 2021. 560 с.
2. Стельмахук Галина. Українське народне вбрання. Київ : Література та мистецтво, 2019. 256 с.
3. Шаян Володимир. Українська символіка. Київ : Центр навчальної літератури, 2019. 36 с.
4. IssaPlus – сайт модного одягу. URL: <https://issaplus.com/> (дата звернення: 25.09.2022).
5. Foberini – бренд. URL: <https://foberini.com/> (дата звернення: 25.09.2022).
6. Артпроект соціальної направленості. URL: <https://muse4you> (дата звернення: 25.09.2022).
7. Ательє індивідуального образу Lili Bratus Atelier. URL: <https://www.facebook.com/lilibratus> (дата звернення: 25.09.2022).

Комар Володимир,

*старший викладач кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ПРОЄКТНА КУЛЬТУРА В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНИ ХХІ СТОЛІТТЯ

Проектна культура охоплює комплекс засобів проектною діяльністю, що функціонально пов'язана із системами організації, управління, планування та проектною взаємодією. Проектна культура в культурно-мистецькому середовищі є вищою організаційною формою проектування, де реалізується виробництво товарів та послуг, відбувається взаємодія цінностей, концепцій і видів діяльності, що знаходять свою реалізацію в культурно-мистецькому середовищі України ХХІ століття.

Проект є формою максимально ефективною реалізації поставлених цілей, які здійснює індивід або команда людей, об'єднаних спільною метою, за допомогою використання оптимальної технології виробництва (життєвого циклу проекту) у визначених часових межах. Культурно-мистецький проект, як слушно зауважує С. Садовенко, – це «така форма діяльності у культурі, яка має визначену мету та

означений строк реалізації самого проекту» [2, 284].

Організація проектів у культурно-мистецькому середовищі має загальні ознаки управління, але виконує і специфічні функції, такі як: комплексне дослідження ринку та ринкового конкурентного й споживацького середовища, сегментація ринку, вибір цільових сегментів ринку збуту; аналіз та підвищення ефективності виробничо-збутових можливостей організації, тактичних та стратегічних концепцій розвитку проекту, підприємства; розробка товарної, цінової, логістичної, політики й методології, заходів з упровадження та актуалізації товару на ринку тощо.

Науковці І. Бабій, Г. Капінос та ін., аналізуючи сучасні особливості управління проектами, вирізняють притаманні проектній діяльності риси, а саме: наявність визначеної мети проекту; тимчасовість та унікальність; конкретність і завчасно поставлені часові межі проекту; винятковість системи кадрової організації; особливі вимоги до здійснення проектів та пов'язані з ними кадрові, ресурсні обмеження, що зумовлено поставленими завданнями й вимогами до якості виконання робіт [1, 4].

Важливими в проектній культурі є: розуміння цілей та ідей проекту, сформовані, структуровані та об'єднані комунікації операційної системи, документарна база, бізнес-планування та аналітика, а також управління проектами згідно з міжнародними стандартами проектної взаємодії, що дає змогу участі організацій різних форм власності в низці державних секторальних програм національного, регіонального розвитку культури та мистецтв; залучення меценатів, спонсорів; взаємодія з бізнес-структурами, що мають супутні цілі, зокрема комерційні; партнерство з іншими структурами сектору культурно-креативних індустрій, мистецькими та культурними виробничими центрами, арткластерами, мистецькими платформами, коворкінгами (англ. *co working* – спільна робота), хабами (англ. *hub* – концентратор); співпраця із закладами вищої освіти, громадськими організаціями, мистецькими, іншими творчими й виробничими організаціями, студіями, школами за допомогою цифрових апаратних засобів.

Значне поширення цифрових платформ краудфандингу (англ. *crowdfunding*; *crowd* – громада, гурт, *funding* – фінансування), наявність цифрових ресурсів комунікації, фондів, грантодавців, інших засобів потенційної комунікації – усе це дає змогу повною мірою забезпечити реалізацію якісних українських проектів у культурно-мистецькому середовищі. Водночас для здійснення комплексу засобів проектної діяльності завжди необхідні фахові управлінці із бізнес-планування та фахові культурно-мистецькі кадрові ресурси.

Комплекс засобів проектної діяльності також передбачає використання особистих коштів чи майна й інтелектуальної власності учасників культурно-мистецьких проектів, залучення волонтерської та іншої благодійної допомоги, використання інших джерел, цифрових платформ фінансової взаємодії тощо. Відтак проектна культура, що включає комплекс засобів проектної діяльності, має широкі можливості щодо залучення основних та додаткових інвестицій. Успішна реалізація культурно-мистецьких проектів у сучасних умовах також передбачає використання інструментарію проектної культури, включаючи прогнозування поведінки потенційних споживачів товарів культурно-мистецького виробництва, що мають розробляти із залученням цифрових систем, програмної аналітики, цифрового, внутрішнього та зовнішнього комунікаційних засобів проектної діяльності.

Отже, проекти в культурно-мистецькому середовищі України XXI століття відображають основні тенденції розвитку світової проектної культури, знаходять відображення в усіх галузях культурно-креативних індустрій. Фінансування культурно-мистецької проектної діяльності має значні можливості щодо залучення основних та додаткових інвестицій, активно диверсифікується і має високий синергетичний потенціал комунікаційної співпраці в культурно-креативному співтоваристві, особливо в глобальному цифровому середовищі.

Література

1. Капінос Г. І., Бабій І. В. Сучасні методи управління проектами. *Операційний менеджмент* : навч. посіб. Київ : Центр учбової літератури, 2013. 352 с. (дата звернення: 16.04.2022).
2. Садовенко С. М. Культурно-мистецький проектний «бум» у соціокультурному просторі України XXI століття. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: творчі діалоги* : зб. наук. пр. / упор., наук. ред., відп. за вип. С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2020. 486 с. С. 284–288.

*Сурнін Микита,
магістр режисури, молодший науковий співробітник відділу
культурної спадщини та пам'яткоохоронної справи Інституту культурології НАМ України*

ПОСТМОДЕРНИЙ МОДЕРН, АБО ШЛУНОК-ХУДОЖНИК

Романтизм проголошує культ свободи, безмежної творчості з правом генія на будь-яку фантазію. Художник (у найбільш широкому сенсі, байдуже, з яким матеріалом він працює) заявляє про своє місце в культурі як голови з правом на нівелювання будь-яких внутрішніх законів, навіть моральних. Тогочасне (і сучасне) мистецтво, у якому Йоганн-Крістоф-Фрідріх Шиллер вбачав розрив між ідеалом та дійсністю, що є лише маренням, грою уяви, тобто дещо умовним, на протигагу грекам, які жили з природою в гармонії, приймали світ таким, яким він є. Шиллер у своїй статті «Про наївну та сентиментальну поезію» демонструє цю різницю і вказує, що поети-сентименталісти живуть у постійній боротьбі з реальністю як з межею, що не дає дістати до нескінченного.

Це поки що не романтизм у повноті своїй, але вже не який неокласицизм. Далі Шеллінг у ранній – енський – період своєї діяльності виводить з натурфілософії філософію мистецтва й погляди першої заклав у другу, де природа – це процес безперервного самотворення – від нижчого до вищого (людини і культури). Шеллінг одухотворює природу, наділяючи її творчою продуктивною активністю (у Фіхте – «чисте Я»). Природа сама собі художник, а мистецтво прояв її самотворчої сили – як свідомої, так і безсвідомої. Цим знімається кантівське протиставлення природного й морального, необхідності та свободи.

Якщо враховувати, що постмодернізм з'явився як антитеза культурі Просвітництва, то в цьому випадку ми розглядаємо постмодернізм як один з багатьох проявів романтизму, оскільки романтики проголошували те саме. Постмодернізм – лише одна зі стадій романтизму, у якій людина загралася в ігри зі словами (Жак Дерріда, «Все є – Текст»), урівнюючи Бога і диявола, бо Один і другий – дух; ракета, потяг і машина – транспортний засіб, тому теж одне й те саме. Головне, що сучасні митці, які вважають себе прогресивними, не бачать, що роблять абсолютно те саме, що й романтики XIX ст. Якщо продовжити логічний ланцюг філософії культури романтиків-постмодерністів далі, то виходить, що шлунково-кишковий тракт людини – художник, і продукт його діяльності – мистецтво. Це на практиці довів скульптор минулого століття П'єро Мандзоні роботою свого ШКТ «Художнє лайно» (італ. Merda d'artista). Далі в соціокультурному просторі з'являється фраза: «я художник, я так бачу». Цим ідеалізмом дуже зручно можна прикрити свою професійну непридатність. Якщо таке проголошує першокурсник, його мало чому можна навчити.

Десятиліттями в школі не викладають логіку як дисципліну, коли в дитини тільки-но відростає лобна доля, що відповідає за механізм логіки, – і це призводить до психічної інвалідності. Якщо дитину змалку не тренувати ходити, вона ж буде інвалідом, не спроможна буде пересувати ноги.

Тому зараз і маємо фільми, у яких відсутня експозиція персонажів, тобто лінію характеру надалі нема від чого прописувати сценарно, немає жодної мотивації персонажам існувати на екрані, а глядачеві немає сенсу такий фільм дивитися, бо акторам нема що грати. Фільми студій Marvel і WB/D тому гарний приклад. Одна умовність, без логіки – як внутрішньої, так і зовнішньої.

*Бугайов Микола,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

БЛОГОСФЕРА ЯК ПРОЯВ СУБКУЛЬТУРИ

Індустріальний та постіндустріальний етапи розвитку суспільства зумовили появу інтернету як глобальної комунікаційної мережі, що відповідно спричинила поширення специфічної – фрагментарної, кліпової – свідомості в споживачів її контенту, визначила пріоритети в продукуванні інформації. Це вплинуло на формування норм, цінностей, способів їх репрезентації творцями інтернет-щоденників – блогерів. Це умовна спільнота, яка створює динамічну всесвітню інформаційну оболонку – блогосферу. У її межах відбулася трансформація культурних домінант, що актуалізувало питання: чи можна вважати її певним проявом субкультури?

Питання субкультур перебувало в колі інтересів багатьох науковців. Зокрема, В. Радзівський ґрунтовно дослідив субкультури в історичному, культурологічному, а також у філософському та юридичному аспектах [4]. П. Герчанівська визначила субкультуру як стійку сукупність цінностей і правил окремих соціальних груп. Науковиця вказала, що «субкультура не протистоїть домінуючій культурі. Субкультури певною мірою автономні, закриті і не претендують на те, щоб замінити собою панівну культуру, витіснити її» [3, 40]. А. Фурман та А. Литвин вказали, що субкультура відрізняється від культури правом вибору. Тобто до загальної культури особа залучена без її згоди із самого дитинства, а вибір бути частиною певного соціуму, що відрізняється від загалу, людина вже робить свідомо [6, 187]. У соціології і культурології субкультуру (лат. sub – під і cultura – культура, тобто підкультура) розглядають як частину культури суспільства, що відрізняється від панівної більшості, а також соціальні групи носіїв цієї культури, з власною системою цінностей, мовою, манерою поведінки, стилем життя [5].

Блоги є простором для взаємодії різних культур і субкультур. При цьому вони є майданчиком для формування своїх цінностей, які можуть відрізнитися від норм, поглядів, інтересів більшості, що є ознакою субкультур. Блогосфера на сьогодні успішно конкурує із засобами масової інформації, що є поширювачем норм і зразків поведінки в суспільстві. Інтернет-середовище більш мобільне, і цим приваблює користувачів його контенту, насамперед молодь – найбільш чутливу й сприйнятливую до змін частину соціуму. З кожним роком читачів блогів стає все більше, тож і вплив блогінгу на свідомість людей зростає пропорційно.

Блогосфера являє собою віртуальну спільноту або глобальну соціальну мережу, у якій блоги зазвичай тісно пов'язані між собою, а їхні творці, блогери, читають, коментують, посилаються один на одного і так формують свою окрему культуру. Вона, проте, не є панівною, тому можна її назвати різновидом культури – субкультурою блогерів.

Блогери – активні дописувачі, які добровільно беруть на себе відповідальність регулярно висвітлювати певні події у формі текстів, фото та відео. Такі люди, як правило, прагнуть популярності, висвітлюючи важливі для їхньої аудиторії питання. Творці інтернет-щоденників мають володіти акторськими, режисерськими, технічними й іншими навичками. Блогер – це журналіст, головний редактор, критик та інші працівники видавництва в одній особі, яка сама створює дописи без цензури, а також визначає їхню кількість. З одного боку, бути блогером може бути покликанням людини, а з іншого – професією зі своєю зарплатою, статусом, законами.

Блогосфера виробляє свої норми, картину світу, стиль життя і подає їх як зразок для наслідування користувачам свого контенту. Сформувалися і зовнішні атрибути, що свідчать про приналежність до такого угруповання: певна специфічна лексика (сленг), зовнішній вигляд, поведінка таких людей. Субкультури зазвичай представляють своє, нетривіальне бачення певних реалій – і блогери, прагнучи максимальної публічності, творчо розв'язують поставлені завдання. Субкультура (у традиційному розумінні) намагається вирішити суперечності в основній культурі, якщо та не в змозі забезпечити наступне покоління дієвою ідеологією, набуваючи певних специфічних форм прояву, але вже таких, що є актуальними й затребуваними аудиторією. Блогосфера є відповіддю на запити суспільства щодо більш динамічного продукування та поширення інформації. Субкультура є способом краще пізнати себе. Блогосфера для цього надає всі інструменти: можливість репрезентувати себе, відчути зворотний зв'язок, з'ясувати свої пріоритети й відповідно розвиватися.

Певна субкультура має свої ознаки, що вирізняють її від інших культурних формувань. Окреслимо в цьому контексті специфіку блогосфери: вона доступна як з погляду репрезентації, так і споживання такої інформації; передбачає наявність зворотного зв'язку, що робить таку форму спілкування динамічною, цікавою, а тому затребуваною; може спричинити залежність через простий цілодобовий доступ до блогів і легкий спосіб дистанціюватися від проблемних ситуацій та особистих невдач; дає можливість знайти однодумців, відчути себе частиною певного соціуму, що є природною потребою людини; здатна існувати в інтернаціональному вимірі, оскільки національність підписників не визначальний чинник, важлива їхня кількість; спонтанна, що зумовлює численні мовні відхилення, які можуть бути ненавмисними як показник недостатніх мовленнєвих навичок та навмисними, що дає змогу блогерів формувати специфічний упізнаваний авторський стиль і так розширювати аудиторію підписників; формує свою систему правил поведінки в суспільстві, визначає моделі громадянської, політичної, культурної ідентифікації користувачів; є майданчиком для проведення спільних заходів блогерів, що дає їм можливість заявити про себе як певну окремішню спільноту зі своїми правилами, цінностями та пріоритетами.

Література

1. Бабій І. Українська блогосфера як відображення соціокультурних процесів. URL: https://sci.ldubgd.edu.ua/bitstream/123456789/7518/1/2020_Babii_I-Ukrainska_blohosfera_yak_vidobrazhennia_16-19.pdf (дата звернення: 25.10.2022).
2. Блогосфера. Вікіпедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Блогосфера> (дата звернення: 25.10.2022).
3. Герчанівська П. Е. Культурологія : навч. посіб. для дистанц. навч. 2-ге вид., випр. і доп. / за ред. В. І. Панченко. Київ : Університет «Україна», 2006. 323 с.
4. Радзівеський В. О. Домінуючі субкультури України початку ХХІ століття в теоретичному дискурсі : монографія. Київ : НАКККіМ, 2021. 350 с.
5. Субкультура. *Словник іношомовних слів*. URL: <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%D1%F3%E1%EA%F3%EB%FC%F2%F3%F0%E0> (дата звернення: 25.10.2022).
6. Фурман А., Литвин А. Субкультура. *Психологія і суспільство*. 2011. № 3. С. 187–192.

Водяхін Єгор,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

**УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ЯК ОБ'ЄКТ КУЛЬТУРФІЛОСОФСЬКОЇ РЕФЛЕКСІЇ
(КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТЬ)**

Театральність як феномен громадського життя поширюється далеко за межі театру як будинку й театру як соціокультурного інституту, тому необхідно визначити специфіку цього феномену та виділити його характерні риси. Український театр ще із часів середньовіччя є об'єктом дослідження естетики й філософії культури, але культурно-філософський аналіз театру знаходився на периферії розвитку гуманітарної думки, хоча слід зазначити, що середньовічний український театр філософи тієї епохи сприймали саме як феномен соціальний, наділений певними функціями.

Теоретично осмислюючи театральне дійство, наголосимо на виявленні передумов виникнення театру в механізмах людської поведінки й сприйняття. Джерела виникнення театрального мистецтва знаходяться в наслідувальному характері людської природи. Наслідувати притаманно людині з дитинства: люди адже тим і відрізняються від інших істот, що найбільш схильні до наслідування, і навіть перші пізнання приходять шляхом наслідування, і результати наслідування всім приносять задоволення. Згідно із цими культурфілософськими засадами, природа цього задоволення полягає в тому, що наслідування і повторення вже створеного природою або іншими людьми носить творчий характер і є основним способом людського пізнання, що притаманно як філософам, так і звичайним людям, нехай навіть меншою мірою [3]. Вибір зразка для наслідування призводить до розподілу театральних жанрів на комедію і трагедію.

Відповідно в соціально-політичному аспекті театральність проявляється в наслідуванні більшості політичним лідерам, причому необхідність підпорядкування одних людей іншим виявляється обумовлена міметичною природою самої людини, а також наявністю особистостей, дії і думки яких можуть послужити зразками для наслідування.

Театральна вистава може бути розділена на шість складових елементів, без яких неможливим є правильний вплив на публіку: сказання (mythos), характери (ethe), мова (lexis), думка (dianoia), видовище (opsis) і музична частина (melos). За винятком музики, яка здатна створювати емоційне тло, але не має чітко вираженого соціального значення (хоча музиці приділено чималу роль, досить згадати дискусію про радянський гімн), усі інші елементи театрального дійства знаходять висвітлення і в соціальній дійсності.

На відміну від сказання (або міфу), характери персонажів у театральному дійстві носять допоміжний характер. Це відбувається не тому, що без характерів можна обійтися (хоча багато драматургів обходилися без характерів), а тому, що характери повинні відповідати меті дійства, що розігрують. У трагедії не для того ведуть дію, щоб наслідувати характери, а навпаки, характери розкриваються лише за посередництва дій; так мета трагедії визначає події, сказання, і мета важливіша за все. Інакше кажучи, сказання, а не гра акторів і являє собою суть театральності, оскільки грамотно вибудоване дійство спроможне опанувати розуми глядачів, підкорити їх собі, тоді як акторські здібності можуть лише сприяти цьому процесу, але виявляються не спроможні виправити ті недоліки, які можуть бути допущені при формуванні вихідного міфу.

Третім важливим елементом театрального дійства є думка, що міститься в репліках персонажів, і вербальний спосіб повідомлення інформації до слухачів – те, що Аристотель називає мовою. Утім естетичний потяг, властивий середньовічній культурі й суспільству загалом, приводить до цілком обґрунтованого висновку про те, що тільки мова не здатна вплинути на глядачів, яким потрібно ще й візуальне втілення сценічного дійства [2].

Середньовіччя стало епохою, у якій соціально-філософська рефлексія театру й театральності виявилася розведена із соціальною практикою. У межах християнської теології гра (зокрема й акторська) являла собою спробу вдягнути на себе маски, приховати ту природу, яка була дарована людині божественною волею, тому театральність зазнала всілякого засудження. Новий зліт уваги до проблеми театральності, зокрема й у її соціальному значенні, відбувся в епоху Нового часу, що було пов'язано з прогресуючою секуляризацією соціальної сфери, звільненням соціально-філософської рефлексії від тісного пута догматичного богослов'я.

Театр не є споглядальним видовищем, що виступає предметом суто естетичного дискурсу, а слугує ареною висловлення певних поглядів, які набувають імперативний характер для всіх присутніх (причому найчастіше непомітно для самої публіки).

Наступний сплеск інтересу до театру й театральності в межах культурфілософських досліджень відбувся вже у ХХ ст. і був багато в чому зумовлений зміною методологічних орієнтирів, яка дала змогу по-новому розглянути традиційні філософські проблеми й повернутися до тих трактувань, які не були в полі зору дослідника соціальних процесів.

У соціальному конструктивізмі український театр використовували як метафору соціальної реальності, що являє собою безліч локальних світів, які містять у собі знання; вони для мешканців цього світу абсолютні й непорушні, але лише доти, поки обжиті кордони не виявляться покинутими, а звичне знання не буде піддано сумніву [4].

Соціальне коріння явища театральності дало змогу дослідникам охарактеризувати його підхід у соціальних науках як драматургічний. Подібний підхід спроможний доповнити класичні культурно-філософські методи дослідження й додати нові теоретичні обрії вивченню мікрорівня громадського життя. Драматургічний вимір соціальної реальності органічно доповнює інші: технічний (організація діяльності для досягнення намічених цілей); політичний (нерівномірний розподіл влади у соціальному просторі, контроль над ресурсами діяльності й моделями людської поведінки); культурний (цінності, визначальні цілі людських дій). Через взаємодію індивідів, побудовану на прагненні максимально повно за стислий проміжок часу засвоїти мотиви поведінки іншого, можна назвати й символічний.

У цьому випадку значну увагу приділяють тим символічним моделям поведінки, за допомогою яких індивід репрезентує своє існування в навколишньому світі. Інакше кажучи, ми зустрічаємося зі стійкою маскою, яку надягає на себе співрозмовник, але саме розуміння того, що всі дії, які він вчиняє, є лише реалізацією певної стратегії поведінки, зумовленою послідовною зміною соціальних масок, дає змогу розібратися в подіях, що відбувається, і дійти до певних висновків [1].

Культурно-філософський дискурс, присвячений українському театру, демонструє динамічний, хоча й нелінійний розвиток. Сучасне бачення театру передбачає поширення дослідницьких інтенцій на цілу низку супутніх феноменів. Театралізація життя на межі ХІХ–ХХ століть має безліч варіантів, досліджуваних і застосованих у різних видах соціальної теорії і практики. Це й соціальний театр, або соціальний маскарад, політичний театр, терапевтичний (медичний) театр, навчальний театр, міфологізація і карнавалізація життя, художня театральність тощо. У зазначений період можна стверджувати про театральність як невід'ємний феномен сучасної соціальної та політичної реальності, що вимагає категоріального прояснення і виявлення характерних рис.

Література

1. Лягущенко А. Г. Український театр. Видатні діячі та менеджмент. Київ : Мистецтво, 2021. 495 с.
2. Новиков А. О. Український театр і драматургія: від найдавніших часів до початку ХХ ст. : монографія. Харків : Харків. іст.-філол. т-во, 2015. 411 с.
3. Фіалко В. О. Театр України II половини ХХ століття. Образна лексика : монографія. Київ : Антиквар, 2016. 427 с.
4. Щукіна Ю. Творча діяльність театрів оперети і музичної комедії України II половини ХХ – початку ХХІ ст.: жанровий аспект : монографія / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : Колегіум, 2021. 366 с.

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА В КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕНЬ КІБЕРКУЛЬТУРИ ТА ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ

Дослідження цифрових (нових) медіа, що є предметом спеціального аналізу в галузі медіадосліджень, виходить далеко за межі сфери мас-медіа, що опосередковують будь-які стосунки між людьми та тісно інтегруються в життя сучасної людини, тож, за словами Н. Хейлз, «немає медіумів, а є середовище» [4, 8]. Уявлення про те, що цифрові засоби комунікації не просто трансформують сферу мас-медіа, а фактично створюють нове місце існування, найбільшою мірою знайшло своє відображення в дискусіях про кіберпростір.

Поняття «кіберпростір» стали застосовувати вже на ранньому етапі досліджень цифрових медіа (80-х – початок 90-х років) і тлумачили його як особливе інтерактивне середовище, простір, що генерується чи опосередкований комп'ютерними технологіями. Незважаючи на те, що поняття «кіберпростір» і нині використовують досить широко, особливо журналісти, критики, художники, воно не набуло ще чіткого визначення. Загалом в ідеї кіберпростору акцентовано на нових можливостях і небезпеках нових технологій для людини, що базувалися не стільки на ретельному аналізі нового культурного досвіду, скільки на емоційних оцінках цих технологій: не випадково одну з найвідоміших художніх інтерпретацій цієї ідеї здійснив В. Гібсон у романі «Нейромант» (1984). Теоретики, які поставили завдання концептуалізувати кіберпростір, переважно зосереджувалися на технологічних, а не на соціокультурних аспектах нового середовища існування людини.

Наприкінці 1990-х років Дж. Стерн виступив проти дихотомії «технофілія / технобфія», яку тривалий час відтворювали в літературі з проблем кіберпростору, закликавши дослідників до ретельнішого, багатоаспектного дослідження нових феноменів. При цьому йшлося про зміну вектора їхнього вивчення: так, дослідники, які працюють у царині Cultural Studies, на думку Дж. Стерна, мають зосередитися не на дослідженні інтернет-культури, а на культурних дослідженнях інтернету; вивчення мережі має стати одним із багатьох інших напрямів дослідження повсякденного життя [7, 62].

Поступово утвердилась установка на те, щоб мислити цифрові засоби комунікації в контексті ширших соціокультурних змін. Так, один з відомих теоретиків кіберпростору Д. Белл наголошував на культурній складовій кіберпростору, ототожнюючи поняття кіберпростору з кіберкультурою [2, 276]. Згодом концепт кіберкультури стали широко використовувати соціальні теоретики та соціологи. Дослідження кіберкультури (Cyberculture Studies) включало вивчення таких проблем, як особливості формування ідентичності в контексті поширення нових інформаційно-комунікативних технологій; гендерні, етнічні, вікові аспекти використання цифрових медіа; особливості формування та функціонування онлайн-спільнот, зв'язок інтернету з повсякденним життям, політикою тощо [1]. Широкий підхід у вивченні кіберкультури передбачав критичний аналіз соціокультурних змін, пов'язаних з поширенням цифрових технологій та мережевих комунікацій. Про необхідність розвитку такого дослідницького напрямку, як «критичні дослідження кіберкультури» (Critical Cyberculture Studies) ще 2000 року писав Д. Сілвер [5, 25]. Збірник, що вийшов у 2006 році під редакцією Д. Сілвера та А. Массанарі (з передмовою Стіва Джобса), став спробою концептуалізувати заявлений підхід [6].

Знаковою складовою сучасної цифрової культури є культурна спадщина. Безпосередньо поняття «культурна спадщина» та його репрезентація в культурі в цифрову епоху видозмінюються разом з розвитком соціокультурних умов, змінюються вектори трансляції, методи та способи збереження, інтерпретації і класифікації об'єктів. Нині важливим є збереження та забезпечення доступності культурної спадщини, крім того, нагальною є потреба враховувати методи, що спираються на її особливості: віддаленість у часі, відчуженість, фрагментарність, багатоплановість об'єктів. У зв'язку з військовими конфліктами, терористичними актами та стихійними лихами об'єкти культурної спадщини дедалі більше зазнають руйнувань. Окрім того, деякі з них складно контролювати через їх недоступність та віддаленість [3; 8].

Література

1. Bell D. *Cybercultures*. London; New York : Routledge, 2006.
2. Bell D. *An Introduction to Cybercultures*. L. & N.Y. : Routledge, 2005. P. 276.
3. Campanaro D., Landeschi G. 3D GIS for cultural heritage restoration: A 'white box' workflow. *Journal of Cultural Heritage*. 2016. Vol. 18, March-April. P. 321–332.
4. Hayles N. K. *How We Think: Digital Media and Technogenesis*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2012.

5. Silver D. Looking Backwards, Looking forwards: Cyberculture Studies 1990–2000. Gauntlett D. (ed.) Web.Studies: Rewiring Media Studies for the Digital Age. L. : Arnold. Pp. 19–30.
6. Silver D. & Massanari A. (eds), Critical Cyberculture Studies. New York: New York University Press, 2006.
7. Sterne J. Thinking the Internet: Cultural Studies versus the Millennium. Doing Internet Research: Critical Issues and Methods / ed. S. Jones. Thousand Oaks, CA: Sage, 1999. Pp. 257–288.
8. Themistocleous K. Model reconstruction for 3d vizualization of cultural heritage sites using open data from social media: The case study of Soli, Cyprus. *Journal of Archaeological Science: Reports*. 2016. 30 August. In Press. URL: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/> (дата звернення: 23.09.2022).

Дейнега Олександр,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРА ВИРОБНИЦТВА КЕРАМІЧНОЇ ЦЕГЛИ В ЗАПОРІЗЬКІЙ ОБЛАСТІ У ВИМІРАХ ЕКОЛОГІЧНОЇ СВІДОМОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНЦІВ

Малодослідженими й актуальними є питання історії і культури виробництва керамічної цегли в Запорізькій області, особливостей регіонального будівництва, що функціонує відповідно до загальних законів розвитку культури й мистецтва в Україні, і водночас має свої особливі аксіологічні виміри, зумовлені проявом екологічної культури та свідомості сучасних українців.

Звернемось до стародавньої історії села Мала Токмачка, звідки походить культура виробництва керамічної цегли в Запорізькій області. У давні часи річка Кінська, яка протікала через це село, була широкою і повноводою. По ній, за переказами, плавали запорожці на своїх чайках і турки на великих кораблях. А з обох берегів до неї підступали глибокі байраки, терники та поодинокі невеличкі поселення. Було таке поселення і на місці теперішньої Малої Токмачки. В ньому жили українські козаки та прийшли люди, які й назвали його Малою Маківкою.

За місцевими переказами, одного разу, на початку літа, коли навкруги буяли трави та квітував червоними маками степ, на село напали турки й татари. Напали саме тоді, коли місцеві жителі справляли свято маку, яке припадало на першу п'ятницю червня. Всіх дорослих малоківчан вороги порізали, вродливих дівчат забрали в бусурманську неволю, а дітей потопили в річці у Кінській. Від людської крові ще дужче зачервоніли стоптані нападниками маки. Відтоді село довго пустувало. Аж ось одного разу, у день макового свята, вийшла з води на берег чарівна пара: дівчина-русалка і красень юнак. Вони були з тих нещасних дітей, яких колись потопили вороги. Дівчина назвалася Христиною, а юнак – Іваном. Покохали вони одне одного та стали жити разом як подружжя, заснувавши на старих руїнах нове село Христинівку. Згодом у них народилися сини та дочки, а потім й онуки пішли. А вже правнуки, які довідалися про історію своїх далеких предків, разом вирішили перейменувати Христинівку на Малу Товкмачку, бо маки тут були потоптані ворогами й на них пролилася невинна людська кров.

Велике казенне село Токмак знаходилося на розгалуженні доріг, через нього проходив Старий Чумацький шлях на Оріхів, який простягався далі на північ. Формування Старого Чумацького шляху відбулося до заснування поселень на півдні України. Перші хати в селі Мала Токмачка були побудовані з глини та вкриті соломною, що було типово для тогочасних українських поселень.

Культура виробництва керамічної цегли в Запорізькій області пов'язана з історією Малотокмачанського цегельного заводу (ТОВ «Агробуд ЛТД»), який розташований у багатій на культурні традиції місцевості. Відомо, що колись тут була розташована колонія німців-менонітів. Місцеві жителі славилися своїм талантом знаходження екологічно чистої сировини та виготовлення з неї цегли. Німці збагатили місцеве населення самобутнім мистецтвом випалювати цеглу (німецькою – *zeigel*) у кільцевих печах. У процесі виготовлення цегли вони застосовували найбільш екологічно чистий і доступний вид палива – місцеву солому.

З відкриттям цегельного заводу почали масово зводити цегельні будинки. Надзвичайно важливо для місцевих жителів було зберегти культуру виробництва цегли з екологічно чистої сировини, яка у великій кількості знаходиться на території села. Наразі Малотокмачанський цегельний завод відомий тим, що випускає екологічно чисту повнотілу рядову марку цегли М100, виготовлену методом пластичного формування.

Зазначимо, що на екологічний стан довкілля впливає кількість палива, яке використовують на обігрів житла. Тому завдяки своїм унікальним властивостям екологічна цегла стоїть на сторожі місцевої природи. Теплова інерція цегли дає змогу створити теплий і затишний будинок та при цьому мінімізувати витрати на його опалення. Також виробництво цегли потребує досить невеликої кількості

енергії. Наприклад, для отримання алюмінію її треба в п'ятдесят разів більше.

Отже, традицію виробництва екологічної цегли потрібно популяризувати як в Україні, так і в інших країнах світу, адже найбільш екологічно чистим матеріалом у всьому світі прийнято вважати саме керамічну цеглу. Її створюють з глини, запаси якої практично не вичерпні. Видобуток глини не завдає шкоди екології, тим більше що в цивілізованих країнах компанії-розробники сировини створюють на місці кар'єрів озера й парки, спортивні бази та зони відпочинку. У процесі виробництва цегли використовують формування і випалення, процеси, що не завдають шкоди навколишньому екології. Її виробництво є безвідходним. Так, з кілограма сировини отримують кілограм готового продукту, а при виробництві металу використовують тільки третю частину сировини, а решта відходів потребує утилізації. При виробництві цегли утилізувати нічого не потрібно, а значить, не доводиться забруднювати природу.

Такий підхід до навколишнього середовища та культурної спадщини спрямований на збереження і примноження національних культурних цінностей, сприяє формуванню екологічної культури в молодого покоління українців.

Карпенко Діана,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

НІМЕЦЬКИЙ ІДЕАЛІЗМ ЯК КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ ФЕНОМЕН

Вагоме місце в розвитку західноєвропейської філософської думки посідає німецький ідеалізм (або німецька класична філософія). Вона представлена сукупністю філософських концепцій Німеччини другої половини XVIII – XIX століть, зокрема такими мислителями, як І. Кант, І. Фіхте, Ф. Шеллінг та Г. Гегель.

Фундатор німецького ідеалізму І. Кант (1724–1804) вважає, що причиною виникнення культури є суспільна сутність людини, котра поєднує в собі розум і чуттєвість. Як розумна істота – виконує загальні моральні закони, а як чуттєва, то прагне до особистої мети і власного щастя. І. Кант подає закон розуму як категоричний імператив у трьох формах: 1) моральний закон, який вимагає діяти, керуючись загальним і необхідним обов'язком; 2) людина є абсолютною цінністю і метою одночасно, а не засобом для інших людей; 3) суспільство, яке складається з царства мети, та реалізація практичного, тобто морального розуму. Також культура слугує способом примирення з природою моральної людини, використовуючи її у власних моральних цілях. Культура й виховання є системною цілісністю духовних здібностей пізнання та волі людини, об'єднаних естетичними та телеологічними судженнями в єдине морально-релігійне розуміння світу.

Продовженням філософських поглядів Канта стало вчення Й. Г. Фіхте (1762–1814). У своїй філософії він підсилив ідею активності суб'єкта (людини) у процесі пізнання. Фіхте трактує «Я» подвійно: по-перше, як «Я», яке кожна людина відкриває в акті самосвідомості, тобто «індивідуальне або емпіричне «Я»; по-друге, «Я» як деяка первинна всеохопна визначальна реальність, недосяжна цілком нашій свідомості, з якої шляхом її саморозвитку народжується весь універсум, це «абсолютне Я» [1, 81]. Його наукова теорія «науковчення» вибудована на положеннях: 1) самототожність «Я покладає Я»; 2) заперечення «Я протипокладає не-Я», в якому перше – це суб'єкт, а друге – об'єктивна реальність, природа; 3) «Я покладає і Я, і не-Я» [1, 81]. Стосовно людини, то її діяльність слугує першим й основним визначенням, а особливою цінністю стає свобода.

Представник німецького ідеалізму Ф. В. Й. Шеллінг (1775–1854) вважав головним способом пізнання споглядання та ігнорував розсудкове пізнання. Натурфілософія Шеллінга відображає як природа приходить до розуму, яким чином природа у сходженні своїх потенцій створює в людині розум. Шеллінг вважав, що найвищим результатом емпіричного пізнання є закон [1, 82]. Основний принцип натурфілософії – єдність мислення і буття, у якому природа є результатом абсолютного духу, а матерія являє собою дух, що споглядає рівновагу своїх діянь. Натурфілософія Шеллінга має діалектичний характер, а її основними принципами є полярність, історизм, системність, єдність сил природи.

У центрі філософської системи Ф. В. Гегеля (1770–1831) перебуває дух, а не природа. Саме дух є найбільш загальним і всеохопним у позиції до природи та матерії і містить у собі багато своїх форм, таких як: свідомість і самосвідомість, психічне почуття, розум й ін. У праці «Філософія духу» Гегель виокремлював три види духу, де найвищою формою вважав абсолютний дух порівняно із суб'єктивним та об'єктивним. Суб'єктивний дух – це якість людини, яка виражена в її душі, свідомості та

самосвідомості, у психологічних властивостях [2, 3]. Об'єктивний дух відтворює всі основні аспекти людства, сукупність суспільного життя і його розвитку у вигляді всесвітньої історії. Гегель зводить культуру до духовного розвитку людства, розуміючи творчість як діалектичне сходження духу [2, 3]. За його вченням, абсолютний дух втілюється в мистецтві, релігії, філософії, які між собою пов'язані. Також постає як усвідомлення повної єдності суб'єктивного та об'єктивного.

При всьому розмаїтті поглядів, ідей та концепцій: від Канта до Фіхте, Шеллінга та Гегеля – основу становить духовний початок – світова воля, Бог, ідея, дух. Породженням духовного початку є людина. Весь предметний світ бере свій початок від об'єктивного (світового духу, Бога) або суб'єктивного (Людини) духу, розуму, свідомості, почуття. Буття може визначати свідомість, а спосіб життя людини залежить від її мислення.

Література

1. Філософія : навч. посіб. / Л. В. Губерський, І. Ф. Надольний, В. П. Андрущенко та ін. ; за ред. І. Ф. Надольного. 4-те вид., стер. Київ: Вікар, 2004. 516 с.

2. Філософський енциклопедичний словник : енциклопедія / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди ; голов. ред. В. І. Шинкарук. Київ : Абрис, 2002. 742 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Shynkaruk_Volodymyr/Filosofskyi_entsyklopedychnyi_slovyk.pdf (дата звернення: 28.10.2022).

Молодіна Альона,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІНТЕГРАТИВНА СТРАТЕГІЯ КВІР-ПЕДАГОГІКИ

Метою нашого дослідження є з'ясувати зміст поняття квір-педагогіки, проаналізувати стратегії для покращення включення, визнання та видимості квір-студентів чи викладачів-квір у класі. Квір-педагогіка – поняття маловідоме й таке, що не набуло загальноприйнятого визнання у вітчизняній науці. На Заході література з квір-педагогіки поки складається з набору питань із різних сфер знань, що не мають сталого визначення. У межах вітчизняних досліджень квір-педагогіка представлена в роботах Ольги Плахотнік, яка зазначає, що квір-педагогіка – можливість відповіді на систематичну та гетеронормативну структуру освіти. Дослідження квір-педагогіки в межах культурології, як нам відомо, ще не було проведено. Роботи Н. Крилової, А. Арнольдова, І. Зязюна обґрунтовують культурологічний підхід до аналізу освітнього процесу та вказують на його важливість. О. Вороніна досліджує впровадження гендерних знань у систему освіти. І. Жеребкін, Л. Булатова розглядають феномени «влада», «наси́льство», «публічне», «інтимний» у контексті важливості впровадження та розробки їх у системі підготовки студентства. С. Матюшкова порушує питання гендерного підходу до організації навчально-виховної діяльності як одне із важливих впроваджень у вітчизняну виховну практику для забезпечення передачі нового соціокультурного досвіду, вказуючи на те, що «він ґрунтується на унікальності кожного суб'єкта навчальної діяльності, на забезпеченні умов його розвитку в контексті індивідуалізованого підходу в особистісно розвивальній системі навчання, що забезпечує соціокультурний саморозвиток особистості» [2, 8]. Освіта, особливо формальна, часто постає як спосіб розширення світогляду, що досить часто обмежений суворими й невидимими кордонами монолітних соціальних та культурних установ.

Термін «квір» історично використовували принизливо для позначення тих, чия сексуальна поведінка не відповідала гетеронормативності. З 1990-х років його вживали в межах політичних рухів проти гомофобії та інших форм гендерної дискримінації. Нині ведуться дискусії про термін та його активне використання в гендерних дослідженнях і теоріях. Термін, який ми розглядаємо в цьому дослідженні, підриває, очевидно, стабільну кореляцію між статтю, гендером і сексуальністю, посилюючи й проблематизуючи в концепції особистості. Слово «квір» відмовляється від дуалізму, а також умовностей, пов'язаних із цим (гетеросексуал / гомосексуал, маскулі́нність / фемі́нність, чоловік / жінка). Борючись з категоріями і визначеннями статі та гендеру, термін «квір» фактично передбачає, що природа ідентичності мінлива й постійно змінюється. За визначенням Єви Кософський Седжвік, слово «квір» – «відкрита сітка можливостей, прогалін, перекриттів, дисонансів і резонансів, провалів та надмірностей сенсу, коли складові елементи будь-якої статі, будь-якої сексуальності не зроблені (або не можуть бути зроблені), щоб означити монолітно» [8]. Із суб'єктної позиції «квір» описує людей, чия стать і / або сексуальність виходять за межі культурних норм очікування. Тому квір-педагогіка, або квір-підхід до викладання, являє собою переосмислення освіти в практичному викладанні, зосереджені навколо тематики статі, гендеру та сексуальності, при аналізі нормативності в інтерсекціональному ключі [3].

Розроблена академією квір-теорія прагне засудити гетеронормативність й апелювати до того, що освіта часто була інструментом пригноблення, а не звільнення. Тобто квір-теорія прийнята лише настільки, наскільки вона відповідає певним соціальним і культурним цінностям, попередньо встановленим суспільством, відкидаючи тих, хто цього не робить, дотримуючись такої норми. Тереза де Лауретіс (1991) стверджує, що термін «квір» повинен функціонувати як щось, що викликає дискомфорт і є «не канонічним», поліфонічним, трансгресивним та проблемним. Єва Кософський Седжвік [5] також вважає, що цей термін являє собою момент, рух, безперервний мотив. Квір-педагогіка, заснована на ідеях квір-теорії проти нормалізації, прагне сприяти практиці освіти, аналізуючи плинність та мобільність суспільства та підтверджуючи, що заклади освіти не повинні приєднуватися до однієї встановленої моделі, оскільки ці ідеали в кінцевому підсумку відчужують, навіть виключають певних людей. Адже в той час, як освіту рекламують як можливість розширити розуми та горизонти, таке розширення занадто часто обмежене суворими й невидимими кордонами монолітних соціальних та культурних інститутів. Освіта симулювала обіцянку інтелектуального прогресу як прикриття реальності відтворення нормальності. За дослідженням Майкла Кімела [1], освіта перед нами постає як гендерована сфера соціального життя і як певна «фабрика» смислів. Для Бріцмана (1998) квір-теорія переступає, здавалося б, стійкі уявлення, і в цьому сенсі працює квір-педагогіка, ставлячи під сумнів ситуації очевидної нормальності в школі. Квір-педагогіка не шукає «правильного» методу, а скоріше надає можливість поставити під сумнів нашу практику чи уявлення про рівність і прийняття. Так само як квір-теорія намагалася дистанціюватися від гендерних маркерів, асоційованих з гей- та лесбі-дослідженнями, квір-педагогіка пропонує всім, хто провадить академічну діяльність, вибір, не залежний від того, чи вони є гетеросексуальними, гомосексуальними, бісексуальними, безстатевими тощо, можливість розуміння питань сексуальності по-новому, націлена просто обміняти одну норму на іншу, щоб просто залишити гетеросексуальний бінарний файл для гетеросексуально-гомосексуальної модальності.

«Постмодерний спосіб мислення – це і є квір-теорія, коли поняття ідентичності ставиться під питання, коли постмодерний спосіб мислення приходить в освіту і починає вбудовуватися в структуру освіти й одночасно підривати її». Для Мішеля Фуко цей результат корениться в таїнстві визнання. Існує насильство висловлювань, насильство пошуку ідентичності. Але ми не можемо вважати цю ситуацію в її найглибших аспектах насильницькою. Обов'язок визнання змушує прагнути до свободи, навіть коли ця свобода є не що інше, як підпорядкування влади в руках нашого духівника. Це тому, що той, хто говорить, якоюсь мірою зобов'язаний це робити, а той, хто слухає, мовчить [6], тому «школа – це місце, де здійснюється влада, освіта – це місце, де здійснюється влада в найбільш неприкритому вигляді, там же з'являється простір для спротиву». «Перше – зміст, друге – форма, а третє – мої власні викладацькі рефлексії над тим, що я роблю, як я це роблю, навіщо я це роблю, і також різні способи ділитися моїми роздумами з іншими людьми. Патріархальні педагогіки домінують й авторитарні, а феміністські – егалітарні та засновані на спільнотах, на роботах у групах, на душі спільнот». І кожен раз, коли ми боремося за права пригноблених і робимо щось, як нам здається, дуже гарне, то робимо щось і не дуже хороше, тому що кожне переміщення в боротьбі за права пригноблених груп у межах ідентичностей продукує нових інших, нових пригноблених і нові винятки [4].

Культурологічна цінність квір-педагогіки – це її потенціал порушити примусовий статус-кво шляхом переосмислення освіти в умовах, що суперечать репродуктивному телосу панівної ідеології. Для Брайсона й де Кастелл квір-педагогіка – це «радикальна форма освітньої практики, яку застосовують навмисно, щоб перешкодити, втрутитися у виробництво “нормальності”». Іншими словами, квір-педагогіка може дестабілізувати гегемонічні концепції статусу-кво або нормального саме тому, що вони можуть нашоухнути учнів і вчителів до роздумів про те, на яких підставах і як конструюються їхні власні ідентичності. Як спосіб досліджувати особистості, квір-педагогіка не тільки здатна зруйнувати бар'єри, що виникають у дискусіях про квір-теорію (центральне місце в працях Хальберштама), але й підштовхує як вчителів, так й учнів розглянути, як виробництво знань знаходиться в культурному місці і так постійно відкрите для радикального перегляду. Як вказує Хальберштам, квір-педагогіка вимагає, щоб ми дотримувалися «гнучких і новаторських уявлень про архівування, канонічність дисциплінарної та розумової праці» [7].

Береніс Малк Фішер виділяє чотири можливих типи феміністських педагогік залежно від того, яку мету ставить вчителька або викладачка. Перша з них – це феміністське викладання для рівності. Друга – це педагогіки, засновані на турботі. Третє – феміністської педагогіки групового опору, коли ми робимо щось разом. І четверте – феміністської педагогіки деконструкції [4].

Можливо, навіть сьогодні деякі люди можуть поставити питання, чи дійсно так важливо враховувати цей вплив нормалізації та гетеронормативності на наші культурні практики. Очевидно, якщо ми вважаємо, що освіта – це добро та необхідність для кожного, тоді необхідно враховувати важливість сексуальної ідентичності в кожному класі, поряд з расою, статтю та інвалідністю. Поряд з ідеями, запропонованими інклюзивною педагогікою, педагогічні практики та методології, що шукають моделі освіти, у яких повага та присутність є частиною нашої повсякденної практики, квір-педагогіка спрямована на розуміння індивідуальностей як частини нашого колективу. Проте основним моментом є те, що особливо стосується тих, на кого найбільше впливає відсутність альтернативної видимості в підручниках, класі може змінити позитивно, безумовно, у руках чуйного й критичного вчителя. Квір-педагогіка може допомогти нам проаналізувати та протидіяти практикам виключення. Студенти почуватимуться комфортніше в процесі навчання, якщо зможуть самовиразитися вільно в класі, що спирається на навчальні матеріали, у яких сексуальність та гендерну різницю визнають позитивно. Поки наші навчальні матеріали та практики показують та відтворюють гетеронормативні перспективи, багато студентів почуватимуться виключеними.

Література

1. Кімел М. Гендероване суспільство. Київ, 2003. С. 231–232.
2. Машкіна С. В., Усатенко Т. П., Хомич Л. О., Шахрай Т. О. Теоретичні засади культурологічного підходу у підготовці педагога до виховної діяльності : монографія. Київ, 2016. 168 с.
3. Плахотнік О. Радикальні педагогіки в контексті «студентоцентрованої» соціогуманітарної освіти. URL: <https://cutt.ly/w19Ug7J> (дата звернення: 15.10.2022).
4. Плахотнік О. Гендерний вимір сучасної освіти: здобутки американських феміністично-педагогічних студій. URL: <https://cutt.ly/w19Ug7J> (дата звернення: 20.10.2022).
5. Eve Kosofsky Sedgwick. *Epistemology of the Closet*. University of California Press, 1st edition, October 16, 1990. 272 p.
6. Foucault Michel. *Sexual Morality and the Law* [originally published as "La loi de la pudeur"]. 330 p. in *Politics, philosophy, Culture*. URL: https://monoskop.org/images/9/96/Foucault_Michel_Politics_Philosophy_Culture_Interviews_and_Other_Writings_1977_1984.pdf (дата звернення: 15.11.2022).
7. Halberstam Judith. *Reflections on Queer Studies and Queer Pedagogy*. *Journal of Homosexuality*. 2003. Vol. 45. Iss. 2–4. Pp. 361–364.
8. Sedgwick Kosofsky E. 1993. *Tendencies*. Durham: Duke University Press. Print. P. 7.

Сендецький Андрій,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АРТРЕЗИДЕНЦІЯ ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ В УМОВАХ ВИМУШЕНОЇ МІГРАЦІЇ ПІД ЧАС ВОЄННОЇ ІНТЕРВЕНЦІЇ

Воєнні події національно-визвольної війни в Україні супроти російського окупанта, які розпочалися у 2014 р. і тривають дотепер, не знівелювали культурно-мистецьку діяльність у країні, а увиразнили форми культурного діалогу з цивілізованим світом, альтернативні традиційним, що властиві для мирного часу. Від 24 лютого 2022 р. – дати початку повномасштабного вторгнення російської федерації на територію суверенної України – демократичні країни світу активно запрошували й продовжують заохочувати вимушених мігрантів до участі в артрезиденціях у їхніх інституціях. Цей гуманний вияв солідарності з Україною сприяє пошуку нових культурно-мистецьких комунікацій, результатом яких можуть стати тривалі проекти міжнародної співпраці.

Артрезиденція, мистецька резиденція, мистецький / творчий осідок (від лат. *resideo* – перебувати, бути на місці) – осередок, який пропонує максимально можливі комфортні умови для запрошених осіб, котрим необхідна допомога впродовж деякого періоду. Метою більшості творчих осідків є моральна й матеріальна підтримка на певний час мистців та дослідників мистецтва, які опинилися в складній ситуації, що виникла не з їхньої вини, але загрожує розвитку особистої творчості, а то й життю резидента і членам його сім'ї. Залежно від культурної політики донора артрезиденції допомога тим, хто потребує захисту цієї категорії може бути у двох проявах: у країні, де перебуває митець, або у країні, яка запрошує його. Доволі часто аплікативний кейс для участі у творчому мистецькому осередку подають організаторам мистці, які вже перебувають у статусі біженця, та мисткині, права та свободи яких не обмежені розпорядженням чинної влади в Україні. Основний контингент біженців становлять жінки, відповідно помітний виразний гендерний дисбаланс: чоловіки становлять виразну меншість

учасників як творчої, так і наукової міжнародної активності. Цей чинник у межах артрезиденції безпосередньо відображається на результаті творчого продукту за своїми змістом і формою.

Однією із найактивніших європейських країн, що всесторонньо допомагає Україні в боротьбі проти агресора та розгорнула широку діяльність функціонування артрезиденцій для українських експатріантів, є Польща. Тут, серед низки творчих осередків, які пропонують свої програми художникам-живописцям, графікам, скульпторам, функціонують організації, які спрямовані розвивати культурний діалог у галузі театрального мистецтва.

З-посеред культурних інституцій, у яких функціонує артрезиденція, варто виокремити Театральний інститут імені Збігнева Рашевського у Варшаві. Це державна культурна установа, яка документує, відстежує інновації в польському театральному житті [1]. Вона організовує публічні дискусії про явище театру, прагне розширити дослідницькі перспективи в царині театрознавства, підтримує та проводить освітню і популяризаторську діяльність сценічного мистецтва. Крім того, установа володіє найбільшим вебсайтом, який цілком присвячений сучасному театральному життю у країні [2], постійно доповнює онлайн-енциклопедією польського театру [3], керує спеціалізованою книгарнею Prosperego [4] та видавництвом [5].

Інститут містить найбільший у Польщі тематичний архів, у якому постійно гromadиться документація про сучасний театр. Для користування всіх зацікавлених дослідників сценічного мистецтва представлена колекція періодичних видань, рецензій, фотографій, репертуарів, афіш, документів, що стосуються діяльності різних театральних просторів.

Рішення про створення Програми мистецьких резиденцій ухвалила дирекція Театрального інституту у 2021 р. через тогочасні політичні репресії в Білорусі. Програма була адресована білоруським акторам, режисерам, сценографам, танцюристам, драматургам, особливо стосувалася жінок цих професій.

Збройне вторгнення росії в Україну призвело до того, що Міністерство культури та національної спадщини Польщі розширило програму резиденцій для театральних діячів з України, а повноваження її реалізації делегувало Театральному інституту ім. Збігнева Рашевського. До Польщі прибула значна кількість українських експатріантів, яким уже з перших днів війни пропонували допомогу держава, громадські установи, гуманітарні організації та приватні особи щодо їхніх основних потреб. Серед мігрантів виявилися також працівники театрів. Утім зазначена програма дотримується пропорційності прийняття українських і білоруських митців, останні з яких вимушено емігрували через антидемократичний злочинний режим Лукашенка.

У квітні 2022 р. Театральний інститут затвердив список перших і єдиних на поточний рік 32 представників театральних професій. З 1 травня цього самого року вибрані особи в екзилі розпочали свої театральні практики згідно з власними запропонованими проектами у двадцяти культурно-мистецьких інституціях та неурядових організаціях Польщі. Програма мистецьких резиденцій розрахована на термін від 1 до 6 місяців [6].

Виразним прикладом солідарності з національно-визвольною війною українців проти російської федерації, комунікативною конвергентністю і творчою польсько-українською колаборацією відзначається колектив Драматичного театру Варшави. Всупереч підтримці попереднім директором Тадеушем Слободзянком курсу на популяризацію вистав російських авторів та участь російських митців, в умовах війни колектив театру активно виступає за демократичні цінності, які відстоює Україна. Значна частина вистав на великій сцені розпочинається з гімну України у виконанні оркестру театру; під час антракту актори, котрі задіяні у виставі, сходять зі сцени до глядачів з проханням офірувати на потреби України, а після закінчення вистав (Kinny Boots, «Людина з Ла Манчі», «Кабаре») актори виходять на уклін з державним прапором України (фото 1).

Після 24 лютого варшавський Драматичний театр прийняв у своїх гостьових апартаментах родини біженців з України, а деяких з них працевлаштував у себе, а також запросив театральних діячів з України в межах мистецької резиденції. Зі зміною дирекції 1 вересня 2022 р. драмтеатр продовжив підтримку польсько-українського культурно-мистецького діалогу у формі Міжнародного фестивалю театрів для дітей і молоді «Корчак сьогодні», який тривав 11–23 жовтня 2022 р. [7]. У програмі івенту брали участь колективи з України, зокрема Львівський обласний академічний театр ляльок.



Фото 1. Актори Драматичного театру у Варшаві з прапором України після вистави «Людина з Ла Манчі». 15 травня 2022 р. Варшава. Фотоархів Центру культурно-мистецьких ініціатив

Попри те важливо зауважити, що із середини липня помітні симптоматичні згасання активного піднесення допомоги Україні як загалом у Польщі, так зокрема у Варшаві. Однією із причин є колективне емоційне вигорання, яке завжди надходить під час тривалого психічного напруження та зумовлене «второю від війни». Під час реалізації програми артрезиденції Театрального інституту з'ясувалося, що одною з установ, яка прийняла найбільшу кількість митців, є Театр Повсехни у Варшаві. Це стало результатом зміцнення їхнього кількарічного творчого діалогу з окремими представниками українських театрів. У межах артрезиденцій слабо реагували на співпрацю національні театри Польщі. У результаті піврічної діяльності мистецької резиденції в національних театрах не виявлено жодного спільного творчого продукту.

Активність артрезиденцій свідчить про посилення міжнародного культурного діалогу, розширення культурно-мистецької, едукативної та наукової співпраці. Необхідно зазначити потужну солідарність польської творчої спільноти з народом України загалом, про що свідчать репрезентативні заходи й програми в більшості театрів. Водночас постає питання: чи в цій гуманітарній активності відчутне глибинне зацікавлення українською культурою і мистецтвом, чи це лише жест співчуття як наслідок емоційної реакції на відвертий геноцид народу України з боку злочинної росії. Відповідь, імовірно, отримаємо в недалекій перспективі після здобуття нашої перемоги в національно-визвольній війні.

Література

1. Idea i misja. URL: <https://www.institut-teatralny.pl/o-instytucie/idea-i-misj> (дата звернення: 23.10.2022).
2. E-teatr. URL: www.e-teatr.pl (дата звернення: 23.10.2022).
3. Encyklopedia Teatru Polskiego. URL: www.encyklopediateatru.pl (дата звернення: 23.10.2022).
4. Księgarnia Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego. URL: www.prospero.e-teatr.pl (дата звернення: 23.10.2022).
5. Wydawnictwo Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego. URL: www.wydawnictwo.institut-teatralny.pl (дата звернення: 23.10.2022).
6. Ponad 30 twórczyń i twórców teatralnych z Ukrainy rozpocznie od maja działania w ramach programu Rezydencje Artystyczne prowadzonego przez Instytut Teatralny. URL: <https://www.institut-teatralny.pl/2022/04/28/znamy-liste-rezydentek-i-rezydentow-z-ukrainy/> (дата звернення: 23.10.2022).
7. Międzynarodowy Festiwal Teatrów «Korczak dzisiaj» – od wtorku. URL: <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/26-miedzynarodowy-festiwal-teatrow-korczak-dzisiaj-od-wtorku> (дата звернення: 23.10.2022).

ТРАНСФОРМАЦІЇ ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Гендерні стереотипи та їх роль у культурі стали предметом наукового дискурсу із 70-х років ХХ ст., завдячуючи впливу феміністичних рухів другої хвилі. Останнім часом багато досліджень, що висвітлюють тему гендерних стереотипів у культурі, зосереджені не тільки на репрезентації жінок та чоловіків у візуальній культурі, а й, зокрема, на питанні, наскільки стереотипи відображають актуальну реальність, а точніше те, яким способом стереотипи конструюють реальність.

Так, протягом ХХ століття наукова спільнота поступово перейшла від простого фіксування розбіжностей між статями та осмислення наявного нерівномірного розподілу жінок та чоловіків у різних сферах життя до вирішення питання, чому саме відбувається такий розподіл і яке місце в такому стані справ відведено природі, а яке – людині або точніше соціокультурним чинникам. Саме тому, як надбудова над природним – статтю, сформувалось та було прийнято поняття гендеру людини та пов'язані з гендером ролі індивіда в суспільстві.

Гендерні стереотипи розуміємо як комплекс символів та образів, що характеризують «чоловіка» й «жінку» в культурі. Прикладом стереотипного мислення і деструктивною функцією є в передусім упередженість у ставленні до представників протилежної статі незалежно від їх індивідуальних особливостей. Якщо раніше найголовнішу функцію стереотипів як способу мислення – ретрансляційну (передача від покоління до покоління спрощених схематизованих уявлень про власний досвід) – виконувала переважно родина, то в сучасному світі людині доводиться пройти безліч соціальних інститутів. У контексті глобалізації додаються також міжнародні чинники – це вплив соціальних мереж на індивідуальному рівні та міжнародних інституцій на рівні держави.

Тому відповідно для українських реалій на поточний момент на перший план винесені питання в площині осмислення української гендерної культури, яка зазнає впливу глобалізаційних чинників. Моделі гендерної культури в різних країнах світу різняться: від патріархальних, в яких відмінності між статями поляризуються і акцентуються, до таких, що нівелюють відмінності та допускають і визнають самоідентифікацію гендеру особистості без прив'язки до статі.

Трансформація гендерних відносин в умовах культурної глобалізації в українському контексті насамперед стосується процесів переходу від патріархальної культури до егалітарної гендерної культури, що зумовлено сучасним рухом до демократизації суспільства. Так, сьогодні Україна швидкими темпами входить в особливий культурний простір, що спричинено механізмами створення певної європейської ідентичності, однією з проголошених засад якої є гендерна рівність. Гендерні стереотипи при цьому визначено як певні бар'єри на шляху до гендерної рівності, що заважають (стримують) повноцінно реалізуватися особистості згідно зі своїм потенціалом. Застосування гендерночутливої оптики для можливого та допустимого відхилення від прийнятих гендерних ролей відбувається на всіх рівнях суспільства: від освітніх до професійних сфер, що базується на постмодерністських ідеях про конструктивістську природу культури. При цьому акцент робиться саме на виявленні гендерних стереотипів, що сформувались в українському суспільстві, визначають гендерні ролі та пов'язаний із цим рівень обмеженості / доступності особи тієї чи іншої статі передусім до професійної реалізації.

При цьому дослідження 2022 року міжнародного альянсу компаній у рекламній індустрії проти стереотипів (Unstereotype Alliance) під егідою «ООН Жінки» вкотре доводять, що уявлення про гендерні ролі відрізняються залежно від статі: так, на прикладі таких країн, як США, Японія, Туреччина, Великобританія чоловіки більше, ніж жінки погоджуються з традиційними гендерними ролями – 40% чоловіків погодились, що чоловіки мають заробляти гроші, а жінки доглядати будинок та опікуватись дітьми, проти 31% жінок. Так само й різняться відповіді на питання, хто краще підходить на керівну посаду: 27% опитаних жінок стверджують, що чоловіки, і значно більша кількість чоловіків (40%) розділяють цю думку [1]

Можна прогнозувати, що на відміну, наприклад, від США, де акцентування відбувається зараз на вирішенні проблем самоідентифікації індивіда на площині між «жіночим» та «чоловічим», українське середовище на поточний момент ставить перед собою дещо інші завдання. Аналіз

культурних проєктів, що порушують тему стереотипізації, свідчить про загальний рух у напрямі розширення наявних стереотипних бар'єрів передусім для реалізації жінок та чоловіків щодо професійного становлення (про що свідчать також державні програмні стратегії), сприяння більш вільній особистісній самопрезентації як у зовнішньому вигляді, так і в проявах емоцій або рис характеру, тобто розширення репрезентативних меж та ролей, що має зменшити гендерну дискримінацію.

Отже, на нашу думку, національний вимір трансформації гендерної культури насамперед спрямований на подолання бар'єрів при професійній самореалізації, зокрема дівчат, тобто відхід від патріархального дискурсу та сприяння виходу жінок у публічну сферу. При цьому такі ініціативи в Україні, як HeForShe (укр. «Він за Неї») – рух солідарності за гендерну рівність жінки від ООН та науково-популярний ресурс «Гендер у деталях» наочно демонструють поступовий відхід від переважно феміністичного дискурсу вбік висвітлення проблематики гендерних стереотипів обох статей. Водночас відбувається звернення поглядів суспільства до особистого світу чоловіків, який також відходить від усталених стереотипних уявлень про «сильного годувальника і захисника родини». Свідченням того, що чоловікові краще бути «годувальником», а не опікуватися дітьми та літніми людьми, підтверджують результати опитування 2022 року, яке провела Структура ООН з питань гендерної рівності та розширення прав і можливостей жінок: більшість людей обох статей вважають, що коли жінка працює на оплачуваній роботі, то діти страждають більше, ніж якщо чоловік працює [3]. Враховуючи наведене вище, зазначимо, що Україна як член «Партнерства Біаріц» (окрім країн ЄС, членами є США, Японія, Канада, Великобританія) з 2020 року демонструє своє прагнення позбутись негативних гендерних стереотипів щодо розриву в рівні заробітної плати чи права на батьківську відпустку по догляду за дитиною, здобуття освіти за принципом «жіноча» чи «чоловіча» професія та ін.

Також варто зазначити, що в межах гендерного концепту культурологічного знання в Україні актуалізується проблематика в межах інтерсекціонального напрямку гендерних досліджень. Під інтерсекціональністю тут розуміємо, за К. Креншоу, концепцію про перетин різних дискримінацій, згідно з якою різні форми нерівності або пригнічення не існують окремо. Термін широко використовують для ілюстрації взаємодії між будь-якими видами дискримінації, будь то за ознакою статі, раси, віку, класу, соціально-економічного статусу, фізичних або розумових здібностей, гендеру або сексуальної ідентичності, релігії чи етнічної приналежності [2]. З урахуванням умов сьогодення численні біженці, переважно жінки, що знаходяться в інших країнах, можуть зазнавати подвійного стереотипного негативного впливу на перетині таких категорій, як «українка», «біженка», «жінка». Прикладами інтерсекціональних дискримінацій, що з'являлись у медійному полі, можна визначити також біженців всередині країни з одного регіону в інший. Так, за європейською філософінею Ю. Кристевею, саме чужинець, вигнанець та жінка є найдавнішими постатями Іншого в європейській культурі.

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що актуальна гендерна культура на рівні державних та недержавних інституцій вибудовується в контексті діалогу з країнами Заходу з урахуванням локального чинника. Рухаючись в одному напрямі вбік демократизації гендерної культури, країни Європи через різні культурні чинники об'єктивно знаходяться на різних етапах готовності до оновлення системи стереотипних уявлень. Перед українським суспільством постають непрості завдання: з одного боку, збереження своєрідності традицій та, з іншого – вибудовування спільної європейської культури в контексті гендерних питань. Тому вивчення традиційних національних конструктивних / деструктивних гендерних стереотипів, що зумовлюють гендерну культуру в Україні, продовжує бути актуальною науковою проблематикою.

Література

1. Дослідження «Unstereotype Alliance». 2021. URL: [beyond gender 2 report.pdf](https://unwomen.org/reports/unstereotype-alliance-report-2021/) (unwomen.org) (дата звернення: 15.10.2022)
2. Шевченко З. В. Словник гендерних термінів. Черкаси, 2016. URL: <http://a-z-gender.net/ua/intersekcijnij-feminizm.html> (дата звернення: 15.10.2022).
3. Дослідження Структури ООН з питань гендерної рівності та розширення прав і можливостей жінок «Рівні змін». 2022. URL: https://www2.unwomen.org/media/files/un%20women/_unsta/resources/the_levers_of_change_2022.pdf?la=en&vs=4036 (дата звернення: 15.10.2022).

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ЕТНО- І ПОПКУЛЬТУРИ ЯК ОСОБЛИВІСТЬ КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ У ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ СВІТІ

Нетрадиційні експерименти з фольклором почалися задовго до оголошення незалежності України, піонерами їх можна вважати київський гурт «Візерунки шляхів» (на чолі з Тарасом Петриненком), які не просто обробляли народні пісні та стилізували твори, а суміщали їх з психоделічним роком, попмузикою, джазом, що відкрило дорогу колективам та виконавцям кінця 80–90-х років: «ВВ», «Плач Єремії», «Брати Гадюкіни», «Мертвий півень». Так у попкультурі сформувалась фольклорна галузь, яка зараз представлена цілою плеядою вітчизняних музикантів: Руслана Лижичко, Катя Чілі, Оксана Муха, Alina Pash, гурти «Гайдамаки», Kozak System, «ДахаБраха», «ТіК», ОНУКА, YUKO, KAZKA, Go-A, OwamO, «Правиця», Lemko Bluegrass Band, The Dooh, KoloYolo, Panivalkova та ін.

Центральним дослідженням у контексті перетину популярної та етнічної культури на сьогодні є монографія Вероніки Тормахової «Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез», розроблена на основі дисертації науковиці. Авторка влучно підмічає, що початок взаємодії фольклору та популярної музики (естради) пов'язаний зі стрімкою урбанізацією, яка, з одного боку, надала великі технічні можливості (зокрема для запису, зберігання і тиражування музичного фольклору), з іншого – спричинила появу соціальних перепон, коли міська молодь не розуміла традиційне коріння і не цікавилась ним, а була налаштована на сучасне: «Процес урбанізації вплинув на автономне існування фольклору. Відрив від традицій, відхід від звичної сфери побутування, переселення молодшої частини населення із сільського середовища в міське і, нарешті, вплив засобів масової інформації – радіо і телебачення – накладає відбиток на стан фольклору. У другій половині ХХ століття в академічній музиці до фольклору почали звертатися композитори – “шістдесятники”, а в естрадній музиці перші спроби відносились до джазу і року» [4, 10]. Це свідчить також про етапи, що характеризують, яким фольклор взаємодіяв з попкультурою в ті чи інші роки.

Іван та Валентина Сінельнікови у своїх статтях порушують складні питання щодо збереження традиції в умовах її поширення в масовій культурі: «працювати в площині масової культури – культури споживання, де втрачається функціональна й семантична значущість багатшаровості багатьох явищ традиційної народної культури, зникають етнічні ціннісні орієнтири, відбувається нівелювання унікального національного коріння, а отже, й самоідентифікації» [1, 115]. Сучасний фольк у різних видах мистецтва (зокрема синтетичних), на думку дослідників, стикається з постійними проблемами, іноді неочікуваними: «Розмикається коло фольклорної замкнутості виконання, з'являється спілкування типу “артист – глядач”. Справити враження – це головне завдання будь-якого видовищного виду мистецтва» [2, 143]. Вони підсумовують, що до фольклорних пісенних джерел та етнічної культури загалом треба підходити системно та обережно: «Хто вони – ці фольклористи-пасіонарії – учасники молодіжного фольклористичного руху?.. Багаторічний досвід спостережень і власної участі у фольклорному русі в Україні дає нам змогу стверджувати, що учасники сучасних фольклорних груп віддають перевагу освоєнню традиції свого регіону, а основою своєї діяльності вважають збирацьку роботу. При цьому музичний фольклор не є єдиною сферою їхніх експедиційних інтересів: обов'язково вивчається етнографічний і соціокультурний контекст традиції» [3, 53].

У третьому тисячолітті відбувся справжній вибух нових напрямів у популярній культурі, пов'язаних з етнікою. Українських музикантів вже знали за межами країни, слухачі всього світу відкривали для себе оригінальну українську попмузику саме завдяки виразному фольклорному елементу. Кульмінацію став виступ Руслани Лижичко на міжнародному конкурсі «Євробачення» у 2004 році, де вона виборола перемогу з піснею «Дикі танці». Новий імідж української амазонки приніс співакці успіх, і вона знайшла свій шлях у вітчизняному шоу-бізнесі. Альбому передувала дебютний – «Мить весни» 1998 року, в якому виділяється трек «Світанок», де вперше проявились національні музичні та поетичні риси – метафори та порівняння, притаманні для народної поезії. У кліпі, знятому на пісню, також прослідковуємо етнічні риси: вінок, козак, сорочка, кінь, курка, кошенятко в кошику та природні краєвиди Карпат, що поєднані з кадрами сучасності. Дебют співакки одразу спрямував її творчість у фольклорний напрям, після виходу першого альбому вона здійснила благодійну гастрольну подорож на підтримку стародавніх замків України задля їх реставрації. Альбом «Останнє Різдво 90-х» 1999 року став частиною великого проекту виконавиці, у який також увійшов музичний фільм «Різдвяні легенди з Русланою». Альбом містить християнську різдвяну пісню початку

XIX ст. австрійського церковного органіста Франца Грубера «Тиха ніч», українську щедрівку «Щедрий вечір тобі».

У 2004 році було започатковано новий музичний проєкт «ДахаБраха», який у 1994 році заснував режисер і продюсер Владислав Троїцький. В установі існує постійна акторська трупа, а також театр надає майданчик для різноманітних фолкпроєктів. Творчість гурту являє собою симбіоз фолку, року, панку, андеграунду, кітчю, електро-техно. Одразу діяльність колективу була спрямована на міжнародні сцени, вони є учасниками численних фестивалів у різних країнах.

У попкультурі останніх років (кінець 10-х – початок 20-х років) розпочалась нова хвиля, яка відзначається поверненням до традицій: класичний рок, акустичні проєкти тощо. Напрямом етно-рок представляє гурт The Dooh, акустичний напрям – гурт «Правиця», стиль якого у більшості аранжувань спирається на ф'южн. Дует подружжя Гончаренків KoloYolo позиціонує себе як етно-джаз, музиканти співпрацюють з іншими виконавцями та колективами, які поєднують будь-які джазові напрями з фольклором (не тільки українським, але й музикою інших народів, зокрема World music). Гурт Lemko Bluegrass Band представляє оригінальний напрям, який міксує гуцульський та американський фольклор (карпатський свінг, гуцульський блюз). Основною тенденцією сьогодення є те, що в одному просторі співіснують різні напрями сучасного фолку (електро-техно, рок, джаз, акустика) без певної переваги, також переосмислюють традиційні форми в поєднанні поп- і фолкмузики.

Вітчизняний шоу-бізнес доби незалежності різноманітний у контексті поєднання популярної та етнічної культури. Синтез традицій української естрадної музики й новітніх тенденцій масової музичної культури відбився на всіх рівнях. Розвиток популярної музики демонструє основні світові тенденції, а також породжує оригінальні явища, що відрізняють наших виконавців серед інших.

Література

1. Сінельнікова В. В., Сінельніков І. Г. Музичний фольклор в умовах сцени: сучасні тенденції. *Інноваційна педагогіка*. Одеса : Причорноморський науково-дослідний інститут економіки та інновацій. 2019. Вип. 14. Т. 1. С. 140–144.

2. Сінельнікова В. В., Сінельніков І. Г. Фольклористичний рух в Україні: сучасні тенденції, проблеми й перспективи. *Імідж сучасного педагога*. Полтава : Полтавська академія неперервної освіти ім. М. В. Остроградського. 2018. Вип. 5 (182). С. 51–54.

3. Тормахова В. Характерні риси української поп-музики кінця XX – початку XXI століть. *Університетська кафедра*. Київ : КНЕУ, 2014. № 3. С. 165–172.

Андрійчук Наталія,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРОМОЦІЯ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ВІННИЧЧИНИ

У сучасному глобалізованому світі перспективним напрямом щодо охорони й збереження культурної та історичної спадщини є розробка державних і регіональних цільових програм, які повинні містити в собі питання збереження культурної спадщини тієї чи іншої території та сприяти запровадженню тих форм збереження і популяризації культурної спадщини, які виявили свою ефективність. Культурологиня О. Копієвська, досліджуючи трансформаційні процеси в культурі, наголошує на важливості та перспективності популяризації історико-культурної спадщини, що, на думку вченої, дасть змогу сформувати унікальний, неповторний культурний простір у локальних культурних зонах і територіях [2, 3]. У цьому контексті промоція культурно-історичної спадщини українських регіонів силами місцевих краєзнавців, працівників музеїв та закладів культури, що сприяє створенню нових туристичних маршрутів та сучасної туристичної інфраструктури, має значний потенціал.

До нормативно-правових документів з питань збереження історико-культурної спадщини належить Закон України «Про охорону культурної спадщини», що регулює правові, організаційні, соціальні та економічні відносини у сфері охорони культурної спадщини з метою її збереження, створює глобальний туристичний простір з використання об'єктів української історико-культурної спадщини в туристичній інфраструктурі з метою їх популяризації серед сучасних та майбутніх поколінь [1].

Велике значення має науково-пошукова та науково-практична діяльність, спрямована на одержання нової інформації про об'єкти культурної спадщини, історичні населені місця. Зокрема, у магістерському дослідженні приділено увагу не відомим для загалу історичним постатям та об'єктам

Вінниччини. Серед яскравих особистостей, які освітили небосхил подільської та вітчизняної культури, помітне місце посідає Родіон Скалецький, якому цього року виповнюється 115 років від дня народження. Самобутній композитор, педагог, хормейстер, фольклорист, учень та послідовник геніального Миколи Леонтовича, наставник цілої плеяди талановитих митців залишив після себе велику фольклорну спадщину – 320 пісень, записаних у різних кутках Вінниччини, серед яких весільні, колядки, щедрівки, купальські, жнивварські, жартівливі і ліричні пісні.

Золотошукачем фольклору, збирачем перлин народної мудрості є народознавиця з Поділля Настя Присяжнюк (1894–1987). За свій вік Настя Андріанівна записала історію Погребищ, збирила шість тисяч пісень, 576 тисяч прислів'їв, три тисячі загадок, п'ять тисяч гуморесок, повір'їв і колядок, 700 весільних пісень, рецепти 250 українських народних страв. Оригінали всіх цих творів у єдиному екземплярі зберігаються в Київському інституті рукописних фондів імені Максима Рильського при Академії наук України. Пам'ятником пісенній родині Присяжнюків, усім талановитим землякам стала її єдина безцінна книга «Пісні Поділля», де вміщено фольклорні записи різних жанрів.

З багатьох історичних містечок Вінниччини, що можуть стати новою туристичною дестинацією релігійного туризму, є Шаргород, у якому є синагога 1589 року, яку будували як фортецю та єврейське кладовище, віком понад 500 років. У часи панування турків цей храм був перетворений на цитадель і турецьку мечеть Малого Стамбулу з 1672 до 1699 року. З православних споруд у Шаргороді є Миколаївський собор, прославлений тим, що колись тут була бурса й семінарія, у яких навчалися три видатні постаті національної культури Степан Руданський, Михайло Коцюбинський і Микола Леонтович, а нині тут створено найкращий на наших теренах, а можливо, й в усій Україні, ансамбль юних дзвонарів високопрофесійної майстерності.

Найбільше рук доклав до розбудови міста польський магнат Ян Замойський. Це він у часи руїни переселив сюди євреїв, збудував їм синагогу. Він спорудив також костел Флоріана Мученика, у вівтарі якого нині зберігається головна реліквія храму, уламок дерев'яного хреста, на якому розпинали Ісуса.

Поблизу Шаргорода, під древнім селом Голинчинці, існує ще одна реліквія – Йосафатова долина. 1923 року тут відбулося явлення Божої матері сільському пастухові й пастушці. Після цього з усіх кінців України в долину під Голинчинцями пішли хресні ходи. Ночами стеги довкола тих місць світилися: з усіх місцин їхали вози, запряжені волами, до рогів яких були прив'язані запалені воскові свічі, щоб освітлювати дорогу. У Йосафатовій долині того року були поставлені тисячі хрестів, які незабаром знищила радянська влада, а долину «закрили» на 80 років. Нині там знову долина хрестів, у якій щоліта люди влаштовують ходу з корогвами та хрестами. Тисячі паломників зі всієї України та сусідніх країн приїжджають поклонитися святому місцю, попити цілющої води, а щороку 15 серпня віряни організовують сюди велику хресну ходу [5].

Отже, збереження та відродження культурної спадщини України на сучасному етапі вимагає інноваційних варіантів промоції місцевих історико-культурних ресурсів, а формування перспектив її розвитку в майбутньому зумовлює необхідність визначити такий план дій, що передбачає її продуманий, послідовний і гармонійний поступ. Збереження та відродження матеріальної і нематеріальної спадщини повинно ґрунтуватися на принципах реставрації, реконструкції, модернізації, регенерації та ревалоризації. Для розв'язання цього завдання необхідно вибрати відповідні методики та розробити теоретичні моделі оживлення культури [4].

Література

1. Про охорону культурної спадщини : Закон України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14> (дата звернення: 04.10.2022).
2. Копієвська О. Р. Розбудова культурного простору: сучасні тенденції та пріоритети. *Інфраструктура закладів культури: стан, тенденції розвитку в умовах децентралізації* : матер. наук-практ. конференції. Вінниця, 2019.
3. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурі сучасної України : монографія. Київ : НАКККиМ, 2014. 296 с.
4. Рибчинський Євген. Аналіз програм збереження культурної спадщини України URL: <http://www.kultura.org.ua/wp-content/uploads/Heritage.pdf> (дата звернення: 04.10.2022).
5. Тисячі хрестів на славу Господа і цілюща вода: Йосафатова долина у Жмеринському районі : відео. URL: <https://zhmerynka.city/articles/150801/tisyachi-hrestiv-na-slavu-gospoda-i-cilyuscha-voda-iosafatova-dolina-u-zhmerinskomu-rajoni-video> (дата звернення: 23.10.2022).

КУЛЬТУРНА ТРАВМА ЯК ЧИННИК СУБКУЛЬТУРНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Історія еволюції країн світу позначена політико-ідеологічними перемогами й поразками, які провокують соціальні наслідки, що нерідко пов'язані з культурними травмами. На думку Й. Рюзена, «травма – це криза, яка руйнує рамки формування історичного змісту й перешкоджає їх відновленню, внаслідок чого нові рамки можуть виконувати ту саму функцію, що й зруйновані» [1, 190]. Продовжуючи ці роздуми, зазначимо, що культурна травма – це подія, що спричинює кардинальні зміни в житті суспільства, частково або повністю змінюючи його. До культурної травми можуть призвести голод, війни, революції, катастрофи, демографічні кризи (приміром перенаселення та ін.) – тобто все те, що змушує певні верстви населення переосмислити власні дії та ставлення до явищ суспільного життя.

Згідно з аналітикою А. Ерл, історіографія дослідження культурної травми позначена кількома взаємопов'язаними проблемами. Ідеться про відсутність чіткої концепції травми (зокрема в міждисциплінарному контексті її осмислення), а також про епізодичне вивчення впливу медіа на формування культурних травм та нівелювання значення цієї проблематики [4, 7]. Все ж культурна травма зумовлює появу нових форм суспільного існування, «вона розкручує спіраль реконструкції культури й у підсумку веде до впровадження нового культурного комплексу» [3, 10], а отже, потребує комплексного осягнення.

В енциклопедичних виданнях поняття «субкультура» (з лат. префікс *sub* вказує на підпорядкованість, *cultura* – «догляд», «освіта», «розвиток») характеризують як «систему цінностей класичної культури, трансформовану у свідомості певних соціальних груп, для яких вона стала специфічним світоглядом, угруповання, переважно молодіжне, що є цілісним автономним утворенням зі специфічним стилем та мисленням його представників» [2, 442].

У 1991 році зі здобуттям незалежності Україна отримала не тільки очікувану свободу, але й «субкультурний бум». Відсутність ідеологічної цензури, бажання позбавитися «сірих буднів» радянської доби, поява ідей прозахідної орієнтації, послаблення домінуючих позицій російської культури прискорили процес трансформації соціокультурного життя та його урізноманітнення.

Вчені в ході дослідження субкультур умовно виділяють дві «хвилі»: перша – 1990–2000 роки та друга – 2010–20-ті роки (Г. МакКрекен, С. Перещуткін, Е. Руденський, Н. Поправко). Протягом першої хвилі на теренах України з'явилися популярні субкультури Заходу, такі як: хіпі, рокери, рейвери, індіаністи, готи, анімешники, емо, панки, кримінальні субкультури (примітно, що деякі з них існують і донині). Пізніше, з огляду на популяризацію соціальних мереж, намітилася тенденція зародження нових та видозміни «старих» субкультур. Так окреслилася поява другої хвилі сучасних субкультур, до яких належать: рольовики, фікчайтери, косплеєри, геймери та багато інших. Наприклад, фікчайтери – це письменники, які спеціалізуються на написанні літературних творів у жанрі фанфік за мотивами певних серіалів, фільмів, ігор (з англ. *fan fiction* – фанатська творчість). Фанфіки часто інспіруються соціальними мережами та є своєрідним способом відпочинку, «втечею» від реальності або проявом творчої енергії, що однак допомагає розробити власний літературний стиль і є непоганим досвідом для письменників-початківці, якими є: Ю. Кубай, С. Маас, К. Клер, Е. Джеймс та ін.

Маємо зазначити, що в Україні саме культурні травми передували появі субкультур (подібна тенденція характерна й для інших країн світу). В історії нашої держави таких травм було чимало, але тих, що вплинули на зміну світогляду та формування ціннісних орієнтирів, відносно небагато. Серед останніх такі, що пов'язані з боротьбою за власне життя, свободу, право вибору.

Наразі Україна переживає чергову культурну травму, спричинену гібридною війною, що впливає і на світове співтовариство. Особливістю гібридної війни є використання не тільки фізичної зброї, але й інформаційної. Ворожа пропаганда з'являється в різних сферах нашого життя, зокрема в масовій культурі. Приміром, згадаємо фразу «Мистецтво поза політикою» і замислимося над питанням: як часто в мистецькі наративи вкладаються пропагандистські повідомлення? Щодо українських митців зауважимо про суттєвий вплив війни на їх творчість, що проявляється в таких тенденціях: з одного боку, спостерігаємо рефлексії і саморефлексії в спробах відсторонення від реальності через мистецтво, з іншого – інформаційну та культурну боротьбу за допомоги креативних практик.

Промовистим прикладом зазначених тенденцій є косплей. Косплей (з японської – костюмована гра) – це перформанс, сенс якого полягає в точному перевтіленні в конкретного персонажа з фільму, книги, гри тощо. Косплей бере свій початок від венеційських балів-маскарадів, що пізніше переросло

у фанатські костюмовані акції, які були поширеними на початку ХХ століття в США завдяки тогочасним футуристичним коміксам. Сам косплей, відомий нам сьогодні, зародився в Японії в 1970 р. (переважно це були персонажі манг, аніме та перших відеоігор). Відтоді косплей поступово набрав популярності, і наразі це одна з найрозвиненіших субкультур у всьому світі. До найвідоміших косплей-фестивалів належать: Комік-кон у Сан-Дієго, Фестиваль комікс-баблів, Армагеддон Експо, FACTS і багато інших.

Останнім часом у масовій культурі сформувалася новітня течія, що отримала назву «гуманізація». Гуманізація – це зображення в людській подобі різних речей, компаній, сервісів або країн. Прийоми гуманізації часто використовують художники й аніматори, а нещодавно до них доєдналися і косплеери. Цікавим є те, що гуманізація країн сьогодні допомагає боротися на інформаційному фронті.

Приміром, до тикток-блогерів, що працюють у цьому напрямі, можна зарахувати @karabasinka [5], яка відтворює в сценічно-театралізованій формі світові новини. Як приклад, наведемо відео про передачу 200 танків від Польщі, що має гумористичний характер, проте вельми підтримує морально. Також нещодавно створила україномовний акаунт блогерка @ellevika [6], яка має переважно ролики з роздумами на тему: «Що, якби?». Причому останні інколи супроводжує відеопоясненнями (наприклад, чому в країні відбуваються систематичні відімкнення електроенергії тощо). Загалом контент цих блогерів має лише розважальний характер, що допомагає трохи відволіктися від реальності. Однак водночас тут транслюють доволі вагомні ідеї та факти, що можна розглядати як внесок у розвиток українського інформаційного простору.

З іншого боку, спостерігаємо й випадки пропаганди. Яскравим прикладом є діяльність блогерки @alenska.sestrenka, яка у своєму тиктоці грала роль «малишки Белорусі» і розповідала за стандартною «методичкою» росії про «дружні народи», «СРСР» і т. ін., створюючи хибні уявлення і провокуючи на відповідний хід мислення у людей, які не знають або не розбираються в ситуації, що склалася в нашій країні.

Отже, субкультури можуть утворюватися (розвиватися) на ґрунті творчого (культурного) розквіту або глибокої культурної травми. Деякі з них сприяють моделюванню ментального стану безпечної втечі від реальності та допомагають психологічно подолати складну ситуацію. Водночас субкультури можуть бути й інформаційною зброєю у вправних руках, що в умовах війни в українському інформаційному просторі використовують задля творення як національно-патріотичних, так і вороже-токсичних наративів, які здатні впливати на формування поглядів користувачів.

Література

1. Рюзен Й. Нові шляхи історичного визначення. Львів: Літопис, 2010. 358 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Rusen_Jorn/Novi_shliakhy_istorychnoho_myslennia.pdf? (дата звернення: 30.09.2021).
2. Субкультура. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 2: М–Я. 442 с.
3. Штомпка П. Культурная травма в посткоммунистическом обществе. Теория. Методология. 2001. URL: <https://www.isras.ru/files/File/Socis/02-2001/002Shtompka.pdf> (дата звернення: 30.09.2021).
4. Astrid Erll & Ansgar Nünning [Hg.]: Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook. Berlin: De Gruyter. 2008. URL: http://weilnboeck.net/downloads/hw_2008n.pdf (дата звернення: 30.09.21).
5. @ellevika. ТикТок. URL: <https://www.tiktok.com/@ellevika?t=8WmBIIoQ63a&r=1> (дата звертання: 23.10.2022).
6. @karabasinka. ТикТок. URL: https://www.tiktok.com/@markiza_za?t=8WmCQLBOPS9&r=1 (дата звертання: 23.10.2022).

Буряк Олександра,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІНТЕГРАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У СВІТОВИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР

Творчість найвизначніших національних поетів кожного народу належить всій світовій літературі та людству. Значення творчості Т. Г. Шевченка для слов'янської і світової культури беззаперечне. Шевченко є основоположником нової української літератури і родоначальником її революційно-демократичного напрямку. Саме в його творчості повно розвинулися ті начала, які стали провідними для передових українських письменників другої половини ХІХ – початку ХХ століть.[2]

Тенденції народності й реалізму були вже властиві значною мірою і творчості попередників Кобзаря. Т. Шевченко перший в українській літературі виступив як істинно народний поет, твори якого з усією повнотою відбили почуття та думки трудящих мас, їхні віковічні визвольні прагнення.

Глибоко й багатогранно розкрито цю тему в книгах «Тарас Шевченко і європейська культура» (2000), «Шевченко і світ» (1989), «Кобзар за Гімалаями» Віталія Фурніка (1989), «Тарас Шевченко та Осетія» Івана Луценка (2002), «Шевченківська Москва» Володимира Мельниченка (2009) та літературно-публіцистичних збірниках «Славить Грузія Кобзаря» (2011), «Шевченкова дорога в Білорусь» (2004) тощо.

Кобзар справді став генієм, і не тільки для нашого народу, але й для багатьох інших народів. Твори Шевченка перекладають на німецьку, французьку, англійську й інші мови. Заслуговує на увагу видана французькою мовою доповідь про творчість Кобзаря та її визначальний вплив на розвиток української літератури, яку переслідував царський уряд, котра була підготовлена для учасників Європейського літературного конгресу (1878). Твори Шевченка ще до революції почали поширювати за кордоном, а саме його роботи друкували в Лейпцигу, Празі та Женеві.

Великий вплив мала творчість Шевченка й на літератури слов'янських народів (болгарського, чеського, польського та ін.), що було виразно помітно вже в другій половині XIX ст. Високу оцінку творам поета дали польський поет В. Сирокомля, болгарський поет Л. Каравелов, сербський поет В. Николіч, французькі вчені Е. Дюран і Л. Леже, шведський науковець Л. Єнсен, чеський учений З. Неєдли й багато інших. У статті І. Франка «Тарас Шевченко», що була надрукована, крім української, ще польською, німецькою та англійською мовами, розкрито велич і геніальність народного поета, рівного якому ще не знав світ.

Шевченко належить до найулюбленіших поетів болгарських письменників передвизвольної епохи. При вивченні творчості Жинзифова, Любена Каравелова та Славейкова можна помітити схожість у зовнішній формі їхніх пісень через могутній вплив українського поета. Героїчне та побутове у творчості Шевченка, його ідеал свободи й прогресу роблять Кобзаря близьким і доступним болгарським поетам епохи відродження. Треба визнати, що Тарас Шевченко є найбільш живим зв'язком між болгарською і українською літературами. У Болгарії його вшановують не менше, ніж в Україні.

На думку дослідника академіка О. Білецького, слід вивчати славу Т. Шевченка поза межами України та його вплив на інші літератури. Розглянувши багатий фактичний матеріал та проаналізувавши історію перекладів Т. Шевченка в Польщі, Чехії, Болгарії, Хорватії і Сербії, вчений дійшов висновку, що спадщина Кобзаря – важливий матеріал для вивчення історії слов'янства. Відомі діячі Польщі, Чехії, Болгарії, Хорватії не лише визнавали за українською літературою право на існування, але й захоплювалися її самобутністю [1].

Твори Тараса Григоровича перекладали, вивчали, поширювали в читацьких масах всюди, де тільки жили слов'яни. Письменники слов'янських країн були переконані в дієвості поетичного слова, намагалися змусити земляків усвідомити своє національне, соціальне та культурне призначення як нації. Безперечним залишається той факт, що в Польщі Т. Шевченка спочатку сприймали складно, суперечливо. Але поляки зробили багато для вивчення та популяризації творів Кобзаря. Вони одними з перших почали перекладати його твори, інформуючи Західну Європу про нового великого поета.

Процес популяризації триває і в наш час. У 2012 році «Просвіта» видала ґрунтовну книгу про Шевченка (до його 200-ліття) польського письменника Єжи Єнджеєвича «Українські ночі, або Родовід генія» у перекладі Євгена Рослицького. Це біографічний роман про Тараса Шевченка. В Україні цю книгу видано вперше. Спираючись на історичні джерела, автор правдиво змалював образ великого українського поета – «останнього козака», який надихнув свою націю вірою в національне визволення і державність. Єжи Єнджеєвич також описав тогочасні політичні, суспільні та культурні події в Україні, в Російській імперії та в усій Європі, тим самим допомагаючи зрозуміти, як формувалися погляди Шевченка. На презентації книги в Рівному був присутній син перекладача Олег Рослицький, а також Кшиштоф Савіцкі – консул у справах культури Генерального консульства Польщі в Луцьку [3].

У львівському видавництві «Світ» за державною програмою «Українська книга» вийшов друком «Кобзар» Тараса Шевченка польською мовою. Упорядником його є письменник, лауреат Національної премії імені Т. Г. Шевченка Роман Лубківський. Польськомовний «Кобзар» Тараса Шевченка, який вийшов друком у Львові, літературознавці вже назвали явищем світової шевченкіани. Дотепер, звісно, у Львові виходили «Кобзарі» польською мовою. Видання були різними. Їх публікували на замовлення людей, які симпатизували Шевченкові, які хотіли утвердити Поета як поборника незалежності Польської держави. На думку Романа Лубківського, саме у Львові кувалася традиція об'єктивного підходу до творчості Шевченка.

Сучасне видання польськомовного «Кобзаря» потребувало врахування і українського чинника, адже наші поети, скажімо, такі як видатний Богдан Лепкий, зробили надзвичайно багато для пропаганди його творчості серед нас, українців, наших предків і серед поляків. Богдан Лепкий був серед організаторів перекладу Шевченка польською мовою, який здійснив Інститут української культури у Варшаві. Зростання актуальності творчості Т. Шевченка та збільшення інформації про нього на польськомовних вебсайтах відбулося після подій на Майдані, де поет був духовним покровителем протестувальників та символом відродження України.

Отже, вивчення історико-літературних матеріалів, пов'язаних з ім'ям Шевченка, і зарубіжних перекладів його творів дає змогу виявити той вплив, який спричинила творчість Кобзаря на прогресивну громадськість, і розкрити одну з цікавих сторінок літературних зв'язків, підтвердивши тезу, що шевченкіана – одна з найактивніших ланок взаємодії українського письменства зі світовими літературами.

Література

1. Білецький О. Зібрання праць : у 5 т. Київ, 1965. Т. 2. С. 261 Відділ рукописів Інституту літератури. Ф. № 162. № 1051 а «Білецький О. Место украинской литературы среди других литератур славянства, начерк статті Українська література серед інших слов'янських літератур», 1958.
2. Зайцев П. І. Життя Тараса Шевченка. 2-ге вид. Київ : Обереги, 2004. 480 с.
3. Єнджеєвич Є. Українські ночі, або Родовід генія : біогр. роман про Шевченка / пер. з пол. Є. Рослицького. Рівне, 2012. 660 с.

Гузійко Ірина,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА ЯК ЧАСТИНА СВІТОВОЇ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Незважаючи на те, що соціум багатоплановий і мультикультурний, масова культура сучасності є домінантною. Технічний прогрес спричинив кризу соціально-культурної ідентичності – національної, релігійної, соціально-групової, особистісної. Це сталося в індустріальну епоху, але з того часу ознаки «масовості» культури зазнали змін: індустріальне суспільство змінили постіндустріальне й інформаційне, відтак соціум як реципієнт культурних артефактів теж зазнав суттєвих трансформацій, які не означали, що відбувається процес стирання культурних відмінностей (гомогенізація) культурних практик. Навпаки, твердження, що масова культура передбачає неодмінну втрату індивідуальної ідентичності учасників процесу комунікації, виявилось багато в чому хибним, адже постійне збільшення кількості зразків та ускладнення смислу культури завдяки технічним засобам вимагало від них активних, усвідомлених дій, чіткої позиції.

Планетарний масштаб поширення нової шкали цінностей справді спричинив кризу соціально-культурної ідентичності (національної, релігійної), міфологізуючи свідомість людини, формуючи некритичне мислення з орієнтацією на підказку (завжди можна подивитися в Google). Але не зважати на переважання в сучасному світі масової культури як системи цінностей сьогодні ніхто не наважується, оскільки її поява – об'єктивний процес, спричинений багатьма факторами. І, як будь-яка система, масова культура ієрархічна та складається з компонентів – елементів (підсистем), взаємозалежних і взаємозумовлених. Домінантності і масштабності цій системі надає те, що її користувачами є всі верстви населення, зокрема й ті особистості, класи, групи та об'єднання, які споживають артефакти елітарної культури і, «за визначенням», вищі за масу. Отже, масовість – це атрибут не тільки «натовпу». Комунікативне культурне поле, породжене технічним прогресом, є системою загального користування, воно спільне для всіх індивідів соціуму незалежно від їх культурних потреб. Так, масова культура справді формує масову свідомість, маніпулює соціумом, але вона й інформує, рекламує, розважає, культивує здоровий спосіб життя, вона неоднорідна як по вертикалі (ієрархічно), так і по горизонталі (як сукупність окремих, майже не пов'язаних між собою компонентів) [2, 89].

Як би парадоксально це не здавалось, але опосередковано рекреативна функція стимулює в індивідів споживачку свідомість, адже уникнення стресів, психологічний комфорт та інші різновиди

психічної (емоційної) розрядки зумовлюють пасивне споживання мистецьких творів (найпоширенішої форми дозвілля, а для багатьох – єдино можливої); пасивне сприйняття послуг з організації дозвілля сторонніми особами / структурами, які звільняють від необхідності облаштувати дозвілля самотужки; сприйняття похідних продуктів масової культури (ціннісних артефактів) як маркерів комфорту, зручності, престижу, соціальної стабільності; надання переваг процесу релаксації над його наслідками; прагнення свята як логічного завершення трудового циклу та можливості «розвантажити» нервову систему, відкинути соціальні маски [2, 90].

Національні культурні форми виробництва та споживання втягуються в нову глобальну, цивілізаційну сферу, що охоплює увесь світ, і відповідно до транснаціональних завдань та стандартів видозмінюється. Проте спрацьовує інстинкт соціокультурного самозбереження, активізується пошук нових природних і культурних ресурсів для забезпечення національної своєрідності, збереження національно-культурних цінностей [2, 91].

Розвиток масової культури безпосередньо пов'язаний з поширенням засобів масової комунікації, соціальних мереж, здатних чинити вплив на аудиторію. Інтернет-середовище, яке утворило окремий культурний універсум зі своєю складною семіотичною системою текстів та принципами їхнього функціонування, стало феноменом візуальної масової культури сучасності з її сегментованістю, мінливістю та знаково-символічним кодом. Опосередковане віртуальне спілкування в мережі «Інтернет» підкріплюється візуальною складовою, яка стала домінуючою в культурі інформаційного суспільства. Твори, породжені інформаційнокультурним середовищем, де апріорі передбачено їхнє циркулювання в комунікативних потоках, вибудовуються на засадах підвищеної діалогічності та змістової насиченості, з яскравим, «викличним» форматом задля привернення уваги, втілення актуальних ідей і концептів. Вони формують нову якість сприйняття, що полягає в певному «декодуванні» всіх закладених сенсів, та своєрідний стиль образного мислення під впливом концентрованого потоку візуальної інформації [1, 4].

Проблеми збереження та репрезентації культурної спадщини в сучасному світі теж набувають особливої актуальності під впливом процесів цифровізації і глобалізації в контексті викликів постіндустріальної економіки. Особливо це властиво українському суспільству, яке, з огляду на процеси масовізації та типізації, зазнає сьогодні радикальних трансформацій, а тому, намагаючись зберегти власну ідентичність, все більше проявляє інтерес до минулого, традицій, що є передусім культурною інтеграцією та одним з основних механізмів актуалізації культурної спадщини [3, 100].

У соціально-культурному просторі сучасного українського суспільства формуються світові тенденції, тому нині він становить частину світової телекомунікаційної мережі, основні ознаки якої – мультимедійність, інтерактивність і віртуальність. У соціально-культурному просторі сучасного українського суспільства, який завдяки інформаційно-комунікативним мережам становить частину глобального інформаційного простору, знаходять відбиття світові тенденції індустрії дозвілля, основні ознаки якої – мультимедійність, інтерактивність і віртуальність. Розглядаючи соціокультурний простір, у якому перебуває сучасний українець, відзначимо повну інтегрованість його культурного й духовного життя у світову індустрію розваг в її вищому технологічному прояві – медіапросторі. Задоволення дозвіллевих потреб відбувається переважно шляхом споживання інформаційно розважального контенту, що наразі становить соціальну проблему глобального масштабу. Проте в українському суспільстві дозвіллеві потреби задовольняють не лише в пасивному режимі – в інтернеті, під час перегляду телепрограм і кінопродукції, відеоігор тощо. Україна є інтегрованою у світову масову культуру і відповідно – у медіапростір, звідси постає багатовимірність культурних потреб, що викликана багатозаровістю соціуму, який має вигляд гетерогенної системи, що охоплює людей різного віку, різного рівня освіти, різних зацікавлень і цінностей. Водночас такий чинник створює ситуацію, яку можна вважати конфліктом поколінь (певною мірою, адже відвертого протистояння в Україні не спостерігається, скоріше, є співіснування світоглядів і способів життя різних поколінь) [2, 92].

Література

1. Денисюк Ж. З. Інтернет-меми у вимірі масової культури. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. № 2. С. 3–8.
2. Діденко Н. О. Сучасні індустрії дозвілля як феномен масової культури. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. № 1. С. 87–93.
3. Осієвська Ю. С. Культурна спадщина як драйвер соціокультурного розвитку на сучасному етапі: ефективність регіональної моделі. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. № 1. С. 99–105.

КУЛЬТУРА ЯК СТРАТЕГІЧНИЙ РЕСУРС УКРАЇНИ НА ДИПЛОМАТИЧНІЙ АРЕНІ В УМОВАХ ВІЙНИ

Культура як ресурс – це джерело культурних благ для культурних потреб суб'єкта чи суб'єктів. Культурні практики містять у собі комплекс елементів, які і є стратегічними ресурсами в культурній політиці держав, такі як: мова, національна ідея, орієнтація на конкретні цінності, наративи, кордони та ідеології, внаслідок яких забезпечуються фундаментальні позиції (інколи тимчасові) для розподілу статусу, влади, поваги й авторитету країни у світі.

Динаміка та турбулентність життя українців у російсько-українській війні 2022 року призвела до остаточної та тотальної переорієнтації в культурній, політичній, соціальній, науковій, мистецькій сферах. Українське суспільство протягом багатьох століть ментально поверталось до самого себе крізь імперську та радянську ідеології. А культура й мова були ресурсами цієї інтенції. Це допомогло в збереженні та просуванні української культури як усередині країни, так і поза її межами, як 100 років тому (у випадку культурної історії «Щедрика» Леонтовича в Америці), так і зараз.

Полеми для міжнародної комунікації, зокрема, є і культурна дипломатія, де держави прагнуть мобілізувати свої культурні ресурси для досягнення цілей зовнішньої політики. Після Першої світової війни культурна дипломатія стала засобом ідеологічної конкуренції. Потім ця тенденція була центральною в час холодної війни. Нині в українській культурній дипломатії є нові шляхи не для конкуренції ідеологій, а для поширення Правди про російсько-українську війну 2022 року у світі через культуру.

«Детонація» європейських культур на початку лютого 2022 року зробила великий розголос на державному рівні світових спільнот. Тому через роботу закордонних представництв в Україні: Британської ради, Французького інституту, Чеського центру, Польського інституту, Гете-інституту – було донесено до різних країн, що відбувається насправді як на військовій арені, так і на культурній. Здатність до адаптації в культурі є важливим чинником, що дає змогу реагувати на всі культурні виклики в умовах війни. У 2022 році збільшилися запити європейців на тему про Україну. Це зумовлено тим, що проходили концерти та фестивалі на підтримку українських музикантів і співаків, літературні читання та кінопокази на сприяння популяризації письменників та авторів української книги, читали лекції, що допомогло глибше поринути у світ українства. У цьому випадку українська культура виступає стратегічним ресурсом для діяльності не тільки вітчизняних установ, а й міжнародних організацій, які хочуть бачити, як війна впливає чи не впливає на культуру загалом.

Досвід присутності української культури за кордоном конкретизовано в таких кейсах у 2022 році:

1. Промоції культурних заходів уже безпосередньо під час російської агресії на території України були здійснені на рівні політики культурної дипломатії Українським інститутом, який узяв на себе довгостроково стратегічний погляд на саму дипломатію загалом. Державна інституція об'єдналася з культурними установами Великої Британії і створила Сезон культури 2022, що має на меті укріпити й поглибити культурні партнерства між двома країнами, а також забезпечити нові можливості взаємозв'язків через резиденції, дискусії, фільми та лекції [3].

2. Український літературний світ представили Український інститут книги та Мистецький Арсенал у Німеччині на Франкфуртському книжковому ярмарку (у жовтні 2022 р.), що є не тільки літературним бізнес-форумом, а й майданчиком для переговорів про важливі зміни та перспективи у світовій культурній парадигмі. Культурні ресурси були запорукою успіху українських книговидавництв, такі як: «Vivat», «Віхола», «Видавництво Старого Лева», «Артбукс», «Видавництво Анетти Антоненко», «Ранок», «Лабораторія», що вийшли на безпрецедентний рівень – друк більшості українських творів та орієнтація на іноземного читача, який хоче дізнатися про Україну.

3. «Українська весна» у вересні 2022 року в Парижі (Франція) відбулася під егідою Українського інституту та посольства України у Франції. Розбудова горизонтальних зв'язків – одне з головних завдань у культурній дипломатії. Українську культуру на цьому заході представляли галереї та музеї, як-от: Щербенко Арт Центр, ЄрміловЦентр, Харківський літературний музей, Український інститут книги, Мистецький арсенал. Ця діяльність, а саме різноманітні події: виставки, концерти, кінопокази, дискусії, задовольняє культурні потреби французів на знайомство із сучасною українською культурою, а також протидіє російській пропаганді у Франції.

Виклики та загрози в українській культурі завжди конвертуються в процеси адаптації та інтеграції різних культурних практик у полі міжнародної комунікації. Завдяки культурній дипломатії

Україна остаточно вийшла з позиції «тіні» – як «сусідки» російської федерації, як раніше це було в усьому світі. Тепер за кордоном є розуміння, що таке Україна та наскільки вона важлива для європейської стабільності й безпеки. Культура як стратегічний ресурс у культурній дипломатії дає цілком реальні та конкретні результати для українського та світового культурного простору:

- заохочення до вивчення української мови як елемента підтримки культурної ідентичності;
- позиціонування культури як суб'єкта зовнішньої політики;
- підвищення рівня впізнаваності в Європі та зміцнення репутації України у світі;
- розробка культурних практик із зацікавленими сторонами за кордоном.

Отже, культура України як стратегічний ресурс на дипломатичній арені дає можливість популяризувати її та зміцнити культурні комунікації на міжнародному рівні. Досвід присутності української культури за кордоном показує, що дипломатія набирає обертів для зв'язків та діалогу культур.

Література

1. Пересунько Т. Ідея української культурної дипломатії в XXI столітті: проекція кризь призму польського досвіду. *Український альманах*. Варшава, 2014.
2. Розумна О. Культурна дипломатія України: стан, проблеми, перспективи. Київ : Національний інститут стратегічних досліджень, 2016. С. 53.
3. Сезон культури 2022. URL: <https://ui.org.ua/sectors/projects/uk-ukraine-season-of-culture/> (дата звернення: 09.10.2022).
4. Ang I., Isar Y. R., Mar P. Cultural diplomacy: Beyond the national interest? *International Journal of Cultural Policy*. 2015. № 21(4). С. 365–381.
5. Clarke D. Theorising the role of cultural products in cultural diplomacy from a Cultural Studies perspective. *International Journal of Cultural Policy*. 2016. №22(2). С. 147–163.

Потороченко Анастасія,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЕСТРАДНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ МІЖНАРОДНОГО СПІВРОБІТНИЦТВА

Мистецтво, будучи процесом творчого, інтелектуального, духовного спілкування, передбачає взаємне насичення новими ідеями в контексті культурного обміну й виконує таким чином важливу комунікативну функцію, створюючи підвалини для об'єднання різних за соціальною, релігійною, етнічною приналежністю людей. Саме мистецтво стає сьогодні фундаментом, на основі якого може бути побудована вся система сучасних міжнародних відносин.

Мистецький обмін у системі міжнародних відносин володіє певною специфікою, яка продиктована основним змістом поняття мистецтва і сутністю визначення міжнародних відносин. Міжнародний мистецький обмін містить у собі всі особливості культури та відображає основні етапи її формування, які безпосередньо пов'язані з контактами між народами, державами, цивілізаціями і є частиною міжнародних відносин. Культурні зв'язки мають суттєву відмінність від міжнародних відносин у тому, що культурний діалог між країнами триває і тоді, коли політичні контакти ускладнені міждержавними конфліктами.

Мистецький обмін у системі міжнародних відносин – це складне, комплексне явище, що відображає загальні закономірності міжнародних відносин і світового культурного процесу. У випадку, коли представники національної культури та мистецтва непомірно переймають зразки, правила, особливості загального міжнаціонального характеру, то їх творчість втрачає національну самобутність, і зарубіжна публіка не співвідносить мистецький продукт з країною-виробником. І це найбільш помітно в сучасній популярній музиці. Попри загальну тенденцію щодо комерціалізації мистецтва, традиційна культура, що транслюється в пропорційному обсязі та з певними поправками на технологічний прогрес, сприяє популяризації образу країни за кордоном.

Вагоме значення в культурній дипломатії має наявність технологій трансляції мистецьких продуктів. Міжнародна передача інформації здійснюється переважно через супутникове телебачення та мережу «Інтернет». До засобів трансляції варто також віднести продюсування. У цій сфері розвинені країни володіють відпрацьованими прийомами, організаційними формами, грошовими можливостями, що дає змогу випереджати конкурентів з інших регіонів світу.

Повсякденна трансляція зразків національної культури підтримує інформованість зарубіжної публіки про країну, так що цільові акції згодом адресують уже підготовленій аудиторії. Якщо ж

відносини між країнами прохолодні або ворожі, засоби масової інформації залишаються єдиною можливістю культурного впливу на опонента.

Цільовою аудиторією культурної дипломатії традиційно були лідери громадської думки. Як стверджують політологи, приблизно 10–12 відсотків населення кожної країни є соціально активними, відносно забезпеченими, мають гарну освіту, прагнуть отримувати інформацію з різних джерел. Лідери поширюють свою інформацію решті суспільства за допомогою особистих контактів, їхні думка користується в співгромадян підвищеною увагою і довірою.

Прогрес технологій масової комунікації дає змогу безпосередньо звертатися до всіх верств суспільства в будь-якій країні світу. Серед них з двох причин особливу цінність представляє молодь: по-перше, їй належить майбутнє країни, по-друге, її свідомість легше піддається зовнішньому впливу. Проте звернення до масової свідомості вимагає більш простих форм і більш простого матеріалу, ніж комунікація між національними елітами. В цьому сенсі популярна естрада спричинює своїми заходами більший резонанс, ніж висока культура.

Варто зазначити, що інструменти впливу естрадного мистецтва на міжнародні відносини міцно увійшли до арсеналу зовнішньої політики. За час їх використання були вироблені ефективні методи та прийоми, стали зрозумілі межі впливу культури на закордонних учасників міжнародних відносин. Культура не здатна компенсувати повною мірою дефіцит економічних ресурсів у міжнародних відносинах, що демонструють колись надзвичайно потужні в культурному плані Іспанія та Італія. Проте країни, які не мають впливу мистецтва, успіху у світовій політиці не досягали. Отже, уряди країн, які прагнуть посісти високі позиції на світовій арені, мають активно популяризувати національну культуру за кордоном.

При плануванні заходів за кордоном варто враховувати позитивні та негативні стереотипи про свою культуру в місцевому середовищі. Вільний доступ до реальної інформації, в тому числі і про культурне життя країни, дозволяє закордонним громадянам самостійно формувати уявлення про культуру і мистецтво країни, і цьому уявленню буде максимальна довіра. Суто пропагандистський підхід до викладення інформації культурно-мистецького змісту викличе недовіру з боку адресата. Якщо уряд країни прагне здійснити потужний вплив на зарубіжну аудиторію, то потрібно насамперед всередині країни створити належні умови для розкриття творчого потенціалу, для розвитку технологій виробництва і передачі національної культури так, щоб культурний матеріал експортувався природно, а дипломати тільки коригували цей потік. Без накопичення певного мистецького багажу часто організовувати заходи за кордоном малоефективно.

В умовах обмежених ресурсів менеджерам важливо знати, які зразки національної культури вже популярні в закордонній аудиторії. Ідеться про продукцію масової і традиційної культури. Ці знання дають змогу оптимізувати матеріальні витрати й творчі зусилля, необхідні для проведення закордонних акцій. Висока культура, безумовно, узагальнює передові досягнення духовного життя нації, але треба враховувати, що її використання в культурній дипломатії буде впливати лише на інтелектуальну еліту зарубіжного суспільства. Загалом розуміння закономірностей масової культури і стереотипів масової свідомості дає змогу значно розширити горизонти країни в сучасному світовому культурному просторі.

Чуприна Юрій,

студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МІЖНАРОДНІ ФЕСТИВАЛІ ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНОЇ СПІВПРАЦІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ УКРАЇНИ

Одним із пріоритетних напрямів діяльності Національної опери України є міжнародна співпраця в галузі сценічного мистецтва. У цьому контексті участь творчого колективу в міжнародних фестивалях дає можливість продемонструвати кращі зразки української культури, вивчити досвід зарубіжних учасників заходу, продемонструвати творчі можливості митців столичного театру опери і балету. За роки незалежності Київський театр опери і балету неодноразово був учасником міжнародних європейських і світових театральних та музичних фестивалів.

Так, 1994 року трупа оперного театру мала можливість показати свою майстерність на 43-му міжнародному фестивалі в іспанському місті Сантандері. Цей уславлений захід розпочав своє життя в далекому 1948 році, був одною з найстаріших музичних подій. Фестиваль організували для студентів-іноземців, які навчалися в університеті ім. Менедеса Пелайо. Експеримент виявився вдалим,

і вже 1952 року фестиваль мав статус міжнародного музичного. Захід проходив у Палаці фестивалю, що був збудований 1991 року. Приміщення має чудову прозору акустику та вміщує 1679 місць.

Наступного року колектив театру демонстрував свою майстерність на 28-му оперному фестивалі у Лас-Пальмасі на Канарських островах. Музичний захід започатковано п'ятдесят років тому, він присвячений пам'яті всесвітньовідомого тенора Альфредо Крауса, який народився в Лас-Пальмасі. У межах фестивалю проходять постановки опер відомих композиторів, до програми входять прем'єри опер та інші музичні події високого рівня за участі престижних іспанських і зарубіжних відомих солістів. Київська трупа представляла опери «Борис Годунов» і «Євгеній Онегін».

Відомий і престижний у США міжнародний фестиваль Сполето в Чарльстоні (штат Південна Кароліна) своєю стратегією визначив – демонструвати програми найвищого мистецького рівня, зберігати прихильність до молодих виконавців, надавати сцену представникам усіх видів виконавського мистецтва. На фестивалі представляють танцювальні, театральні, музичні програми: класику, блюз, соул, джаз, блюграс тощо. Починаючи з 1977 року, від часу свого заснування фестиваль представив близько 200 американських і міжнародних прем'єр. На цьому високоповажному заході київський балет у червні 1995 року з успіхом показував «Лісову пісню» М. Скорульського за твором Лесі Українки і «Лебедине озеро» П. Чайковського. Дві вистави, дві грані мистецького обличчя колективу – шедевр світової класики і національна балетна вистава, що народилася в театрі і є його візитною карткою ось уже декілька десятиліття. Американські шанувальники балетного мистецтва одностайно позитивно оцінили професіоналізм і художню досконалість київського балету. Так, американський критик Дотті Ешлі зазначав: «Краса і злагодженість цієї трупи створили свято для очей своїми чудовими ексклюзивними костюмами і яскравими декораціями. Не може бути нічого кращого за 32 фуєте Олени Філіпової, яка поєднує в собі силу і вишуканість у ролі чаклунки Одилії. Цей трюк викликав шквал овацій глядацького залу, так само як і її незліченне жете та «шовкові» арабески. Український кордебалет гранично досконалий. Усі 53 виконавці танцювали бездоганно синхронно, поетично, особливо захоплювали виразні рухи рук, і щиро вірилося, що дівчата в білому – це справжні лебеді» [4]. У серпні того самого року балетний колектив виступив на міжнародному фестивалі в Італії, де представив родзинку свого репертуару – виставу «Ромео і Джульєтта» в новітній версії А. Шекери.

На традиційному Міжнародному фестивалі в іспанському місті Коунья хор й оперна трупа театру 1996 року репрезентували «Реквієм» Дж. Верді та оперу «Борис Годунов» М. Мусоргського. Того самого року в польському м. Бигдош на 3-му оперному фестивалі показали «Бориса Годунова».

В австрійському місті Зальцбурзі вже понад сто років проходять щорічні міжнародні фестивалі, які користуються великою увагою в шанувальників сценічного мистецтва. 1997 року на такому престижному заході балетна трупа театру представляла «Кармен-сюїту» і «Жізель, актори продемонстрували вибагливій публіці свою майстерність і професіоналізм.

У професійному музичному середовищі щорічною подією був музичний фестиваль класичної музики в Страсбурзі. Захід започаткувало Страсбурзьке товариство друзів музики 1932 року. Його організовували кожного червня – і шанувальники високого мистецтва мали змогу насолоджуватися музикою впродовж двох тижнів, поки тривав захід. 1998 року дирекція Міжнародного страсбурзького фестивалю замовила Київському театру нову постановку опери Дж. Верді «Аїда». Варто зазначити, що ця опера посідає особливе місце в історії театру. Саме з її постановки 1 жовтня 1926 року розпочалося творче життя Українського державного академічного оперного театру в Києві. Це був перший класичний твір західноєвропейського автора, що виконували українською мовою. На той момент театр мав досвід у постановці класичних творів мовою оригіналу. Так, італійською мовою виконували «Мадам Баттерфлай» Дж. Руччіні та «Ріголетто», «Набукко» Дж. Верді. До них було приєднано й «Аїду». Київська постановка опери на відомому музичному фестивалі в Страсбурзі одержала високу оцінку фахівців і схвальні відгуки європейської преси.

Велику концертну програму, що складалася з оперних фрагментів і 9-ї симфонії Л. ван Бетховена, представляли солісти, хор та оркестр театру 1999 року на Бразильському Моцартеумі. 2001 року театр запросили на музичний фестиваль «Будафест» в Угорщину, на якому було представлено оперу «Ромео і Джульєтта» Шарля Гуно. Улітку того самого року на Міжнародному фестивалі на острові Маргарити балетна трупа театру представляла «Лебедине озеро» П. Чайковського.

Престижним музичним заходом, що проходить щорічно, є фестиваль у Зальцбурзі (Австрія). Він завоював повагу шанувальників класичної музики у всьому світі й набув міжнародного статусу не тільки за складом учасників, але й через аудиторію. Як правило, у програмі фестивалю – не тільки безпосередньо музика, а й все, що з нею пов'язано: демонстрація тематичних фільмів, театральні постановки, зустрічі з виконавцями й творчі вечори, майстер-класи, семінари. 2009 року симфонічний

оркестр і хор Національної опери України виступав на цьому фестивалі. Як відзначала місцева преса, виступ киян мав великий успіх у слухачів, шанувальники оцінили високу виконавську майстерність хору (хормейстер – Лев Венедиктов) та оркестру під орудою Володимира Кожухаря [3].

2014 року вперше за роки незалежності нашої держави відбувся показ української національної оперно-балетної класики на двох міжнародних мистецьких форумах Балтійського регіону: в Іхвіському балетному фестивалі та Міжнародному фестивалі «Оперні дні на Сааремаа». Відбулася презентація української класичної опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка. Балетна труппа Національної опери України показала «Лісову пісню» М. Скорульського, «Раймонду» О. Глазунова [2].

13–18 листопада 2018 року у Львівській національній опері пройшов XVII Міжнародний фестиваль оперного мистецтва імені Соломії Крушельницької. Серед учасників були країни Європи (Польща, Японія, Болгарія) та України (Львів, Київ, Одеса). Національний академічний театр опери та балету України показав одну з наймасштабніших постановок останніх років – монументальну оперу «Дон Карлос» Джузеппе Верді [1].

Це далеко не повний перелік міжнародних високопрестижних заходів, на які запрошували оперну та балетну труппи театру. Отже, Національний академічний театр опери і балету України регулярно був учасником престижних міжнародних фестивалів, гідно демонстрував майстерність, професійність, вишуканість української оперної і балетної школи.

Література

1. Інформація про діяльність Державного підприємства «Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка за 2018 р. URL: <https://opera.com.ua/about/procurement?type=148> (дата звернення: 24.10.2022).
2. Тарасенко Л. «Лісова пісня» і «Наталка Полтавка» поїдуть в Естонію. *День*. 2013. 6 листопада.
3. Туркевич В. Як кияни Зальцбург у «полон» брали. *День*. 2009. 3 квітня.
4. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії. Київ, 2003. 440 с.

КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ, МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ. ІНФОРМАЦІЙНА, БІБЛІОТЕЧНА ТА АРХІВНА СПРАВА

Воробйова Наталія,

*кандидат економічних наук, доцент, доцент кафедри артменеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СТРАТЕГІЧНИЙ МЕНЕДЖМЕНТ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ: МІСІЯ ЯК ВІДПРАВНА ТОЧКА

Стратегічне управління можна представити як сукупність п'яти управлінських процесів, які логічно впливають одне з одного: 1) визначення місії та цілей організації; 2) аналіз середовища; 3) вибір стратегії; 4) виконання стратегії; 5) оцінка та контроль виконання. Причому існує стійкий зворотний вплив кожного процесу на інші і на всю їх сукупність. У культурній сфері основна функція організації – створення та поширення культурного продукту. До структурних зв'язків організації відносять мету, структуру, завдання, технології та персонал. А метою функціонування організації є завжди вибір стратегічної альтернативи, що максимально підвищує довгострокову ефективність її діяльності. Саме тому зрозуміло, що відправною точкою в стратегічному менеджменті є вибір місії та правильна постановка цілей, а вибір стратегічної альтернативи завжди розглядають скрізь призму місії як узагальненої мети функціонування організації.

Відповідно до твердження багатьох фахівців формулювання місії змушує менеджера поставити собі питання: «Для чого взагалі існує наша установа, заклад, організація?» Це особливо важливо в галузі культури, де відповіді на питання здаються очевидними, і, напевно, тому не вважають за необхідне формулювати своє, відмінне від інших стратегічне бачення.

Місія – суто ділове поняття, що віддзеркалює призначення конкретної організації, її філософію, сенс існування (цей термін буквально означає «відповідальне завдання, роль»). Визначаючи те, заради чого створена та функціонує організація, місія надає діям співробітників свідомості та цілеспрямованості, що дає їм змогу краще бачити й усвідомлювати не тільки, що вони повинні робити, але й для чому вони працюють. А також місія встановлює зв'язок із зовнішнім середовищем, оскільки орієнтує в єдиному напрямі інтереси тих людей, котрим важливий, наприклад, театр (глядачі, адміністрація, соціальні, культурні, освітні, інформаційні структури), з потребами самих членів колективу.

Наведемо приклади місії різних зарубіжних установ сфери культури. Яскраво сформульована місія Роттердамського танцювального ансамблю: «Демонструє значні досягнення в галузі національних танців та танців народів світу, сприяючи розвитку цього мистецтва й культури загалом, переходячи географічні кордони та межі танцю як мистецтва».

Місія музею Лувр Абу-Дабі – подолання розриву між мистецтвом Сходу та Заходу.

Негритянський пересувний театр у США головним у своїй діяльності вважає підтримку «професійних національних труп і вистав, які збагачують негритянське мистецтво. Водночас театр сприяє культурному та загальному розвитку широких верств населення».

Міннесотський університет (США) здійснює великі навчальні програми для потреб громадян цього штату.

Центр візуальних мистецтв у Канаді акцентує на тому, що це «приватна некомерційна загальнодоступна установа, яка бере активну участь у суспільному житті. Навчас, поширює образотворче та прикладне мистецтво в середовищі дорослих і дітей з метою загального та професійного розвитку».

Музей у Шотландії «збирає, зберігає та виставляє матеріальні предмети культури, що відбивають життя регіону. Прагне розвивати свою діяльність таким чином, щоб максимально використати можливості музею (особливо у співпраці з навчальними закладами цього регіону) з метою розвитку культури на місцевому рівні. Музей намагається також забезпечити для своєї діяльності необхідні засоби, які мають бути ефективно використані, у чому музей вважає себе відповідальним перед суспільством».

Слід зазначити, що місія не штучне гасло, тому при визначенні місії культурних установ, за Стівеном Ленглі, слід керуватися чотирма основними положеннями:

- філософія діяльності потрібно формулювати в одному реченні або абзаці;

- вона має бути унікальною і відноситься тільки до цієї установи;
 - вона має зацікавити та надихнути як працівників установи, так і публіку;
 - вона повинна визначати основні цілі установи так, щоб її успіхи та розвиток були відчутними.
- У формулюванні місії можна скористатися аналітичною моделлю, яку розробив Пітер Драйкер.

Модель місії побудована на системі питань:

- Для чого існує наша організація? Яка її мета? Яке призначення?
- Хто користується нашою продукцією? Хто є нашою публікою?
- Які потреби ми прагнемо задовольнити своєю програмою (потреба розваги, естетичного сприйняття, знання, розвитку політичної свідомості, виховання історичної пам'яті, національної культурної самобутності)?
- У чому полягає основна філософія діяльності організації? Як вона ставиться до суспільства, партнерів та конкурентів, до своїх співробітників? Які основні цінності поділяє колектив?
- Які основні засади діяльності організації?

Отже, місія формує загальне уявлення про те, що собою являє та чи інша організація, чого вона прагне, які кошти готова використати у своїй діяльності, якою є її філософія. Безперечно, це сприяє формуванню чи закріпленню певного іміджу як найважливішого соціокультурного центру. Крім того, оскільки місія робить прозорими для співробітників загальну мету та призначення цієї організації, її глибокий зміст полягає у встановленні оптимального соціально-психологічного клімату в колективі.

Нарешті, місія сприяє більш дієвому менеджменту через те, що забезпечує несуперечність сукупності цілей; пропонує загальний підхід до розподілу ресурсів; дає змогу застосовувати широкий набір прийомів мотивування діяльності працівників. Місією виробляє найвище керівництво, проте реальність її існування відчувається і визнається лише тоді, коли сформульовані в ній твердження поділяють самі члени колективу.

Література

1. Григоренко К. С. Особливості стратегічного управління. *Бізнес-навігатор*: науково-виробничий журнал. 2014. С. 250–257.
2. Ленгли С. Ідея театру. Менеджер для ідеї. *Артменеджер*. 2003 №1(4). С. 23.
3. Овчаренко О. С. Актуальні проблеми менеджменту театральної культури: забуте мистецтво антрепренерів. URL: https://ntsa-efon-npu.at.ua/blog/aktualni_problemi_menedzhmentu_teatralnoji_kulturi_zabute_mistectvo_ (дата звернення: 13.10.2022).

Плецан Христина,

кандидат наук з державного управління, доцент, доцент кафедри готельно-ресторанного і туристичного бізнесу Київського національного університету культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ КУЛЬТУРНОЇ АЙДЕНТИКИ ДЛЯ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ В УКРАЇНІ

Культура нині в тренді трансформаційних змін спільноти креативних індустрій. У Довгостроковій національній стратегії розвитку культури до 2025 року акцентовано саме на підтримці зростання сектору креативних індустрій, що має свою відповідну історичну, культурну та самобутню специфіку. У цьому контексті виникає потреба виявити універсальні закономірності функціонування культури та обґрунтувати розробку нової парадигми культурного капіталу України, підґрунтям якої повинні стати формування та розвиток інноваційного характеру креативного простору.

Культура виступає одночасно мірилом цивілізованості етносу і формою та змістом внутрішнього зв'язку поколінь. Процес створення та передавання всього найкращого, формування культурної традиції є своєрідною потребою кожної нації. Протягом усього часу свого існування український народ творив культуру, яка постійно збагачувалась [6, 5]. Відтак важливо дослідити формування впізнаваності національного брендингу як інструменту створення позитивного культурно-креативного іміджу України.

Гранично вагомою в цьому контексті є культурно-креативна діяльність щодо інтеграції в культурний європейський простір креативних індустрій України. Це відкриває доступ до інвестиційних можливостей, брендингу держави в міжнародній культурно-креативній спільноті, участі в різних напрямках у межах програми ЄС «Креативна Європа», культурних обмінів, світового партнерства та представлення унікальної української держави у світі [4]. Оскільки з 2014 року креативні індустрії і культурний простір є сферами, на які Європейський Союз звертає особливу увагу, відповідно розвиток і популяризація унікальності коду української культури є

одним із пріоритетних напрямів секторів креативних індустрій. Усвідомлена культурологічна рефлексія дає можливість стверджувати, що розвиток креативних індустрій, з одного боку, забезпечує мобільність, вихід на глобальний ринок, формує проєктне мислення, використовує безліч різноманітних ресурсів, сприяє розвитку людської індивідуальності й довіри в суспільстві, а з іншого – сприяє розвитку та збереженню культури, історії і традицій, формуванню креативного середовища, зокрема, і через візуалізацію інформації.

Сформуванню уяву про сприйняття креативних індустрій допомагає айдендика як набір ідентифікаційних якостей, що забезпечує емоційне налаштування, задоволення від усвідомлення символічних цінностей та промоцію [1, 353]. Проаналізуємо семантичну складову айдентики (з англ. identity – ідентифікація) крізь призму сприйняття та ідентифікації креативного середовища із влучно змодельованою символікою, знаками, об'єктами. Нині айдендика – модна маркетингова категорія з популяризації середовища креативних індустрій.

Айдендика як креативний інструмент з використанням основних візуалів дає можливість представити сектори креативних індустрій, митців і культуру загалом. Аналізуючи науково-практичні джерела, виокремимо основні складові айдентики в дизайні: традиційна, динамічна, вербальна, сенсу, зокрема: логотип (знак графічний або текстовий, який асоціюється з брендом), колір (інструмент впливу на емоційне сприйняття), шрифт (особливий стиль, що забезпечує задоволення сприйняття), форма (використання відповідної геометричної форми, що підсилює сприйняття).

Айдендика як важлива складова бренду креативних індустрій формує впізнаваність території, події, товару, послуги, держави через дослідження креативного середовища і цільової аудиторії. Відтак використання комплексного підходу забезпечує створення позитивного іміджу бренду креативних індустрій.

Акцент цього дослідження стосується візуальної системи сприйняття культурної айдентики в середовищі креативних індустрій. Важливо грамотно створювати дизайн з використанням інноваційних технологій та креативних інструментів у поєднанні з традиційними елементами культури, відповідних символів, що сприятиме впізнаваності та ідентифікації з креативним сектором, культурним продуктом, державою. У цьому контексті цікавим є опитування щодо сприйняття візуальної айдентики України. В основі дослідження – теорія соціальної взаємодії, де елементи айдентики постають як провідники спілкування (символи інтеракції) [7, 27].

За результатами опитування щодо символічно-асоціативного ряду виокремимо вибір респондентами кольорів. Зокрема, найбільшу перевагу надали синьому, жовтому, зеленому та відтінкам червоного. Можемо стверджувати, що використання таких кольорів сприяє ефективній промоції нашої держави. Це вдало використовує Міністерство культури та інформаційної політики, а також Державна агенція розвитку туризму. До прикладу, в основі айдентики проєкту #Мандруй Україною, а також промовідео – саме зелений колір [3], що відповідно до етнокультурних досліджень символізує надію і молодість. Зауважимо, що ініціативу «Мандруй Україною» реалізовано в кроссекторальній взаємодії держави, креативних індустрій та туризму (рис. 1).

Цікавим прикладом створення креативної завершеної айдентики є кейс Міністерства культури та інформаційної політики, який можна трансформувати до візуалу креативних індустрій. Вибрані кольори респондентами зазначеного вище опитування щодо сприйняття України креативно реалізовані в концепції айдентики відзначення Дня Української Державності у 2022 році, зокрема: блакитний і жовтий як символ українського прапора, малиновий – козацькі корогви, тілесний колір як стабільність, урівноваження. Загалом запропонована візуальна айдендика представляє культурну ідентичність (рис. 2).

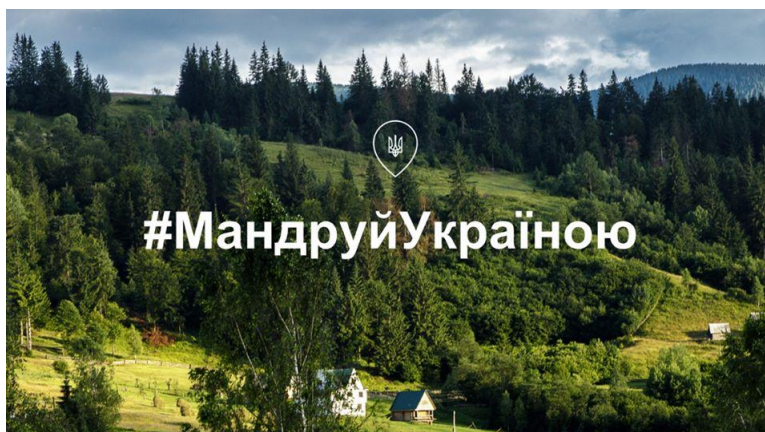


Рис. 1. Айдендика логотипу проєкту #МандруйУкраїною [3]



Рис. 2. Айдентика логотипу до відзначення Дня Української Державності [2]

Детальніше охарактеризуємо основні елементи логотипу. Тризуб, який використано як символ культурної айдентики, підсилює змістове навантаження концепції, оскільки він, окрім державності, для українців є символом незалежності, боротьби за свободу, свідченням тисячолітньої української історії, знаком української ідентичності. Основний логотип поєднує в собі знаки всіх чотирьох груп, завдяки чьому вдалося підкреслити багатогранність нашої державності [2].

Важливою є і використана форма в культурній айдентичі логотипу. Квадрат – найбільш стабільна фігура, найміцніший фундамент, що символізує надійність та впевненість. Цікавим є і те, що квадрат асоціюється із цифрою чотири, яка уособлює землю, цілісність, повноту та справедливість; чотири сторони світу; чотири стани доби; пори року; життєвий цикл людини [2]. Вибір такої форми айдентики підсилює довершеність української державності. Спеціально створений шрифт логотипу символізує поєднання минулого із сучасністю, передає український характер. Відтак айдентика містить не тільки естетичний рівень, а й символічний, що забезпечує комплексно-креативний підхід.

Зазначені вище приклади наочно ілюструють можливість реалізації культурної айдентики в середовищі креативних індустрій, щоб Україна стала впізнаваною, креативною та зручною для кожного. Адже Україна надихає тебе, ти надихаєш літературу, література надихає балет, балет надихає кіно, кіно надихає музику, музика надихає народні промисли, народні промисли надихають моду, мода надихає дизайн, дизайн надихає технології, технології надихають тебе, ти надихаєш Україну, а Україна – увесь світ!

Література

1. Гаврилюк А. М. Державна політика у сфері туризму в Україні: соціогуманітарний вимір : монографія. Київ : Ліра-К, 2020. 428 с.
2. Концепція айдентики відзначення Дня Української Державності. *Міністерство культури та інформаційної політики України* : вебсайт. URL: <https://mkp.gov.ua/news/7449.html> (дата звернення: 14.10.2022).
3. Проєкт #МандруйУкраїною. *Державне агентство розвитку туризму* : вебсайт. URL: <https://ukrainenow.travel> (дата звернення: 14.10.2022).
4. Стефанішина О. Креативні індустрії і освітній простір – форпости європейської інтеграції. URL: <http://eu-ua.org/pres-reliz/olga-stefanishyna-kreatyvni-industriyi-i-osvitniy-prostir-ce-forposty-yevropeyskoji> (дата звернення: 14.10.2022).
5. Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (голова редкол.) та ін. ; Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук. Київ : Абрис, 2002. 743 с.
6. Шейко В. М., Александрова М. Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації : монографія / Інститут культурології Академії мистецтв України. Київ, 2009. 312 с.
7. Щербина О. І. Сприймання українцями національної айдентики, її представлення у дизайні товарів та вплив на споживчі уподобання. *Габітус. Спеціальні та галузеві соціології*. 2022. Вип. 35. С. 26–49.

*Решетченко Дмитро,
кандидат історичних наук, заступник виконавчого директора Українського культурного фонду,
студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЗВИТОК КУЛЬТУРНИХ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ ЧЕРЕЗ ДЕРЖАВНУ ГРАНТОВУ ПІДТРИМКУ

Упродовж останнього десятиліття креативну економіку розглядали як нову модель зростання, адже тільки в країнах Європейського Союзу провадять діяльність 140 тис. креативних підприємців, створюючи додану вартість на 5,7 млрд євро щорічно. У ЄС культурні креативні індустрії (ККІ) становили 4,4 % ВВП із річним обігом у 643 млрд євро. Такі показники більші ніж внески розвинутих галузей економіки: телекомунікацій, фармацевтичної індустрії, галузей високих технологій, автомобілебудування [1].

У 2019 році Генеральна Асамблея Організації Об'єднаних Націй (ООН) оголосила 2021 рік Міжнародним роком креативної економіки для сталого розвитку. Встановлена номінація є визнанням зростання ролі креативних індустрій та їх масштабного впливу на економічний розвиток як розвинених країн, так і тих, що розвиваються.

Креативні індустрії – найдинамічніший і найперспективніший сектор культури, особливо в Україні, хоча визначення та оцінювання креативних індустрій перебуває на етапі становлення. Незважаючи на це, сектор кілька років поспіль демонструє стабільний розвиток і має стати одним із напрямів стратегічного розвитку країни. Законом України «Про культуру» ККІ визначено як види економічної діяльності, метою яких є створення доданої вартості та робочих місць через культурне (мистецьке) та / або креативне вираження, а стимулювання розвитку креативних індустрій та вироблення конкурентоспроможного креативного продукту є частиною основних засад державної політики у сфері культури та її пріоритетів [6].

У 2019 році креативні індустрії згенерували 3,94% доданої вартості в Україні (117 млрд грн), забезпечили 3,8% зайнятості (понад 350 тисяч осіб). Експорт креативних послуг становив 30% від загального експорту послуг. У 2020 році сектор згенерував 4,2% доданої вартості української економіки (132,4 млрд грн). Такий показник перевищує індикатори 2019 року на 3,9%. Відсоток зайнятості у 2020 році збільшився до 4, а це 360,3 тис. українців, які працюють у сфері креативних індустрій. Обсяг реалізованої продукції бізнесу у сфері становив 333,9 млрд грн, тобто 3% від загального обсягу реалізованої продукції в Україні [9, 5]. Для стимулювання розвитку ККІ держава розробила механізми, серед яких і державна грантова підтримка. Основними установами, що її здійснюють, стали Український культурний фонд та Державне агентство України з питань кіно [4; 5]. Так, основним завданням УКФ є надання грантів на підтримку та розвиток проєктів у сферах культури та мистецтв, креативних індустрій, національного музичного продукту, культурно-пізнавального (внутрішнього) туризму [7].

Незважаючи на падіння ВВП України на 4% у 2020 році, українські креативні індустрії продемонстрували позитивну динаміку. У світі ж, за показниками ЮНЕСКО, навпаки, спостерігалось сповільнення зростання сфери через пандемію COVID-19: спричинені нею значні фінансові втрати, зменшення зайнятості та скорочення доходів представників культури та креативного сектору. За підрахунками, сфера культури та креативних індустрій стала однією з тих галузей, що постраждали найбільше, втративши більше 30 % доходів. В ЄС більше від ККІ втратили тільки авіаційна сфера, туризм та автопромисловість [8].

У результаті численних карантинів постраждали напрями сектору культури, які передбачають безпосередню фізичну включеність та соціальну взаємодію. Частка сектору ІТ у структурі креативних індустрій завжди була питомою, а ковідні обмеження прискорили диджиталізацію креативних індустрій в Україні, щоб вони могли забезпечувати культурні потреби населення України незалежно від місця перебування клієнтів.

Державна фінансова підтримка постраждалих секторів культури та ККІ розпочалася в червні 2020 року. Саме тоді було ухвалено Закон України «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо державної підтримки сфери культури, креативних індустрій, туризму, малого та середнього бізнесу у зв'язку з дією обмежувальних заходів, пов'язаних із поширенням коронавірусної хвороби COVID-19». Підтримку сфери культури та ККІ поклали на три організації: Держкіно, УКФ та Інститут книги [3].

У липні 2020 року Український культурний фонд відкрив нову окрему програму підтримки «Культура в часи кризи: інституційна підтримка». Відповідно до Закону, програма підтримувала представників культурної сфери в умовах пандемії [10]. Її реалізовували в три етапи. Загалом було укладено 852 договори про надання гранту. Програма стала вчасною та важливою підтримкою для багатьох установ.

В Україні суспільство тільки починає усвідомлювати роль креативних індустрій. Наразі їх потенціал розкрито не повною мірою: підприємці креативного бізнесу обмежені в доступі до ресурсів (доступних кредитів, інвестицій, вигідних орендних ставок) через невимірюваний фізично ефект, нематеріальний характер діяльності, що певною мірою викликає недовіру з боку кредиторів та інвесторів; залишається недостатнім, навіть низьким, рівень бізнес-компетентностей у представників креативних професій; можливості створення креативного продукту обмежені нерозвинутою інфраструктурою та недостатньою державною підтримкою сектору; карантинні обмеження трьох попередніх років істотно звузили інвестиційний потенціал суб'єктів креативного бізнесу для секторів, орієнтованих на роботу з масовою аудиторією; наразі в умовах воєнного стану, повномасштабної агресії російської федерації представники креативних індустрій опинилися серед найуразливіших професій, адже більшість мистецьких інституцій та організацій згорнули, а то й зовсім припинили свою діяльність. Ті фінансові ресурси, що виділяли на культуру в мирний час, нині спрямовують на підтримку Збройних Сил України в протистоянні російській агресії, що важливо для виживання країни на сучасному етапі. Водночас саме в часи найбільшої кризи культура як національний базис української нації консолідує зусилля соціуму в спротиві російській агресії, сприяє подоланню стресів війни, зміцненню ментального здоров'я та духу нації для перемоги у війні.

У розвинутих країнах світу креативні індустрії вже тривалий період є невід'ємною складовою сучасної економіки, посідають одні з ключових позицій у формуванні регіонального розвитку, імплементації процесів демократизації, а також прав і свобод громадянського суспільства, сприяють розвитку політики, економіки, мистецтва та культури [2]. Оскільки світова економіка сконцентрована в інформаційному та інноваційному капіталах, розвиток сектору креативних індустрій України сприятиме зростанню іміджу нашої країни у світі, а також є перспективним напрямом експортної політики держави [11].

З огляду на міжнародні тенденції та практики нашої державі варто приділити більше уваги пошуку шляхів та моделей максимального використання ресурсу ККІ як напряму стратегічного розвитку України та стимулювати її через грантову підтримку та пільгове кредитування.

Література

1. Бакуліна Н., Фалович В. Розвиток креативних індустрій в Україні: аналіз і оцінка. *Регіональні аспекти розвитку продуктивних сил України* / гол. ред. Є. П. Качан. Тернопіль : Економічна думка, 2019. Вип. 24. С. 24–32.
2. Ніколаєва О. та ін. Креативні індустрії: вплив на розвиток економіки України: зведений звіт МКІП (на правах рукопису). URL: <https://drive.google.com/file/d/1ROTtryM4Lfr84aO5RV0Dj1bRNp7K1HnJ/view> (дата звернення: 25.10.2022).
3. Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо державної підтримки сфери культури, креативних індустрій, туризму, малого та середнього бізнесу у зв'язку з дією обмежувальних заходів, пов'язаних із поширенням коронавірусної хвороби COVID-19 : Закон України 692-IX, в ред. від 21.07.2021. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/692-20#Text> (дата звернення: 25.10.2022).
4. Про державну підтримку кінематографії в Україні : Закон України 1977-VIII, в ред. від 07.11.2022. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977-19#Text> (дата звернення: 25.10.2022).
5. Про кінематографію : Закон України 9/98-ВР, в ред. від 07.10.2022. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80#Text> (дата звернення: 25.10.2022).
6. Про культуру : Закон України 2778-VI, в ред. від 07.10.2022. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80#Text> (дата звернення: 25.10.2022).
7. Про Український культурний фонд : Закон України 1976-VIII, в ред. від 07.10.2022 URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1976-19#Text> (дата звернення: 25.10.2022).
8. Прокоф'єва І. «Культура vs Ковід: які зміни пережила креативна економіка і культура за останні два роки». *Лівий берег*. 01.08.2021. URL: https://lb.ua/culture/2021/08/01/490138_kultura_vs_kovid_yaki_zmini_perezhila.html (дата звернення: 25.10.2022).
9. У 2020 році креативні індустрії згенерували 4,2% доданої вартості української економіки. URL: <https://mkip.gov.ua/news/6555.html> (дата звернення: 25.10.2022).
10. УКФ здійснюватиме антикризову підтримку культурних інституцій. *Український культурний фонд*. URL: https://ucf.in.ua/news/27_07_2020 (дата звернення: 25.10.2022).
11. Холодницька А. В. Актуальні тенденції розвитку креативних індустрій в Україні в умовах глобалізації. *Економіка і суспільство*. № 14. 2018. С. 151–158.

Бугайова Оксана,

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри культурології та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ОЗНАКИ КРЕОЛІЗАЦІЇ СЛУЖБОВОГО ДОКУМЕНТА

У лінгвістиці тексту під креолізованим текстом розуміють «особливий лінгвовізуальний феномен, у якому вербальний та образотворчий компоненти утворюють одне візуальне, структурне, смислове, функціональне ціле, що забезпечує його комплексну прагматичну дію на адресата» [3, 49]. Невербальними компонентами інформації для усного тексту є, зокрема, жести, міміка, інтонація, логічне наголошування, звуковий (музичний) супровід, темп, тембр голосу, специфіка умов спілкування тощо. Невербальними засобами, які використовують у письмових креолізованих текстах, є: графічна сегментація тексту, його розподіл на папері, довжина рядка, проміжки, шрифт, особливості друку літер (великими чи малими літерами), колір, курсив, розрядка, стяжка, підкреслення, типографські знаки, графічні символи, цифри, допоміжні знаки (№, @, \$, #, %, *, + тощо), засоби іконічної мови (малюнок, фото, таблиця, схема, креслення, карикатура), розставлення розділових знаків, формат паперу, колонтитул та ін. [1]. Вони визначають зовнішню структуру, формують візуальний образ тексту. Інтерпретація такого документа можлива лише з урахуванням значень обох компонентів: і вербального, і невербального.

На відміну від суто вербальних, креолізовані тексти є більш інформаційно ємними. Ступінь креолізації такого тексту залежить від співвідношення словесної та образної частини: 1) вербальна – домінує, а невербальна (тобто знаки, що не належать до природної мови) лише ілюструє окремі її складники; 2) образотворчий компонент переважає, а слова фрагментарно його пояснюють.

Взаємодія вербальних і невербальних носіїв інформації тексту документа є одним із засобів його уніфікації і лаконічного представлення, що важливо для письмової форми офіційно-ділового спілкування.

Застосування в документах невербальних засобів зумовили такі чинники: по-перше, зросла кількість типів документів, де передбачено використання невербальних засобів; по-друге, вітчизняне документування впроваджує норми міжнародної документної практики, відповідно до яких невербальні документні засоби рекомендовано застосовувати активніше; по-третє, використання невербальних компонентів дає можливість за меншої кількості слів передати більший обсяг інформації і при цьому витратити меншу часу на її обробку [2, 44].

У документах невербальні засоби можуть бути як винесені в додатки, так і міститись у самому документі. Назвемо деякі з них: таблиця: у ній інформація впорядкована по стовпцях і рядках за певними класифікаційними ознаками. Так насамперед представляють якісні та кількісні показники; графіки (лінійно-графічна форма подання інформації) і діаграми (дискретно-графічна): мають широкі можливості для візуалізації практично будь-якого документного тексту; ескізи компоненти, рисунки, фото, схеми, інфографіка: такі символічно-графічні компоненти дають змогу зобразити інформацію за допомогою символів, а не слів.

Є різні класифікації невербальних засобів у тексті. За способом передачі інформації їх поділяють на набірні та зображальні. До перших – належать шрифт (характер, форма і кегль шрифту, його колір, зокрема в контрасті з фоном), проміжки між словами, поля, декоративні елементи (лінійки, що утворюють рамки, умовні позначення); до других – фотографії та малюнки як іконічні знаки, що ілюструють подібність означуваного й означального.

Формуляр-зразок є графічною схемою візуального образу документа з формалізованими характеристиками розмірів полів, довжиною реквізитів, їх складовими, способами моделювання. Кожен з реквізитів документів може містити цифрову чи зображальну інформацію, що є ознакою креолізації тексту. Прикладом може слугувати відбиток печатки з обов'язковою вербальною інформацією, прізвищем виконавця і номером його телефону; підпис, до складу якого входить, крім вербального зазначення посади особи, яка підписує документ, її ініціалів і прізвища, ще й особистий підпис, який є іконічним знаком [5, 43].

Креолізації підлягають не тільки тексти, а й окремі лексеми, наприклад назви документів, важливі реквізити. У результаті вербальні засоби трансформуються в невербальні. Наприклад, відмітку про контроль можуть позначати словом «Контроль» або літерою «К», що в такому разі є графічним символом, який транслює певну інформацію. Важливу інформацію в документі можуть продублювати вербальними й невербальними засобами: реквізит «Гриф обмеження доступу до документа», крім

вербальної позначки «Таємно» або «Цілком таємно», може містити перед номером документа один або два нулі [5, 43]. Застосування в текстах службових документів невербальних засобів сприяє: скороченню вербального тексту, що запобігає інформаційному перевантаженню документа; достовірності, обґрунтованості інформації шляхом її візуалізації у вигляді таблиць, графіків тощо; підтриманню смислових зв'язків тексту, акцентуванню на певній інформації за допомогою шрифту, ілюстративних елементів; адекватному сприйняттю змісту документа з метою здійснення цілеспрямованого впливу на адресата.

Література

1. Бондурівська Л. Ю., Лукаш Г. П. Особливості креолізації службового документа. URL: file:///C:/Users/User/Downloads/9996-Текст статті-19913-1-10-20210507.pdf (дата звернення: 26.10.2022).
2. Бондурівська Л. Ю. Службовий документ як креолізований текст / Донецький національний університет імені Василя Стуса. Вінниця, 2021. 82 с.
3. Мацько Л. І. Українська мова в освітньому просторі. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2009. 243 с.
4. Паралінгвістичні засоби комунікації. *Nina.az*. URL: https://www.wiki.uk-ua.nina.az/Паралінгвістичні_засоби_комунікації.html (дата звернення: 26.10.2022).
5. Шульгіна В. Службовий документ як креолізований текст. *Лексикографічний бюлетень*. 2007. № 15. С. 40–44. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/73000/07-Shulgina.pdf?sequence=1> (дата звернення: 26.10.2022).

Берестов Олександр,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТЕХНОЛОГІЧНІ ІННОВАЦІЇ В БІБЛІОТЕКАХ УКРАЇНИ

Сучасне інформаційне суспільство формує новий тип особистості, користувача, головними рисами якого є високий рівень інформаційної культури, комунікативності та вміння сприймати значні обсяги інформації з подальшим її використанням. Бібліотека як суспільний інститут повинна бути готова до інформаційно-бібліотечного обслуговування такого типу користувача, задоволення найрізноманітніших його інформаційних потреб, а також їх прогнозування для планування подальшої стратегії діяльності [1].

Активне використання новітніх інформаційних технологій, їх вивчення та впровадження в бібліотечну практику є одним з ключових завдань сучасної бібліотеки. Бібліотечна спільнота нашої держави теж не стоїть осторонь технологічних перетворень та використовує надбання інформатики у своїй діяльності. Інноваційні підходи зосереджено на найважливіших ділянках роботи, зокрема, процесах обслуговування користувачів [2].

Огляд сайтів провідних бібліотек країни показав, що більшість наукових та національних бібліотек України надають користувачам такі електронні послуги, як віртуальна довідка, електронна доставка документів (ЕДД), фахове дистанційне консультування. Можливість здійснювати електронне замовлення віддаленим користувачам надають лише в декількох бібліотеках. Серед обласних універсальних наукових бібліотек найбільший спектр електронних послуг представлений Дніпропетровською обласною універсальною науковою бібліотекою (ДОУНБ): електронне замовлення, ЕДД, віртуальна довідка ДОУНБ, електронна читальна зала РДБ.

Автоматизована книговидача реалізована, як правило, у бібліотеках закладів освіти, зокрема: Національного університету «Львівська політехніка», Донецького національного університету економіки і торгівлі ім. М. І. Туган-Барановського, Києво-Могилянської академії, Хмельницького національного університету та ін. [3].

Варто зазначити, що інформатизація бібліотек не є одномоментним та швидким явищем, а потребує чітко спланованого й комплексного підходу. Автоматизації бібліотечних процесів передують велика підготовча робота. Більшість бібліотек визначають такі головні етапи підготовки до автоматизації обслуговування користувачів [4]:

- оволодіння співробітниками комп'ютерною грамотністю;
- ретроконверсія фондів, створення імідж-каталогів;
- створення бази даних «Читачі»;
- штрих-кодування літератури.

Останній етап – штрихове кодування – важлива складова бібліотечної технології, яка дає змогу здійснювати облік фондів в автоматизованому режимі, контролювати систему обслуговування, реалізувати автоматизовану книговидачу та забезпечувати зв'язок між фізичними потоками документів й інформаційною системою автоматизації бібліотеки [5]. Штрих-кодування літератури є необхідним заходом для збереження бібліотечного фонду в процесі обслуговування. Важливими та актуальними послугами, які надають користувачам, є електронне сповіщення та продовження терміну користування документами. Їх упровадження є можливим завдяки функціонуванню системи електронного формуляра, реалізованій у багатьох бібліотеках України [6].

Отже, використання інноваційних технологій та технологічних інновацій у бібліотечній практиці дає змогу якісніше та швидше задовольнити інформаційні потреби користувачів різних категорій, тому автоматизація бібліотечно-інформаційного обслуговування, запровадження новітніх форм і методів взаємодії з користувачами через соціальні мережі та додаткові інтернет-сервіси має бути одним з першочергових завдань бібліотеки.

Технології вдосконалюються, тож бібліотеки мають постійно моніторити нові технологічні можливості та передбачати їх.

Література

1. Інтерактивні форми підвищення кваліфікації бібліотечного персоналу : метод. посіб. / уклад. Г. М. Колотило . *Обласна універсальна наукова бібліотека ім. Івана Франка*. URL: <http://lib.if.ua/publish2008/1217836988.html> (дата звернення: 12.10.2022).

2. Соцков О. Новий погляд на нову бібліотеку. *Бібліотечний вісник України*. 2011 №2. С. 21–23.

3. Тренінги та технологія їх проведення / автори-упоряд.: Л. Калініна, Л. Карташова, В. Лапінські. *Vlapinsky*. URL: <http://vlapinsky.at.ua/trening.mht> (дата звернення: 12.10.2022).

4. Шаровська І. Програма «Бібліоміст» допомогла дітям Запоріжжя отримати доступ до інтернету. *Бібліотечний вісник України*. 2011. №2. С. 6–8.

5. Щербан Р. Реалізуємо право на доступ до електронного уряду: інтернет-технології в бібліотеках. *Бібліотечний форум України*. 2011. №2. С. 9–12.

6. Ярмарок інноваційних бібліотечних послуг та електронного врядування. Київ, 11 квітня 2011 р. / USAID; PDP II; Microsoft; IREX; Мін-во культури України; УБА; Бібліоміст. Київ : Б.в., 2011. 36 с.

Костін Роман,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТЕАТРАЛЬНИЙ ПРОДЮСЕР У ДИСКУРСІ КРЕАТИВНИХ ПРАКТИК

В українському суспільствознавстві та культурології останніх десятиліть помітним явищем стали дві роботи, у яких опрацьовані цікаві варіанти типологічних підходів до з'ясування сутності та шляхів розвитку сучасних типів культури. Це колективна монографія під керівництвом Л. В. Сохань, а також робота С. Пролесєва [3], у якій помітні відгуки іронічних роздумів Феофраста щодо парадоксальних і патологічних людських типів, які власною поведінкою ставлять під сумнів розумність людства [4]. У наукових дослідженнях зазвичай виникає потреба в оцінюванні культурного феномену або форми культурної діяльності з погляду його типологічної належності. Основні типи, що виділено:

– з погляду складності, обробленості, доступності – елітарна та масова культура;

– з погляду насиченості естетичними образами, символами, спеціальними комунікативними засобами (художніми мовами, що вимагають спеціального навчання, культурного виховання суб'єкта культурної діяльності та споживання) – класична та популярна (поп) культура;

– з погляду офіційної визнаності, підтримання суспільством, державою – офіційна культура, субкультура [2].

Мистецтво – це найпотужніший інструмент впливу на підсвідомість людей, на психіку, істинною гідною метою якого має стати вдосконалення світу і поширення високих загальнолюдських ідеалів. А якщо мистецтво створює відчуття безвиході, транслює шкідливі для суспільства установки (егоїзм, нігілізм, культ сексу, насильства тощо), то воно стає деструктивним і нічого позитивного не дасть, яким би майстерним і високохудожнім воно не було. Мистецтво виховує людей, які здатні і бажають жити за людськими ідеалам, можуть вчитися бути щасливими та вчити цьому інших.

Вибудовуючи новий театральний проєкт, саме продюсер визначає певні концепти, згідно з якими вистава повинна мати касовий успіх. Тут виникає питання виховання глядача й комерційної складової.

Щоб проаналізувати ці категорії, чітко визначимо ці поняття.

Поняття «продюсер» походить від англ. producer – виробник, від дієслова англ. to produce – виробляти, продукувати, створювати, утворене від лат. produco – виробляю. В українських ЗМІ під музичним продюсуванням часто помилково розуміють антрепренера, менеджера, який пропагує і контролює організаційно-фінансову діяльність того чи іншого музичного виконавця. В Україні під словом «продюсер» часто мають на увазі директор або імпресаріо, адміністратора, менеджера артиста чи колективу. Це посередник між мистецтвом і публікою, який популяризує музичний проєкт, забезпечує його комерційний успіх. Продюсер «пострадянської» шоу-індустрії є організатором та управлінцем. Неминучим наслідком таких продюсерів стали їх претензії на диктат у творчих і кадрових питаннях (хрестоматійний приклад – діяльність Д. Селзника на проєкті «Віднесені вітром», де в процесі створення одного фільму змінились чотири режисери). Водночас відомо немало випадків, коли продюсер не просто сприяє реалізації режисерського задуму, але й виводить у життя цілу плеяду молодих талановитих режисерів.

Театральний продюсер здійснює організацію театральних вистав, вибирає готовий сценарій, підбирає загальну концепцію для вистави. Збирає кошти на реалізацію свого задуму, організовує та контролює виробничий процес, а також здійснює рекламні заходи, пов'язані з просуванням та популяризацією вистави. Менеджер же музичного виконавця чи колективу виступає представником артиста у співпраці з великими звуко студіями, які при підписанні контракту з артистом зобов'язуються фінансувати запис музичного матеріалу, зйомки фотосесій, відеокліпів, організацію престурів і т. д.

У статті 3 Закону України «Про кінематографію» професію продюсера визначено так: це «фізична або юридична особа, яка організовує або організовує і фінансує виробництво та розповсюдження фільму».

В Україні в дослідженнях питання виникнення і формування фаху театрального продюсера висвітлено мінімально, і станом на 2022 рік не було видано жодного підручника з театрального чи концертного продюсування.

Головні професійні обов'язки продюсера такі:

- контроль за роботою над написанням сценарію, прийняття рішення щодо придбання прав на готовий сценарій;
- пошук співпродюсерів та інвесторів для забезпечення бюджету театральної вистави, укладання договорів на фінансування вистави;
- налагодження ділових зв'язків та співпраця з інвесторами й партнерами, що підтримують виробничий процес підготовки театральної вистави;
- підбір і затвердження співробітників, включаючи режисера, сценаристів, та контроль за вибором акторів;
- налагодження ділових зв'язків та співпраця з інвесторами й партнерами, що підтримують виробничий процес підготовки театральної вистави;
- підбір і затвердження співробітників, включаючи режисера, сценаристів, та контроль за вибором акторів;
- ініціювання та проведення заходів, пов'язаних з просуванням вистави;
- встановлення розміру гонорарів та підписання договорів зі співробітниками й акторами;
- придбання авторських прав в авторів, сценаристів, композиторів та суміжних прав у виконавців ролей у виставі;
- укладання договорів страхування, пов'язаних з постановкою театральної вистави;
- контроль за ефективним витрачання коштів на підготовку театральної вистави та подання фінансових звітів інвесторам;
- гарантування безпечного робочого середовища, контроль за дотриманням правил охорони праці, техніки безпеки, протипожежного захисту й охорони навколишнього середовища;
- участь у загальних репетиціях та прем'єрних показах вистави.

Кожний проєкт у будь-якій сфері для успішної реалізації потребує продюсерського підходу та мислення. У часи стабільності культура, як правило, самодостатня, і процес запозичення цінностей інших культур, залучення до їхнього досвіду зведений до мінімуму. Товариство задовольняється наявними в ньому цінностями, стандартами, усталеними традиціями, які підтримують офіційні соціокультурні інститути. Коли ж процес запозичення і впровадження цінностей чужих культур починає переважати та в якийсь період досягає критичної межі, культура втрачає притаманну їй стабільність – і починається процес деградації, руйнування культурної ідентичності. У вирішальні, кризові моменти розвитку культури відбувається «вибух»: культура переходить якийсь рубіж і потрапляє в перехідний,

нестійкий стан, у якому в пошуках прийнятної моделі розвитку посилюються процеси культурної універсализації на тлі наростаючих процесів партикуляризму. Партикуляризм (від лат. *particula* – невелика частина, лат. *particularis* – частковий) – прагнення до приватних моментів, відокремлення. Партикуляризм трапляється в різних галузях. В українській мові цей термін найбільш широко використовують у політиці. Означає він переслідування окремими частинами держави особистих інтересів, на шкоду інтересам загальнодержавним [5].

Переважає більшість людей втратила колишню активність і весь свій вільний час вважає за краще проводити в пасивному спогляданні телепередач або в мережі «Інтернет». Саме це й породило нове покоління охочих легкої наживи. Вважаючи, що задоволення є вищим благом і сенсом життя людини, таке мистецтво трансформується тільки в індустрію розваг.

Чи може продюсер, обраховуючи видатки на створення культурного продукту, не замислюватися над соціально значущими темами громадянського суспільства? Досить складно пропагувати загальнолюдські цінності, коли сучасні реалії диктують молодим людям абсолютно іншу модель поведінки, цілеспрямовано й послідовно негативно впливаючи на свідомість, що формується. Про негативний вплив комп'ютерних ігор на поведінкові й соціальні ролі підлітків, молоді наголошують всі: батьки, педагоги, лікарі. Асоціальність і замкнутість, небажання відвідувати театри, галереї, музеї змінюють світоглядні установки молоді. Світове співтовариство намагається прогнозувати та планувати розвиток культурних індустрій. Європейська мережа експертів з культури (зокрема П. Л. Сакко в праці «Культура 3.0: Нова перспектива для ЄС на 2014–2020 рр.») виділяє три основні підходи до культури в її трансформації під впливом розвитку технологій та змін парадигм:

– культура 1.0: заснована переважно на моделі меценатства; типова для доіндустріальної економіки; культура не є адекватним економічним сектором економіки і не є доступною для більшої частини потенційної аудиторії; виробництво культурної продукції проводиться цілком на субсидії та не може вижити іншим способом;

– культура 2.0: культурні та креативні індустрії, які виробляють економічну цінність і навіть прибуток, але є окремим сектором загальної економіки; аудиторія значно розширюється, тоді як виробництво культурної продукції все ще суворо контролюють вхідні бар'єри; характеризується різким збільшенням розмірів культурних ринків;

– культура 3.0: характеризується нововведеннями, які призводять не лише до розширення можливостей попиту, але й виробничих можливостей загалом; перетворення аудиторії на практиків (тим самим визначаючи нове, розмите та все більш комплексне поняття авторства й інтелектуальної власності). З огляду на класифікацію, яку пропонує П. Л. Сакко, галузь культури в Україні доцільно віднести до старту етапу «Культура 2.0» Логічно при цьому розглянути, що ж вкладено в зміст *креативна економіка* [6].

Креатив (загальне поняття) – комерційна творчість, що отримує дохід за рахунок торгівлі продуктами творчості чи володіння майновими правами на продукт. До креативних товарів можна віднести популярні літературні, музичні, кінематографічні, телевізійні, інтернет-проекти, дизайн інтер'єрів, комп'ютерні ігри та багато іншого. Креатив (комерційна творчість) направлена на створення креативного товару, призначеного для продажу. Успіх креативного товару, як і будь-якого іншого товару чи послуги, базується на задоволенні споживацьких очікувань, емоційних, духовних, естетичних потреб, що формують систему цінностей споживацької аудиторії. Принциповим є той факт, що креативний товар і торгівля підпорядковані тим самим законам маркетингу, що й звичайні товари чи послуги й торгівля ними. Креативний товар – предмет масового (народного) споживання. Комерційна творчість народжує популярний креативний товар, цінність якого визначається його комерційним успіхом. У США, якщо поглянути на список американського *Forbes*, побачимо щонайменше чиказьких металургів чи техаських нафтовиків. Найбагатші люди країни – власники мережевого ритейлу, комп'ютерних та інтернет-компаній і ще обов'язково – медіа: Майкл Блумберг (десяте місце в рейтингу ста найбагатших людей США, за версією *Forbes*), Лорен Пауелл-Джобс (фонду під керівництвом вдови Стіва Джобса належить 7,7% студії *Disney*, вартість яких удвічі перевищує вартість акцій Джобса в *Apple*).

Культурна людина – це не та людина, яку привчають до духовних цінностей силоміць, це особистість, яка отримує від цього спілкування радість, відчуває повноту буття, радіє гармонії свого «я» і світу, черпаючи духовну енергію з полотен живописців, музики композиторів, гри акторів. Сьогодні також створюють гарні книги, фільми, музику, при ознайомленні з якими людина набуває можливість долучитися до всього напрацьованого людством досвіду, тим самим розвиваючи свої здібності.

Проте існує зворотний бік мистецтва, яке може морально розбещувати людину, призвести до дегуманізації особистості. Причина тут криється в цивільній, ідеологічній і моральній позиції автора художнього твору. Підмінюючи справжнє мистецтво красивою формою, що не несе жодного сенсу, створюючи зразки мистецтва, які отупляють і відводять думки в небуття, деякі «творці» створюють товар, призначений тільки для масового споживання. Навмисно або навпаки вони знищують можливість людини наблизитися до розуміння навколишньої дійсності, природи, суспільства та й самої себе теж. Таке мистецтво нерідко виконує тільки функцію розваги.

З давніх-давен мистецтво використовували як для освіти, так і для відволікання, розваги. На жаль, є чимало наших сучасників, особливо серед молоді, які віддають перевагу вульгарній літературі, дивляться жорстокі фільми, слухають музику, що руйнує психіку. Таке «псевдомистецтво» пропагує насильство, розбещеність й інші соціальні вади. Поступово чимала частина молодого покоління стає обмеженою, байдужою, вульгарним споживачем.

При цьому важливо виокремити новий тип української генерації молоді, світогляд якої сформувався під впливом ціннісно-родинної системи виховання, активної громадянської позиції, покоління, яке нині переживає важкий етап свого життя – російсько-українську війну 2022 року – соціально відповідально. Сьогодні українське мистецтво знову традиційно опиняється поза уваги офіційних інституцій і потребує продюсування, як ніколи, оскільки меценатство як системна діяльність в Україні фактично відсутнє, а падіння інтересу до національного культурного продукту продиктоване не лише війною. Сучасний український погляд на інститут продюсерства формує образ менеджера з просування продукту або фінансового директора проекту – такого собі посередника між творчим колективом та організатором, тим, хто вирішує всі проблеми.

Як показує практичний досвід продюсування у 2022 році, в Україні існує дефіцит культурно-мистецького продукту. Багато творчих людей виїхали з країни, і, щоб заклади культури, які знаходяться на самоокупності, просто вижили, потрібно зали віддавати в оренду. На сьогодні не можна обмежуватися пасивним благодійництвом. Скажемо відверто: фонди, стипендіальні програми, спонсорські ініціативи не спрацьовують. Та й, вочевидь, не можуть спрацювати на благо реального розвитку нового пласту культури, бо переважно обмежуються іменами і явищами, що вже на слуху, або такими, що обіцяють отримання певного зиску в короткостроковій перспективі. Саме такий підхід, з одного боку, перетворює меценатство на комерційне спонсорство, а з іншого – вже перетворив продюсерів на свого роду «ріелторів», які працюють за відсоток від продажу. Завданням сучасного продюсера також слід вважати саме підготовку такого підґрунтя, що сприятиме самоідентифікації українського громадянина.

Мистецтво відіграє провідну роль для єдності держави. Це стосується і класичних жанрів, і сучасних напрямів мистецтва, й авангарду. Всі вони мають виховувати в громадян почуття приналежності до самобутньої української культури. Досягти успіху в цій сфері можна лише жертвовною і повсякденною працею на ниві активного пошуку нових талантів. Уже сьогодні можна стверджувати, що, наприклад, стипендіальна програма підтримки обдарованих у сфері музики та живопису дітей дає певні плоди. Заснування, фінансування і просування міжнародного фестивалю «Українські сезони миру», що надає майданчик для українських народних митців і колективів, – ще один приклад успішного поєднання менеджменту з благодійністю, наочний доказ того, що синтез меценатських зусиль з організаційними є плідним. Незалежність від економічних потрясінь, дистанціювання і децентралізація культури від політичної кон'юнктури, безумовно, сприятимуть справжньому розквіту національного мистецтва. А для цього варто переглянути ставлення суспільства до поняття продюсерства і наповнити його новим змістом.

Література

1. Дячук В. «Неякісний індивід» як об'єктивний феномен соціокультурного буття: детермінуючі фактори. *Культура і мистецтво: сучасний вимір* : матеріали II Міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 6–7 груд. 2018 р. М-во культ. України ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2018. 372 с.
2. Мак-Квейл Д. Теорія масової комунікації : посібник. Львів : Літопис, 2011. 537 с.
3. Пролеєв С. В. Энциклопедия пороков: оправдание изъянов и слабостей человеческой природы. Київ : Наук. думка, 1996. 240 с.
4. Стиль жизни личности. Теоретические и методологические проблемы / под ред. Л. В. Сохань, В. А. Тихоновича. Київ : Наук. думка, 1982. 372 с.
5. Дячук В. Виконавчий продюсер: симбіоз комерційного, креативного і соціально відповідального менеджера. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації* : зб. наук. пр. Київ : НАКККіМ, 2019. 400 с.

6.BN=ARD&P21DBN=ARD&Z21ID=&Image_file_name=DOC/2011/11MVICHR.
zip&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1. 38 Culture 3.0: A new perspective for the EU 2014-2020 structural funds
programming/ Pier Luigi Sacco; EENC Paper. April 2011. URL: [http:// www.interarts.net/descargas/interarts2577.pdf](http://www.interarts.net/descargas/interarts2577.pdf)
(дата звернення: 17.10.2022).

*Бас Карина,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ІННОВАЦІЇ В ТЕАТРАЛЬНОМУ МЕНЕДЖМЕНТІ ЯК РЕАКЦІЯ НА СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЗАПИТИ СУЧАСНОСТІ

Сьогодні актуальність державного управління соціокультурною сферою може бути виявлена в оптимальному поєднанні традиційних та інноваційних підходів у розвитку культури, які відображені через: орієнтацію на нове з урахуванням традиції; використання традиції як передумови модернізації; світську організацію соціокультурного життя, яка не виключає значущості релігії та міфології в духовній сфері; значення виділеної персональної і, водночас, використання наявних форм колективності; поєднання світоглядних та інструментальних цінностей; поєднання психологічних характеристик людини традиційного та сучасного суспільства; ефективне використання науки при здійсненні традиційних ціннісних соціокультурних орієнтацій людини [1, 323–329]. У сучасному суспільстві триває активний процес акультурації – соціокультурних змін, взаємодії традиційної та сучасної культури як результату суспільно-економічних перетворень, модернізації суспільства, який і є основою соціально-культурного розвитку країни. Про значення взаємодії традицій та інновацій у культурі та освіті наголошує культуролог О. Копієвська, яка вказує на перспективність такого поєднання, що спричинює в подальшому якісну культурну трансформацію [2, 3].

Соціокультурна діяльність піддається управлінню та регулюванню, у ролі яких виступають державні, регіональні (суб'єкти держави) та районні органи управління культурою, що забезпечують реалізацію культурної політики країни. При цьому соціокультурна діяльність є особливим видом діяльності, суть якої визначає людський чинник, міжособистісні комунікації, характер взаємодії суб'єктів соціокультурних відносин.

Усі функції менеджменту та планування тісно пов'язані тією чи іншою метою, яку ставить перед собою кожна соціокультурна установа чи організація. Саме в плануванні закладено всі основні функції управління. Тому воно є складним та неоднозначним процесом, що передбачає певний рівень знань, умінь і навичок.

Часи змінилися – і театр теж. Імерсивний театр, документальний театр, сайт-специфічний театр потребують нових форм управління. У старому доброму конвенційному театрі все було дуже просто: художник транслює свою волю директорові, а той підлеглим – управлінцям різного рівня. І в більшості театрів нашої країни, особливо державних, побудованих за колишніми принципами управління, ситуація не змінилася. Але в незалежних організаціях, новостворених колективах державного підпорядкування, що організують під конкретний фестиваль чи проєкт комерційних та некомерційних структур, намагаються впроваджувати інші, нові схеми. Більшість із них виявляється нежиттєздатними, але ті, що запозичені з бізнесу (не забуватимемо, що все у світі влаштовано за одними й тими самими законами), часом цілком застосовні і в театральній практиці.

Найпоширенішою формою нового театрального управління стала горизонтальна копродукція. Раніше уявити, що різні (часто ворогуючі) театри виступлять єдиним фронтом і випустять спільну виставу, було практично неможливо. Але сьогодні, в епоху розвитку горизонтальних зв'язків, коли взаємодія на різних рівнях виявляється ефективнішою та цікавішою від замкнутого життя у своєму кутку, все частіше виникають ідеї спільних проєктів. Як синтетичне мистецтво, театр за визначенням прагне горизонтальних зв'язків та співтворчості. Жорстка вертикальна структура була нав'язана йому ззовні самим суспільством, побудованим за ієрархічним принципом. Театральні будівлі з їхніми ярусами, балконами та ложами просто віддзеркалювали взаємовідносини різних соціальних груп. Вже на початку ХХ століття з'явилася тенденція до спрощення театральної архітектури, й італійська сцена-коробка перестала бути фетишем. Але ця демократизація театрального простору стала новою ієрархією – тотальним підпорядкуванням вистави волі режисера. У якийсь момент він перестав бути деміургом і став своєрідним диктатором, що вимагає точного втілення рештою учасників процесу власного задуму.

Копродукція стала ідеальною формою горизонтального театру. Копродукція – це продукт, що виникає в результаті такої взаємодії, коли сторони справді не можуть обійтися одна без одної та їхній внесок у спільну справу однаково важливий. Продюсувати копродукцію, звісно, складніше, ніж звичайні спектаклі. Тут більше учасників, і відповідно з великою кількістю людей необхідно домовитись ще на старті. Якщо звичайний театральний проєкт – це годинник розмов та кілобайти файлів, то копродукція – це безперервні дзвінки, онлайн-таблиці та технічні райдери, мегабайти інформації на жорсткому диску. Тут продюсерові потрібен і фахівець з маркетингу, і хороший піарник, і smm-менеджер.

Інше нове явище сучасного театрального менеджменту, яке маскується під копродукцію, але є в якомусь сенсі є її повною протилежністю, – франшиза. Це слово прийшло зі страхового бізнесу, де воно означає суму, що отримують при реалізації страхового випадку. У світі високих технологій та нових медіа це авторські права на вигаданих персонажів, а в американських спортивних лігах – друга назва команди. Але в бізнесі франшиза – всього лише комплекс благ, що дає право користуватися конкретним брендом, технологіями або бізнес-моделлю і переданий на певних умовах франчайзі (стороні, що отримує). Тобто прокат чужого спектаклю чи використання чужого сценарію автоматично стає франшизою. Під чужим мають на увазі щось, зроблене без особистої творчої участі [4, 156–161].

Однак у театрі дещо складніше. Звичайно, тут є авторські права, що суворо охороняються, та авторський задум, але, на відміну від літератури або музики, де текст (або партитура) ретельно все фіксує, на сцені багато що будується на імпровізації та вільному поводженні з матеріалом. Тому запровадити те, що можна передати комусь як ідею, буває непросто. В результаті нерідко виникають розбіжності при перенесенні твору з одного простору чи контексту до іншого. Цим і небезпечна франшиза: змінити до невпізнання початковий задум нескладно, зберегти його цілість і недоторканність – непросте завдання.

Отже, варто виокремити інструменти нового театрального менеджера, що виникають із сучасних соціокультурних запитів. По-перше, у наш час він не досягне успіху, якщо не буде хорошим комунікатором. Це не означає, що він має бути екстравертом, який не пропускає жодної вечірки (хоча саме там дуже часто вершаться долі світу, зокрема театального), це означає, що він має вміти слухати. Тому що зараз час діалогу та розмови, і той, хто не володіє навичкою активного слухання, априорі програє.

По-друге, менеджер повинен бути сучасним. Це зовсім не означає, що він обов'язково повинен користуватися айфоном і макбуком, проте якщо в нього немає акаунту в соцмережах, то немає грандіозної форти, яку дає сьогодні твіттер, інстаграм чи фейсбук. Безкінечно анонсує свої спектаклі, ти тільки програєш, але розповідаючи про своє особисте життя, смаки, інтереси, друзів, привертаєш увагу до себе як до людини, створюєш у людей відчуття, що ти не працююча від світанку до заходу сонця машина, а жива, цікава особистість.

І, нарешті, найголовніше. Продюсувати те, що не подобається, небезпечно. І для здоров'я, і для результату. Допомогати здійснювати те, що любиш, у що віриш, з ким цікаво, – величезне задоволення. У «новому» театрі ми все частіше маємо право та свободу вибору: вигадувати нові маркетингові стратегії, вести інстаграм, комунікувати з іншими спеціалістами. Працювати з однодумцями – це і є головна заповідь нового менеджера. Тільки так можна відчувати себе потрібним та корисним професіоналом, а не обслуговуючим персоналом, як це було в театрі протягом століть.

Література

1. Коваль І. М. Концепція служби маркетингу в сучасному українському репертуарному театрі. *Дослідження та оптимізація економічних процесів* : матер. VII Міжнародної науково-практичної конференції «Оптимум-2010». Харків : НТУ «ХП», 2010. С. 322–333.
2. Копієвська О. Р. Концепт традицій і інновацій в культурно-мистецькій освіті. *Культурологічна думка* : щорічник наук. пр. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2013. № 6. С. 57–61.
3. Копієвська О. Р. Культурні традиції у формуванні національної ідентичності. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2014. Вип. XXXII. С. 194–201.
4. Серіков А. В., Коваль І. М. Економіка та управління у сучасному українському репертуарному театрі : монографія Харків : ФОП Панов А. М., 2018. 314 с.

ДО ТЕОРЕТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ ПОНЯТТЯ «СОЦІОКУЛЬТУРНА АКТИВНІСТЬ»

Одним зі стратегічних завдань культуротворення періоду незалежності України є створення оптимальних умов для соціокультурного розвитку, самореалізації та самовдосконалення молодого покоління. Адже активність як природна здатність перетворюється не тільки в соціальну проблему, а й культурну систему потреб та інтересів. Соціокультурна активність визначається ставленням людини та її здатністю здійснювати суттєві перетворення матеріального та духовного середовища на основі засвоєння суспільно-історичного досвіду людства, що виявляється у творчій, мистецькій діяльності, вольових діях, комунікації, партнерстві тощо.

Особливого значення соціокультурна активність набуває в реальних умовах воєнного стану, коли країна потребує активних дій і рішень від людей зі стійкою особистісно значущою позицією, яка вільно орієнтується в складнощах часу, здатна ухвалювати рішення і досягати результату відповідно до поставленої мети, брати на себе відповідальність за свої вчинки.

Слід наголосити, що поняття «соціокультурна активність» не є активно обговорюваним серед українських науковців. Вчене товариство більше уваги звертає на соціальну активність. Так, поняття «соціальна активність» широко використовують філософи, психологи, педагоги та соціологи. Соціальну активність під різними дискурсами розглядають такі українські вчені, як: С. Абрамова, Н. Ковтун, Є. Мануйлов, М. Твердохлеб, С. Чернета, М. Уйсімбаєва, В. Янкін та ін.

У низці наукових праць розкрито окремі аспекти проблеми формування соціальної активності особистості через призму культуротворчих процесів і засобів. Це такі дисертації, як: «Формування соціальної активності незрячих учнів молодшого шкільного віку засобами рольової гри» О. Тельна, «Формування соціальної активності слабозорих молодших школярів засобами музичного мистецтва» Л. Нафікова, «Розвиток соціальної активності молоді в умовах соціокультурного середовища села» В. Косовець та ін. Так, в основі дослідження соціокультурної активності перебуває особистість. Саме особистість постає як активний суб'єкт життєдіяльності, особа, яка здатна реалізувати свої потенційні можливості, жити повноцінним життям, самостійно діяти, здійснювати власний вибір, приймати незалежні рішення та відповідати за їхні наслідки. В умовах інтенсивних соціокультурних перетворень зовнішні умови, що визначають розвиток особистості, піддаються певним трансформаціям.

Особливу увагу соціокультурній активності в розрізі трансформаційних процесів приділено в роботах української науковиці Ольги Копієвської, яка розглядає трансформацію соціокультурних активностей у їх глобально-локальному контекстах та вимірах [1]. Особливу увагу привертає теоретичне осмислення вченою потенціалу соціокультурного картування, де дослідниця акцентує на значенні набуття спеціальних компетентностей для працівників сфери культури, які дають змогу більш якісно виокремлювати та відповідно використовувати індивідуальну соціокультурну активність як у культурних практиках, так і в культурній розбудові локальних територій і зон [2]. Осмислюючи трансформацію суб'єктності в культурних практиках, Ольга Копієвська звертається до ціннісних характеристик соціокультурної активності споживача культурних практик [3]. У зв'язку із цим усвідомлення особистістю суспільних явищ має зумовлювати чітке уявлення про цінності, що функціонують у суспільстві, оскільки в них акумульовано культурне багатство народу. Виявлення таких цінностей і розуміння їх соціокультурної значущості є досить складними процесами для молодого покоління.

Отже, дослідження поняття «соціокультурна активність» є, беззаперечно, актуальним як для наукового осмислення, так і практичного використання в різних форматах розуміння його змісту та приналежності. Сучасне розуміння соціокультурної активності потребує різноманітного спектру досліджень – від індивідуального фізіологічного стану особистості до її ініціативи, бажань та громадянської позиції.

Не слід забувати, що рушійною силою розвитку соціокультурної активності становлять саме потреби. Саме тому соціокультурну активність можна розглядати крізь різні форми вираження потреб людини. І в цьому контексті активну увагу потрібно приділяти комунікативним потребам людини, які є важливою компонентою соціокультурної активності. Відповідно соціокультурну активність визначають як вихідну соціальну якість особистості, яка виявляється в активному ставленні особистості до суспільства, його проблем, визначає якісні особливості свідомості та діяльності особистості, свідомо орієнтованої на розв'язання завдань, що постають перед суспільством, соціальною

групою в певний історичний період. Реалізація соціокультурної активності залежить від життєвої позиції, від ступеня сформованості взаємин, інтересів, установок та навичок.

Отже, соціокультурну активність особистості ми розглядаємо як певний тип відносин між особистістю і культурним середовищем, як здатність особи до цілеспрямованої взаємодії з культурними практиками й ініціативами. Соціокультурна активність залежить від виховання, сприйняття, естетичного почуття, таланту, харизми, життєвої і громадянської позиції особи, а також від її індивідуальних потреб і бажань. Зміст і функціонал соціокультурної активності потребує міждисциплінарного теоретичного осмислення, що дасть змогу залучити до культуротворчих процесів більше різноманітних соціально-вікових категорій споживачів культурних благ.

Література

1. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : автореф. дис. ...д-ра культурології : 26.00.06. Київ, 2018. 35 с.
2. Kopyevska O. Sociocultural mapping: modern challenges. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 1. С. 83–87.
3. Kopyevska O. The transformation of subjectivity in the cultural practices of Ukraine. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2017. № 1. С. 34–38.

Бердянський Давид,

студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІВЕНТ-МЕНЕДЖМЕНТ КУЛЬТУРНО-РОЗВАЖАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

У сучасних умовах розвитку бізнесу вплив івент-менеджменту на управління культурно-розважальним закладом постійно зростає. Чимало закладів використовують івент-менеджмент з метою утримання та зміцнення своїх позицій на ринку, просування бренду та як ефективний інструмент маркетингових комунікацій. В Україні івент-індустрія та івент-менеджмент перебувають на початковому рівні розвитку з істотним відставанням від багатьох розвинених країн світу. Проте це не заперечує факту підвищення важливості становлення івент-менеджменту в культурно-розважальній сфері, важливою передумовою розвитку якого є комплексне розуміння всіх його складових, поєднаних в єдиній концептуальній моделі.

Мета дослідження – сформуванню концептуальну модель побудови та використання івент-менеджменту в управлінні культурно-розважальними закладами.

Івент-менеджмент – складна ієрархічна система управління різними діловими й соціальними заходами в діяльності культурно-розважальних закладів. Розглянемо ретельніше складові концептуальної моделі побудови та використання івент-менеджменту. В її основу покладено низку ключових елементів, зокрема таких, як: суб'єкти, об'єкти, цілі, принципи, технологія та результати івент-менеджменту, а також складові івент-менеджменту, до яких належать інструментарій, технологічна складова, персонал, політика, правила та процедури, індикатори та критерії оцінювання івент-менеджменту.

1. Суб'єкти івент-менеджменту – івент-організатори, івент-менеджери та івент-координатори.

Івент-організатором може бути людина, яка вирішила провести захід та працює самостійно; підрозділ закладу, функціональними обов'язками якого є проведення, зокрема, й івент-заходів; івент-компанія (суб'єкт зовнішнього середовища), яка спеціалізується на проведенні івент-заходів. Івент-організатор може залучити або ввести до своєї команди івент-менеджерів.

Івент-менеджер-експерт, який планує та безпосередньо здійснює подію один або з командою, часто керує заходом кулуарно, «за сценою». Івент-менеджери можуть бути залучені не тільки для планування та організації події, але також для створення марки (бренду), маркетингу та комунікаційної стратегії.

Івент-координатори допомагають забезпечити успішне виконання події (чи її елемента), можуть відповідати за один чи низку аспектів під час виконання елементів програми.

2. Об'єкти івент-менеджменту – самі заходи та події.

До заходів належать:

– виставки – це тип корпоративних заходів, який є прекрасним шансом продемонструвати найновіший продукт чи представити бренд закладу широкій громадськості. Вони надають чудову можливість генерувати ідеї щодо демонстрації творчих виробів. Зазвичай їх організують на великих майданчиках;

– тематична вечірка – подія, яка потребує найчастіше яскравого маркетингу, декорування та забезпечення харчування та охоплює різні заходи, починаючи від приватних зустрічей і завершуючи вечірками із чималою кількістю гостей;

– добродійні заходи – заходи, основна мета яких переважно – зібрати кошти для певної благодійної чи некомерційної організації. До них належать розіграші та змагання, які можуть допомогти зібрати більше грошей як напряму, так і через продаж квитків. Постачальники таких заходів зазвичай зменшують платежі або відмовляються від них в обмін на можливість продемонструвати, що вони роблять добру справу.

Категорії подій:

- події дозвілля: спорт, музика, відпочинок;
- культурні події: церемоніальні, релігійні, меморіальні, фольклорні;
- персональні події: урочистості, ювілеї, весілля, дні народження.
- організаційні події: комерційні, політичні, благодійні тощо.

3. Цілі івент-менеджменту можуть бути корпоративні та тимблдингові. Корпоративний вектор пов'язаний передусім з операційною діяльністю закладу. Існують чотири характерні для сьогодення цілі івент-менеджменту:

- посилення присутності закладу в соціальних медіа;
- збільшення доходів закладу;
- підвищення задоволеності клієнтів від наданих послуг;
- зміцнення ділових стосунків.

Тимблдинговий вектор – це передусім ефект цілісності колективу, його єдності, згуртування тощо.

4. Принципи івент-менеджменту – це основні правила, провідні ідеї та вихідні положення, якими керуються суб'єкти івент-менеджменту, провадячи свою діяльність:

- принцип цілеспрямованості діяльності;
- принцип урахування потреб та інтересів усіх учасників процесу;
- принцип мотивації всіх суб'єктів івент-менеджменту;
- принцип взаємозалежності всіх складових івент-менеджменту;
- принцип системності дій у процесі провадження івент-менеджменту;
- принцип правильного добору персоналу та його розміщення під час проведення івент-заходів

та ін.

5. Результати івент-менеджменту ґрунтуються насамперед на результатах кожного конкретного заходу. Критерії, за якими івент-захід можна вважати успішним:

- отримання дієвої реклами компанії, продукту чи бренду;
- позитивні відгуки від учасників івент-заходу;
- позитивні відгуки від слухачів та спікерів;
- відповідність івент-заходу плану його проведення (зокрема в контексті безперебійності);
- позитивні оцінки учасниками заходу його розважальної частини;
- правильність та ефективність делегування повноважень;
- дохід закладу від заходу або ж перспективи доходу в майбутньому.

Отже, результатом виконаних досліджень є сформована концептуальна модель побудови та використання івент-менеджменту в управлінні підприємством. Вона дає змогу ідентифікувати всі складові елементи моделі, чинники впливу й інструментарій івент-менеджменту, а також наочно демонструє особливості побудови підтримувальних структур та процесів у системі івент-менеджменту на підприємстві, що є хорошим інформаційним підґрунтям для подальших досліджень. Модель зосереджує увагу на технології івент-менеджменту. Створення та застосування івент-менеджменту на підприємстві ґрунтується на єдності, системності й універсальності інструментарію і методів взаємодії.

Література

1. 4 Goals to Set for Your Event Planning Business This Year, 2017.
2. 7 Characteristics of a Successful Event. Attendee Events, 2016.
3. The 10 Event Management Skills Event Managers Need. Eventbrite.
4. The Different Types of Events: A Comprehensive List. Eventbrite.
5. Event management. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Event_management (дата звернення: 26.10.2022).
6. Федоренко В. Г. Менеджмент : підручник. Київ : Алерта, 2015.

РОЛЬ МОЛОДІЖНИХ І КУЛЬТУРНИХ ЦЕНТРІВ У ЗМІЦНЕННІ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ СЕРЕД МОЛОДІ

Культурні трансформації сучасного світу потребують вироблення пріоритетів у міжнародному співробітництві, які реалізуються через стратегії міжкультурного діалогу, поглиблену взаємодію між державами та народами, доктрини національних культурних політик, упровадження різних організаційних форм на двосторонньому, регіональному та глобальному рівнях, що породжує нову соціокультурну реальність.

Серед основних тенденцій нової соціокультурної дійсності, у якій знаходиться наше суспільство, варто відмітити насамперед ускладнення проблем культурної орієнтації громадян, особливо молоді, перегляд підходів до партнерських і продуктивних міжкультурних відносин, подолання бар'єрів, що виникли в ході історичного розвитку, створення своєрідних містків, які з'єднують культури різних типів цивілізацій.

Водночас у культурному секторі України нині спостерігаємо збільшення кількості інноваційних культурних проєктів та помітне зростання громадських ініціатив, появу нових закладів та організацій, що впроваджують нові культурні продукти та послуги, серед яких молодіжні й культурні центри відіграють важливу роль у розширенні масштабів та ускладненні форм міжкультурного діалогу, інтеграції української культури до світового культурного простору.

Наповнення українського культурного продукту власним національним змістом відбувалося тривалий історичний період. Хоча за часів радянської України багато уваги приділяли розвитку дітей та молоді, зокрема шляхом створення мережі закладів для проведення ними дозвілля, воно передусім мало ідеологічне спрямування. Утім об'єкти молодіжної чи культурної інфраструктури були досить поширені: якщо на території невеличких громад могли діяти лише клуби культури, то в більших громад були ще й дитячі, підліткові чи молодіжні клуби й гуртки різного спрямування.

Через складну ситуацію на початку 1990–2000-х було доволі складно фінансувати з місцевих бюджетів повною мірою ці об'єкти, що нерідко спонукало змінити форму власності й передати її на утримання приватним ініціативам. Економічна нестабільність для багатьох українських батьків протягом того періоду стала справжнім викликом, оскільки була відсутня можливість підтримати своїх дітей у їх прагненні творчої реалізації. Це стало однією з головних причин зменшення відвідуваності дитячо-юнацьких чи молодіжних закладів, а згодом держава стала менше приділяти уваги розвитку й підтримці молодіжної інфраструктури.

В умовах вторгнення російських військ на території східних областей України починає складатися нова соціальна та культурна ситуація, початок війни змусив велику кількість людей залишити домівки й перебратися в більш безпечні регіони країни, що подекуди мали значну відмінність в деяких культурних звичаях та традиціях чи життєвих поглядах у зв'язку з місцевими історичними передумовами.

Водночас ці події оголили моменти, на які суспільство звертало увагу здебільшого фрагментарно. Зокрема, велика кількість молодих людей і сімей з дітьми потребувала, з одного боку, місць для зустрічей і проведення спільного дозвілля, а з іншого – ініціатив, які б допомогли їм краще інтегруватися в життя громад, які їх приймають. Це спонукало владу різних рівнів переглянути чинні цільові програми та внести корективи, серед яких була й потреба відновити діяльність закладів культури, культурних інститутів та об'єктів молодіжної інфраструктури різних форматів.

Паралельно із цими процесами профільні міністерства спільно з іноземними партнерами та представниками вітчизняного громадського започатковували дитячі й молодіжні міжрегіональні обміни, обираючи віддалені один від одного регіони. Такі ініціативи давали можливість не тільки відкрити для учасників красу того чи іншого регіону, але передусім дізнатися про місцеву культуру, зламати поширені стереотипи одне про одного й знайти більше точок дотику для взаємодії в майбутньому. Не менш важливим елементом таких ініціатив був й обмін досвідом, переймання кращих практик та апробація у своїх громадах з наступним продовженням співпраці.

Все це не могло не дати позитивних результатів у вигляді збільшення кількості міжобласних ініціатив, створення різноманітних молодіжних і культурних інституцій, які допомагали, зокрема, і через розширення мережі міжнародної співпраці, надати нові знання і практичні інструменти для роботи з молоддю різних категорій, зокрема й із соціально вразливими групами. Набуті знання та досвід допомагали українським ініціативам ставати більш інклюзивними, а громадам –

толерантнішими, що сприяло зміцненню суспільства загалом, адже ефективне регулювання міграційними процесами, створення передумов для залучення необхідного людського ресурсу та збереження наявного потенціалу в Україні є запорукою підвищення її конкурентоспроможності на світовому рівні та сталого розвитку [2].

Для консолідованої позиції щодо реалізації культурних проєктів в Україні відбулося об'єднання зусиль трьох найбільших стейкхолдерів у сфері культури: «Культура 2025», «Конгрес активістів культури» і група «Культура» в Реанімаційному пакеті реформ. Реанімаційний пакет реформ – громадська ініціатива, заснована з метою виведення України із кризи через реформи. Група «Культура» упроваджує реформи у сфері культури. «Культура 2025» – платформа для громадянського суспільства та органів державної влади, де обговорюють і створюють Стратегію розвитку культури 2015–2025 [1].

Література

1. Альянс культури: для чого об'єдналися культурні ініціативи. URL: <https://biggggidea.com/practices/1469/> (дата звернення: 09.10.2022).
2. Лиховід Н. О. Дослідження наслідків та ефектів міграційних процесів України. URL: <http://www.dy.nauka.com.ua/?op=1&z=1058> (дата звернення: 13.10.2022).

Гребенюк Віта,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ВИКЛИКИ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ В ДИСКУРСІ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ

Інтеграція у світове співтовариство та мистецький простір висунули перед вітчизняною освітньою галуззю нові завдання. Вони перебувають у площині освоєння культурних надбань людства та толерантного ставлення до них, формування духовної особистості зі стійкими моральними принципами, ідейними переконаннями, етичними ідеалами, естетичними орієнтирами. Роль і місце мистецької освіти в цьому процесі є визначальною.

Принцип доступу та пріоритетності мистецької освіти як складової всебічного розвитку людини визначено як базовий і закріплений у міжнародних документах ЮНЕСКО, Ради Європи, а також у національних законодавствах розвинених країн, зокрема й України.

Соціокультурні трансформації сьогодення, процеси децентралізації та реформування освіти спонукали вітчизняні мистецькі заклади освіти до зміни стандартів діяльності, оновлення змісту й форм роботи, розуміння місця мистецьких шкіл у локальних культурно-освітніх просторах [4]. На трансформаційних особливостях у мистецькій освіті наголошує О. Копієвська. Вчена вказує, що освітні трансформації є викликом сьогодення, а тому вивчення їх раціональності та ефективності є перспективно виправданим [1, 2].

Науковці та практики (Т. Паньок, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Сироеженко, Т. Турчин та ін.) зазначають, що модернізація мистецької освіти можлива за умови особистісно зорієнтованого навчання, застосування принципів гуманізму та дитиноцентричності, які спрямовані на індивідуальне виховання особистості. Наразі саме учень стає центром інноваційної моделі початкової мистецької освіти та виховання з його потребами, інтересами, ідеалами. Орієнтація на задоволення пізнавальних потреб, виявлення і реалізацію мистецько-творчого потенціалу учнів, набуття ними фахових навичок і компетенцій є пріоритетами в їх вихованні [3; 5; 6, 105].

Розуміючи мистецьку освіту як процес навчання і виховання особистості засобами різноманітних видів мистецтв, акцентуємо на необхідності її реформувати, спираючись на національні традиції освітянської галузі, поєднати багаторічний успішний досвід з освітніми інноваціями, широко впровадити в практику світові здобутки мистецького навчання молоді.

Такі підходи до організації навчального процесу визначають мистецьку школу XXI ст. як новий культурно-освітній простір, середовище для розвитку творчості й талантів дітей, заклад, де формується система ціннісних орієнтацій, естетичних смаків, креативного мислення, мистецької самореалізації. Це заклад освіти з оновленим менеджментом та внутрішньою системою забезпечення якості освітніх послуг, що об'єднав високопрофесійних педагогів, став активним суб'єктом культурного життя громади, сформував позитивний імідж у соціумі.

Успішна діяльність школи значною мірою визначається її автономією – академічною, кадровою, фінансовою. Сучасні заклади освіти мають можливість самостійно визначати пріоритети розвитку та вирішувати питання, пов'язані з функціонуванням закладу освіти, обирати та розробляти освітні

програми, запроваджувати їх у навчальний процес. Поліпшенню якості та змісту мистецької освіти сприяє той факт, що вчитель мистецької школи має академічну свободу викладання, може обирати форми, методи та засоби навчання, впроваджувати власне бачення структури та змістового наповнення навчальних дисциплін, що відповідають освітній програмі.

У процесі естетичного виховання на уроках з навчальних дисциплін учні не лише набувають певні знання з конкретних видів мистецтва, а й формують відповідні вміння та навички, як-от: виконавства, творчої діяльності в колективі, прийняття спільних рішень і відповідальності. Навчання мистецтву впливає на емоційно-образний світ почуттів дітей. Виховне призначення мистецтва полягає в естетизації життя індивіда.

Багатоаспектні завдання естетичного виховання можуть бути вирішені на основі розвитку таких важливих особистісних якостей, як: витримка, цілеспрямованість, ініціативність, креативність, здатність своєрідно сприймати світ. Рушійною силою навчального процесу є педагог, який володіє фахом, здатний до саморозвитку та проєктування, уміє творчо вирішувати завдання, організовувати колективну й індивідуальну мистецько-творчу діяльність вихованців. Неоціненним в естетичному вихованні є залучення учнів мистецьких шкіл до творчої діяльності у виконавських колективах (оркестрових, інструментальних, вокально-хорових, хореографічних, театральних тощо), підготовки й участі в концертах, фестивально-конкурсних змаганнях, публічних виступах і мистецьких заходах громади.

Література

1. Копієвська О. Р. Концепт традицій і інновацій в культурно-мистецькій освіті. *Культурологічна думка* : щорічник наук. пр. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2013. № 6. С. 57–61.
2. Копієвська О. Р. Культурно-мистецька освіта в умовах поствестфальського світу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2011. № 1. С. 153–158.
3. Паньок Т. В. Мистецька освіта : енциклопедія сучасної України / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2018. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=64674 (дата звернення: 5.10.2022).
4. Положення про мистецьку школу : Наказ Міністерства культури України від 09.08.2018 № 686. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18#Text> (дата звернення: 5.10.2022).
5. Рудницька О. П. Мистецька освіта в Україні: теорія і практика. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. 255 с.
6. Сироечко О. В. Музично-естетичне виховання підлітків засобами народно-інструментального виконавства у позашкільних навчальних закладах : дис. ... канд. пед. наук: 13.00.07 – Теорія і методика виховання / Миколаїв. нац. ун-т ім. В. Сухомлинського. Київ, 2020. 225 с.

Косінська Тетяна,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДИТЯЧІ МИСТЕЦЬКІ ШКОЛИ В СУЧАСНИХ УМОВАХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЗМІН (НА ПРИКЛАДІ КОМУНАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ «ЯМПІЛЬСЬКА МИСТЕЦЬКА ШКОЛА»)

Сучасні освітні реформи та процеси децентралізації оновлюють зміст початкової мистецької освіти і виховання, корегують умови організації і здійснення педагогічного процесу на засадах гуманізації та демократизації, передбачають гармонійний та всебічний розвиток дитини. Освоєння дійсності засобами мистецтва є дієвим засобом естетичного виховання учнів, розвиває їхню творчу активність і прагнення до самовиявлення, формує національну свідомість молодого покоління, виховує повагу та толерантне ставлення до культурних традицій і надбань свого народу та людства.

Зазначені підходи закріплені у вітчизняному законодавстві. Серед нормативно-правових документів, що регламентують зміст, структуру, функціонування, а також визначають подальший розвиток мистецької освіти – Закони України «Про освіту» (2017), «Про культуру» (2010), «Про позашкільну освіту» (2000); Постанова Кабінету Міністрів України «Про затвердження Державного стандарту початкової освіти» (2018); Накази Міністерства культури «Положення про мистецьку школу» (2018), «Про затвердження Методичних рекомендацій з розроблення освітніх програм для мистецьких шкіл» (2018); а також Професійні стандарти «Викладач мистецької школи (за видами навчальних дисциплін)» (2022) та ін. [4–7]. Вони узгоджені з міжнародними документами, зокрема Дорожньою картою художньої освіти ЮНЕСКО (2006), у якій наголошено, що освіта в галузі мистецтв є загальним правом людини, оскільки забезпечує її всебічний розвиток та сприяє створенню творчого потенціалу

для ХХІ ст. [1]. Культурно-мистецька освіта, на думку О. Копієвської, характеризується активними трансформаціями та соціокультурними змінами [2; 3].

Важливою ланкою мистецької освіти є дитячі мистецькі школи, які проводять навчальну, освітньо-виховну та мистецько-творчу діяльність, враховуючи вимоги сьогодення. Ямпільська мистецька школа (ЯМШ), була заснована в 1968 році як дитяча музична школа, а за понад півстолітній період існування розвинулась у креативний сучасний осередок початкової мистецької освіти та суб'єкт культурного життя регіону. У структурі школи 9 відділів різної спрямованості: фортепіанний, народно-оркестровий, духових та ударних інструментів, вокально-хоровий, театральний, хореографічний, декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва, музично-теоретичних дисциплін, раннього розвитку дитини. Загальна кількість учасників освітнього процесу станом на вересень 2022 рік становить 450 здобувачів, навчання яких забезпечують 42 викладачі. Школа має три філії.

Головними ознаками професійної майстерності педагогічних працівників ЯМШ є бездоганне вміння навчати здобувачів, формувати в них позитивні риси особистості, розвивати мистецькі здібності, мотивувати творчу самореалізацію, активізувати емоційно, виховувати естетичні орієнтири. Керівництво та педагогічний колектив ЯМШ постійно дбають про забезпечення умов та підвищення якості для здобуття сучасної і доступної початкової мистецької освіти відповідно до вимог і запитів особистості та потреб держави; підвищення рівня професійної компетентності педагогічних працівників; збільшення контингенту здобувачів; покращення матеріально-технічний стану закладу; розширення ділових партнерських зв'язків; зростання конкурентоспроможності на ринку освітньо-мистецьких послуг. У ЯМШ розроблено та впроваджується Перспективний план розвитку закладу на 2021–2026 роки, яким передбачена поетапна еволюційна модернізація закладу, що відповідає актуальним потребам і запитам суспільства та європейським стандартам мистецької освіти. Планом визначені стратегічні цілі, пріоритетні завдання, педагогічні, організаційні, науково-методичні та матеріально-технічні ресурси для їх досягнення. Заходи спрямовані на оновлення змісту, форм, методів навчання і виховання, системи контролю і оцінювання, прийняття управлінських рішень тощо [8]. Вже сьогодні в закладі освіти відбувається вдосконалення та запровадження нової моделі управлінської діяльності, створюється позитивний психологічний клімат у колективі, що сприяє формуванню його позитивного іміджу в соціумі і є запорукою міжкультурних комунікацій.

При ЯМШ засновані та успішно функціонують мистецькі колективи, серед яких: дитячі – капела бандуристів «Авангард-folk», учнівський хор «Akadem», фольклорний ансамбль «Мариця», хореографічні колективи «Аквапель», «Наддністрянські віночки» та «Колорит», ансамбль скрипалів «Violinka», оркестр духових інструментів Качківської філії ЯМШ, вокально-інструментальний ансамбль «Night Flight», також ансамблі гітаристів і духових інструментів та ін.; а також викладацькі – оркестр народних інструментів «Перлина Ямполя», вокальні ансамблі «Кришталеві роси», «Сопрано», «Чарівне сяйво» тощо.

Прикметною рисою закладу є його позиціонування як активного суб'єкта культурно-мистецького життя Ямпільської громади та Вінницького регіону. Викладачі й вихованці мистецької школи неодноразово представляли своє мистецтво на концертних та благодійних мистецьких заходах. Традиційною стала участь у проведенні державних свят До Дня Незалежності України, Дня захисника Вітчизни, а також Дня міста та Дня молоді. З успіхом проходять звітні та творчі концерти в межах ЯМШ; активною є участь у вітчизняних і міжнародних конкурсних та фестивальних змаганнях «Чарівна бандура» (м. Одеса) та «Кобзарському роду нема переводу!» (м. Кам'янець-Подільський), «Різдвяні передзвони» та «Місто Лева» (м. Львів), «Київські каштани» й «Талановиті діти України» (м. Київ), «Осіньна мелодія» (м. Гнівань), «Подільський оберіг» (с. Буша, Ямпільський р-н), «Свою Україну любіть», «Голос країни» та ін., що засвідчує високий мистецький і виконавський рівень юних митців, їхніх наставників та потужний потенціал, що сприятиме подальшому розвитку мистецької практики. ЯМШ долучилася до реалізації масштабних всеукраїнських та міжнародних культурно-мистецьких проектів: «Відроджуємо українське», що спрямований на відновлення бандурного мистецтва, реалізовано в співпраці з Благодійним фондом «Коло» (2018–2021); «Народна дипломатія», у межах якого проведено мистецькі зустрічі, творчі виступи, майстер-класи в країнах Європейського Союзу, Польщі, Чехії, Франції, Німеччині (2019).

Перспективи та подальший розвиток ЯМШ перебувають у площинах: покращення якості освітніх послуг; популяризації закладу освіти для забезпечення конкурентних переваг; ефективного науково-методичного супроводу, зміцнення матеріально-технічної бази, співпраці із закладами вищої освіти та громадськістю; переходу до наскрізного застосування інформаційно-комунікативних технологій в освітньо-мистецькому процесі.

Література

1. Дорожня карта мистецької освіти (ЮНЕСКО, 2006). URL: <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/194807> (дата звернення: 03.10.2022).
2. Копієвська О. Р. Концепт традицій і інновацій в культурно-мистецькій освіті. *Культурологічна думка* : щоріч. наук. пр. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2013. № 6. С. 57–61.
3. Копієвська О. Р. Культурно-мистецька освіта в умовах поствестфальського світу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2011. № 1. С. 153–158.
4. Положення про мистецьку школу : Наказ Міністерства культури України від 09.08. 2018 р. № 686. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18#Text> (дата звернення: 03.10.2022).
5. Про затвердження професійного стандарту «Викладач мистецької школи (за видами навчальних дисциплін)» : Наказ Міністерства економіки України від 04.05.2022, № 1110.22. URL: https://arts.gov.ua/wp-content/uploads/2022/05/420-pakaz_1110.pdf (дата звернення: 03.10.2022).
6. Про культуру : Закон України від 14.12.2010, №2778-17. Із змінами від 12.12.2012 на підставі № 5461-17. *Офіційний вісник України*. 2011. № 2.
7. Про освіту : Закон України від 05.09.2017, 2145-VIII. *Відомості Верховної Ради (ВВР)*. 2017. № 38–39. Ст. 380.
8. Перспективний план розвитку Комунального закладу «Ямпільська мистецька школа» Ямпільської міської ради Вінницької обл. на 2021–2026 роки. URL: <http://yampilmusicschool.org/> (дата звернення: 03.10.2022).

Леонова Євгенія,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ВИМІРИ МІЖНАРОДНИХ ФЕСТИВАЛІВ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА: ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД

Фестивалі сучасного мистецтва посідають чільне місце в структурі сучасних культурних індустрій, є засобом формування і розвитку естетичних та гуманістичних цінностей культури, історично пов'язані з економічним та соціокультурним розвитком суспільства, спираються на творчі традиції, широко впроваджують мистецькі інновації.

Сучасна типо-видова класифікація фестивалів є такою: за видами мистецтва (музичні, балетні, джазові, театральні, кіно), етнічні / фольклорні, гастрономічні, історичні (військово-історична реконструкція), тематичні (краєзнавчі), художні, книжкові, коміксів, музеїв, туристичні, спортивні, феєрверків, реклами, комп'ютерного мистецтва, студентів та молоді, дитячої творчості тощо. За охопленням учасників розрізняють: місцеві, регіональні, національні, міжнародні [1].

Мистецькі фестивалі виконують важливі соціокультурні функції, серед яких вирізняють такі: історична, естетична, міжкультурної комунікації та міжнародної інтеграції, виховна, дозвілля та рефлексії, регулювання культурної політики тощо. Наразі мистецькі фестивалі набули форм специфічного культурного простору, майданчика, який слугує для презентації, художнього об'єднання та діалогу різних видів та жанрів мистецтв. Така взаємодія та поєднання мистецтв збагачує фестивальні проекти, багатожанровість робить їх привабливими для різних аудиторій, задовольняє інтереси та вподобання публіки, створює неповторну атмосферу емоційного піднесення і задоволення.

Міжнародні мистецькі фестивалі є важливою складовою міжнародного культурного співробітництва. Стали яскравими подіями, що активізують культурно-мистецьке життя і творчу ініціативу певного регіону, міста чи країни; приваблюють увагу засобів масової інформації, акцентують на актуальних проблемах і явищах соціального буття (охорона природи, боротьба за мир, реалізація благодійних проектів та ін.), формують позицію цільових аудиторій фестивалю до громадських і політичних лідерів, спонсорів і меценатів. Їх прикметною рисою є подієвість, креативність у процесі розробки концепції, вибору засобів виразності, тематичної спрямованості репертуарної політики [2].

Фестивальні івенти мають власні традиції та культурні набуток. До співпраці залучають відомих у світі музикантів, виконавців, хореографів та продюсерів. Саме вони впливають на кон'юнктуру мистецького ринку та розвиток музичної індустрії, формування суспільних поглядів й естетичних смаків широких верств населення.

Серед найбільш популярних сьогодні зарубіжних фестивалів сучасного мистецтва слід відмітити

«Sonar» (м. Барселона, Іспанія), «Sziget» (м. Будапешт, Угорщина), «Open'er» (м. Гдиня, Польща), «Tomorrowland» (м. Бом, Бельгія), «Burning Man» (Невада, США), «Glastonbury» (Велика Британія), «NOS Alive» (м. Лісабон, Португалія), «Primavera» (м. Барселона, Іспанія та м. Порту, Португалія), «Венеційська бієнале» (Італія) та ін. [3].

Прикладом успішного мистецького і комерційного проєкту є Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Coachella» (Каліфорнія, США). Організаційні засади його підготовки (професійний менеджмент, креативна творча група, інформаційний супровід, фінансова складова тощо) стали запорукою успішного функціонування заходу протягом багатьох років та забезпечили йому світову популярність [4].

Фестиваль віддзеркалює провідні тенденції в сучасному мистецтві, диктує моду у світі індустрії музики. Організатори фестивалю висуюють низку соціальних пріоритетів, а саме: дбайливе ставлення до екології, підтримка молодіжної ініціативи в музиці, розвиток музичного туризму, підвищення споживчих витрат у вигляді податкових надходжень.

Зазначене вище свідчить про перспективи міжнародного фестивального руху, зокрема й у галузі сучасного мистецтва. Вивчення світового досвіду впровадження культурно-мистецьких фестивальних проєктів організаторами подібних міжнародних заходів є корисним. В умовах української дійсності та реалій воєнного часу використання таких знань можливе лише частково, зокрема щодо активної участі українських митців у масштабних культурних акціях.

Література

1. Зеленська Л. М., Романова А. О. Івент-менеджмент : словник-довідник організатора заходів. Київ : НАКККіМ, 2015. 84 с.
2. Зеленська Л. Менеджмент мистецьких фестивальних проєктів: інноваційні підходи. *Креативні індустрії в сучасному культурному просторі* : зб. матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 26 травня 2016 р.). Київ : НАКККіМ, 2016. С. 68–71.
3. Офіційний сайт Міжнародної асоціації фестивалів та подій (IFEA). URL: <http://www.ifea.com/> (дата звернення: 20.10.2022).
4. Офіційний сайт фестивалю міжнародного фестивалю «Коачелла». URL: <https://www.coachella.com/> (дата звернення: 20.10.2022).

Риковська Катерина,

студентка Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв

УКРАЇНСЬКИЙ ІНСТИТУТ ЯК ЗАКЛАД КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ

Культурна дипломатія – це вид публічної діяльності та інструмент «м'якої сили» (термін, який вперше запровадив професор Гарвардського університету Джозеф Най в 1990 р. на противагу «жорсткій силі», наприклад економічній чи військовій) [1, 7–8]. Культурна дипломатія як системна політика формується на перетині подекуди протилежних або не артикульованих інтересів, потреб і очікувань, а також фрагментарної іміджевої політики України, роздрібненої між багатьма суб'єктами влади. Критично важливим у цьому процесі є розуміння культурної і публічної дипломатії як професійної дисципліни, яку мають посилювати фахова аналітика, теоретичні й прикладні дослідження, впровадження навчальних програм у закладах освіти, підготовка фахівців та суспільні комунікації.

Український інститут має статус державної установи, що працює у сфері культурної дипломатії. Діяльність установи спрямована на покращення розуміння і сприйняття України у світі та розвиток її культурних зв'язків з іншими країнами. Заснований Кабінетом Міністрів України 21 червня 2017 р. та підпорядковується Міністерству закордонних справ.

При Інституті важливу роль також відіграє Наглядова рада. Це дорадчий та контролюючий орган інституту, який здійснює нагляд за діяльністю, визначає пріоритети діяльності, керує майном та стежить за дотриманням статутних завдань. До Наглядової ради входять представники чотирьох міністерств, структур громадського суспільства України та відомі діячі культури [5, 20–23].

Головна місія Українського інституту – зміцнення міжнародної і внутрішньої суб'єктності України засобами культурної дипломатії. Важливими напрямками, за якими працює Український

інститут, є музика, кіно, візуальне мистецтво, література, академічні проекти, перформативні практики, громадське суспільство, проекти з покращення української мови тощо.

Діяльність Інституту спирається на такі принципи:

1. Інтерес і повага до різноманітності світових культур та проявів людської індивідуальності.
2. Заборона поширювати недостовірну інформацію і маніпулювати людською свідомістю.
3. Обстоювання держави, а не політичних партій.

Український інститут реалізував 84 проекти у 12 країнах світу. Наймасштабнішою була репрезентація в Австрії в 2019 р. в межах Двостороннього року культури Україна – Австрія [2, 107–110]. Було започатковано регулярні презентації України за кордоном (мультидисциплінарні та тематичні фестивалі з української тематики, мовні, культурні річні ініціативи тощо). Відбувається проведення та підтримка заходів і програм за кордоном, спрямованих на інформування іноземних аудиторій про культурне та суспільно-тематичне життя, розвиток громадянського суспільства, туристичний та освітній потенціал, можливості співпраці з Україною.

Важливу роль у розвитку української культурної дипломатії відіграють представники української діаспори, зокрема створені ними науково-освітні, академічні, молодіжні, релігійні, культурні організації. Українці за кордоном культурно, інформаційно, політично впливають сприйняття української держави та сприяють формуванню її позитивного іміджу.

Водночас в Україні культура ще не стала пріоритетом державної політики. Відтак важливим є подальший розвиток партнерств, культурних мереж інститутами культурної дипломатії, що надає додаткові можливості для фінансування та успішної реалізації проектів, налагодження співпраці із закордонними культурними осередками. Зауважимо, що українська культурна дипломатія більше спрямована на «споживання» культурного здобутку інших країн, аніж на промоцію та просування власного культурно-мистецького продукту.

Отже, культурна дипломатія, розмаїття її форм і напрямів є важливим інструментом поглиблення та вдосконалення зовнішньополітичної діяльності держав на міжнародній арені. Розвиток цього напрямку дипломатії в культурному просторі можливий через втілення в життя креативних проектів, фондів, міжнародних обмінів, фестивалів у контексті роботи Українського інституту.

Література

1. Розумна О. Культурна дипломатія України: стан, проблеми, перспективи : аналітична доповідь. Київ, 2016.
2. Гуцал С. А. Публічна дипломатія як сучасний пріоритет зовнішньої політики держави. *Стратегічні пріоритети*. 2010. № 4. С. 106–113.
3. Кулеба Д. Публічна дипломатія – нова зброя України в умовах гібридної війни. *Європейська правда*. URL: <https://www.eurointegration.com.ua/experts/2015/09/23/7038633/> (дата звернення: 14.10.2022).
4. Процюк М. В. Публічна і культурна дипломатія як засіб «м'якої сили» України: запозичені моделі, реальні кроки та стратегічні пріоритети. *Науковий вісник Дипломатичної академії України*. 2016. Вип. 23(2). С. 21–28.
5. Стратегія розвитку Українського інституту (2020–2024). URL: <https://ui.org.ua/wp-content/uploads/2022/01/strategy-ukrainian-institute-3.pdf> (дата звернення: 14.10.2022).

Фоміна Анастасія,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

НЕМАТЕРІАЛЬНА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ЯК СКЛАДОВА КРЕАТИВНОЇ ЕКОНОМІКИ ТА КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ

Креативна економіка є одним із факторів інклюзивного та сталого розвитку, що підкреслює важливість культури й креативних секторів економіки як двигунів такого розвитку.

На законодавчому рівні в Україні поняття «креативні індустрії» було закріплено в Законі України «Про культуру» в 2018 р. № 34, ст. 257. Це дало змогу відокремити ті види діяльності, що потребують державної підтримки та забезпечення їх органічного розвитку. До таких, зокрема, належать: народні художні промисли, візуальне мистецтво, сценічне мистецтво, література, видавнича діяльність та друковані засоби масової інформації, аудіовізуальне мистецтво, дизайн, мода та нові медіа,

інформаційно-комунікаційні технології, архітектура й урбаністика; бібліотеки, архіви та музеї.

На сучасному етапі в культурному просторі відбуваються значні зміни, що дає культурній спадщині України посісти передове місце у світі зі збереженням своєї самобутності й автентичності. Настав час, коли українці мають відновити все те краще та неповторне, що лишили нам у спадок наші пращури. Нематеріальна культурна спадщина – один з найперспективніших напрямів розвитку креативних індустрій. Незважаючи на доступність цього ресурсу та постійне активне використання, увага до нього в Україні як до окремої культурної категорії виникла тільки в останні роки. Тим часом культурний сектор країн Західної Європи протягом тривалого часу активно розвивається і залучає нематеріальну спадщину як один із найефективніших секторів креативної економіки.

Конвенція «Про охорону нематеріальної культурної спадщини» визначає нематеріальну культурну спадщину як звичаї, форми показу та вираження, знання і навички, а також пов'язані з ними інструменти, предмети, артефакти й культурні простори, які визнані спільнотами, групами й у деяких випадках окремими особами як частина їхньої культурної спадщини. Така нематеріальна культурна спадщина, що передається від покоління до покоління, постійно відтворюється спільнотами та групами під впливом їхнього оточення, їхньої взаємодії з природою та їхньої історії і формує в них почуття самобутності й наступності, сприяючи цим повазі до культурного різноманіття і творчості людини [3].

Світовий процес глобалізації, окрім позитивних наслідків (переважно економічних), має і негативну складову. Руйнуючи політичні кордони, глобалізація одночасно розмиває уявлення людей про власну ідентичність щодо етносу, нації, культурної приналежності.

У сучасних дослідженнях із цієї проблематики поняття ідентичності є одним із ключових. Втрата країною власної, національної культури не дає можливості людині сформувати ідентичність з конкретною етнічною групою. Як наслідок, потреба задовольняється іншими легкодоступними орієнтирами – масовою культурою. При цьому процес глобалізації викликає зворотну дію – супротив і бажання націй зберегти свою самобутність. Нерозуміння таких питань призводить до сумних наслідків. Кожна кризова ситуація особистості, суспільної групи, країни ставить перед громадянами питання, хто вони. Україна сьогодні дає відповідь на це питання свідомим героїзмом тих, хто захищає нас і наш світогляд у цій війні.

Значення культурної спадщини не лише в збереженні ідентичності та історії. Культурна спадщина формує нашу особистість і визначає повсякденне життя. Особливістю креативних індустрій є те, що їх діяльність заснована на поєднанні та взаємопроникненні творчого та комерційного начал, культури й економіки, підприємництва та мистецтва. Іншою особливістю є здатність використовувати творчий потенціал та інтелектуальну власність для виробництва товарів і послуг. Культура є джерелом всеохопного зростання, а також сприяє створенню нових робочих місць [4].

Кожен регіон України має автентичні особливості. Національні традиції, обряди, кухня, мистецтво несуть не менше інформації про країну, ніж її політичний курс чи географічне розташування. Культурне надбання має універсальну цінність, будучи важливим вираженням культурного різноманіття, тому зберегти та передати його майбутнім поколінням вкрай важливо. Як слушно наголошує вчена О. Копієвська, саме впровадження і застосування креативних ідей і практик у системі просування об'єктів культурної спадщини спричинить створенню якісно нових туристичних зон і територій [1, 2].

Історико-культурна спадщина України має величезний вплив на моральне й духовне життя суспільства. Для її збереження необхідно розробити спеціальну програму з вивчення, відродження та підтримки культурних об'єктів інноваційно, наприклад за допомогою цифрових технологій.

Протягом останніх років сформовано та розроблено поняття нематеріальної культурної спадщини як теоретичної категорії, створено правову базу, відпрацьовано механізми її ідентифікації, а також реєстрації елементів нематеріальної культурної спадщини, що дає можливість для розвитку практичних кейсів з її використанням.

Отже, для подальшого розвитку України має бути в пріоритеті розвиток креативної економіки та галузі креативних індустрій, де Україна залишається осередком національної самобутності й унікальності завдяки своїм неповторним традиціям і тим історичним подіям, які постійно відбуваються на її території, а це означає, що Україна має значний потенціал для розвитку різноманітних креативних проєктів.

Література

1. Копієвська О. Р. Креативне місто: від теорії до практики. *Креативні індустрії в сучасному культурному просторі* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 26 травня 2016 р.). Київ : НАКККіМ, 2016. С. 102–104.
2. Копієвська О. Р. Поняття «локальне» в контексті сучасних культурних практик та креативних ініціатив. *Культурні та креативні індустрії: історія, теорія та сучасні практики* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 24 квітня 2017 р.). Київ : НАКККіМ, 2017. С. 64–67.
3. Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини : Закон України від 06.03.2008 № 132-V. URL: <https://m.kup.gov.ua/content/konvenciya-yunesko-pro-ohoronu-nematerialnoi-kulturnoi-spadshchini.html> (дата звернення: 18.10.2022).
4. Свінцицька О. М., Ткачук В. О. Креативна економіка та креативні індустрії : навч. посіб. Житомир : Державний університет «Житомирська політехніка», 2020.

Хілько Ольга,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРОЄКТНА ДІЯЛЬНІСТЬ БІБЛІОТЕК

Функціонування бібліотек у сучасних соціально-економічних умовах потребує від їх фахівців активного вивчення кращого досвіду зарубіжних і вітчизняних бібліотек та використання маркетингових аспектів в управлінні їх діяльністю. Сьогодні бібліотеки активно здійснюють програмно-проектну діяльність. Робота за програмами дає можливість вирішувати актуальні проблеми щодо обслуговування населення, допомагає залучати потенційних спонсорів, зацікавлених організацій, сприяє підвищенню іміджу бібліотеки в суспільстві [1].

Проект – це поєднання послідовних, цілеспрямованих, взаємопов'язаних дій, спрямованих на досягнення чітко визначеного результату в умовах обмеженого проміжку часу й коштів. Проектна діяльність – це керовані зміни вихідного стану об'єкта, на які потрібні час, фінансові витрати, певні ресурси [2, 6]. Проектна діяльність бібліотеки – спеціалізована практична сфера, що базується на використанні сукупності послідовних і взаємопов'язаних організаційних, технологічних та інших рішень і заходів, спрямованих на реалізацію в книгозбірні заздалегідь продуманих і розпланованих нововведень [3].

Основна відмінність проектною діяльністю бібліотек від повсякденної бібліотечної роботи полягає в цілеспрямованій комплексній праці тимчасової групи учасників, орієнтованій на досягнення певного унікального результату чи мети (розв'язання суспільно важливої проблеми, запровадження якісних змін у бібліотеці, створення нового інформаційного продукту чи послуги) протягом заздалегідь встановленого часу. Проектна діяльність бібліотек характеризується усвідомленим прагненням до вдосконалення діяльності закладу загалом чи певної її складової через назрілу потребу в змінах у бібліотечній роботі [3].

Мета проектною діяльністю бібліотеки – формування та підвищення рівня інформаційної культури користувачів і співробітників; популяризація та реклама електронних ресурсів бібліотеки; розробка нових інформаційних послуг для користувачів; систематичне вивчення динаміки інформаційних потреб користувачів; розширення і підвищення якості матеріально-технічної бази бібліотеки та створення комфортних умов для задоволення інформаційних потреб користувачів [4].

Більшість проектів, що реалізують у бібліотечній сфері України, націлені на: стратегію реформування та модернізації книгозбірень, починаючи з нових архітектурно-планувальних, композиційних рішень приміщень та інтер'єрів і закінчуючи переосмисленням принципів діяльності бібліотеки як багатофункціональної установи культури в сучасних умовах суспільного буття, збагачення її ресурсного потенціалу та репутаційного капіталу; вироблення нових управлінських рішень, спрямованих на реалізацію певних завдань, що постають перед бібліотекою; розроблення комплексу заходів з удосконалення умов, продуктивності праці користувачів бібліотеки і її персоналу, впровадження інноваційних освітніх, інформаційних, культурних та соціальних послуг тощо.

У межах реалізації багатьох проектів: «Інтернет для читачів публічних бібліотек», «Глобальні бібліотеки – Україна», «Розвиток бібліотек переміщених університетів як центрів підтримки освітнього та наукового процесів», «Містки громадської активності», «Культура академічної доброчесності: роль бібліотек», «Читай! Формат не має значення!», «Бібліотека – громада: відкритий простір» та ін. – за підтримки УБА виконано значний обсяг робіт з інформатизації бібліотечної галузі України, лобіювання і захисту інтересів бібліотек та їхніх працівників, розгортання бібліотечної адвокації, зміцнення ролі книгозбірень у культурному житті громад тощо [3].

Відповідно до масштабів, усі проекти, що здійснюються у бібліотечній сфері, можна об'єднати в чотири класи: мегапроекти, мультипроекти, монопроекти та малі проекти. Також існують міжнародні та пілотні проекти [5, 48–49]. Практична значимість класифікації проектів змушує звернути увагу на змістовні фактори, відповідно до яких бібліотечні проекти можна поділити на: інвестиційні, інноваційні, маркетингові, стратегічні, організаційні, економічні, інформаційні, партнерські (корпоративні), освітні, соціальні, культурно-дозвілєві та проекти з підвищення кваліфікації [5, 49–50]. За терміном реалізації проекти поділяють на: короткострокові (1–2 роки); середньострокові (3–5 років); довгострокові (більше 5 років) [2, 6]. Кожний конкретний проект, який реалізують у бібліотеці, загалом охоплює три усталені етапи: передпроектну підготовку, реалізацію та презентацію отриманих результатів.

Важливу роль в ініціюванні, організації та координації проектної діяльності бібліотек виконують професійні громадські об'єднання, зокрема Всеукраїнська громадська організація «Українська бібліотечна асоціація» (УБА) та її регіональні відділення. Зокрема, УБА акцентувала громадськості на проблемах бібліотечно-інформаційного обслуговування людей з особливими потребами, необхідності партнерства з різними установами в реалізації відповідних проектів [3].

Оформлений і структурований проект (заявка на грант) складається з: титульного листа, короткої анотації (резюме), вступу, постановки проблеми, мети й завдання проекту, методів, оцінки та звітності, фінансування після закінчення проекту, бюджетів та додатків [5, 51]. Проектна діяльність є одним з найбільш актуальних напрямів діяльності бібліотеки, тому що проекти дають можливість впроваджувати інноваційні сучасні послуги та сприяють іміджу установи.

Література

1. Проектна діяльність – важлива складова розвитку бібліотеки та професійного зростання бібліотекарів. (методичні поради). URL: <https://www.slideshare.net/ssusere0b747/ss-72217728> (дата звернення: 26.10.2022).
2. Білоус В. С. Проектна діяльність – важлива складова розвитку бібліотеки та професійного зростання бібліотекарів : методичні рекомендації. Вінниця, 2014. 80 с. (Серія «Основи бібліотечно-бібліографічних знань»). URL: https://library.vspu.edu.ua/inform/vidanna_bibliot/2014/proektna.pdf (дата звернення: 26.10.2022).
3. Проектна діяльність бібліотеки. URL: <https://ube.nlu.org.ua/> (дата звернення: 26.10.2022).
4. Сіденко Т. А. Проектна діяльність бібліотеки вищого навчального закладу. URL: <http://bystrova.library.blogspot.com/2017/12/blog-post.html?spref=pi> (дата звернення: 26.10.2022).
5. Хімич Я. О. Інноваційні зміни в бібліотеці на основі проектного, кадрового менеджменту та ініціативної діяльності бібліотек : посіб. для бібліотекарів за програм. підвищ. кваліфікації / Укр. бібл. асоц., НАКККіМ, Центр безперерв. інформ.-бібл. освіти, Голов. тренінг. центр для бібліотекарів ; Я. О. Хімич. Київ : Самміт-книга, 2012. 88 с. URL: https://pdf.usaid.gov/pdf_docs/PA00JGZP.pdf (дата звернення: 26.10.2022).

Хоменко Сніжана,

студентка Київського національного університету культури і мистецтв

ВЕБПОРТАЛ «ДІЯ»: МОЖЛИВОСТІ ДОКУМЕНТНО-ІНФОРМАЦІЙНОГО ОБМІНУ

У зв'язку з подіями останніх років (пандемія COVID-19, повномасштабна війна росії проти України) виникла необхідність дистанційного отримання документів та інформації. Важливу роль у цьому процесі відіграють інформаційно-технічні сервіси, що надають можливість оперативно оформити документи, замовити послуги незалежно від місця перебування.

Бренд «держави в смартфоні», що отримав назву «Дія», – одна з найпопулярніших сьогодні ІТ-новацій у сфері документообміну. Технологію було вперше презентовано на початку 2019 року, а 27 вересня цього самого року міністр цифрової трансформації України Михайло Федоров оголосив про запуск мобільного застосунку та вебпорталу, що надавали громадянам можливість отримувати низку державних послуг у дистанційному режимі. Станом на кінець 2021 року кількість користувачів «Дії» становила 12 мільйонів [2], а у травні 2022 року ця цифра перевищила 17 мільйонів [3].

Проаналізуємо, які можливості для громадян з погляду документно-інформаційного обміну надає вебпортал «Дія», що робить його таким популярним. Послуги для громадян представлені в розділах: «Сім'я», «Довідки та витяги», «Навколишнє середовище», «Безпека та правопорядок», «Підприємство», «Транспорт», «Земля, будівництво, нерухомість», «Ліцензії та дозволи», «Здоров'я», «Пенсії, пільги та допомога» [1].

У розділі «Сім'я» за допомогою комплексної послуги при народженні дитини «Малюток» можна зареєструвати народження дитини та отримати свідоцтво про народження. Також тут є можливість подати

заяву на отримання допомоги при народженні дитини, з усиновлення дитини. Можна замовити до дев'яти інших державних послуг, потрібних при народженні дитини (реєстрація народження і місця проживання дитини, призначення фінансової допомоги при народженні тощо).

У наступному розділі «Довідки та витяги» громадяни мають змогу отримати витяги про: нормативну оцінку грошей, земельну ділянку, місце проживання, зміну імені, шлюб, розірвання шлюбу, смерть, народження. Також можна отримати довідку про відсутність судимості та довідку щодо об'єкта нерухомого майна з таких реєстрів: державний реєстр речових прав на нерухоме майно, реєстр прав власності на нерухоме майно, державний реєстр іпотек, єдиний реєстр заборон відчуження об'єктів нерухомого майна. З інших питань, що стосуються цього розділу, можна подати заяву на повторне отримання свідоцтва про: зміну імені, смерть, розірвання шлюбу, шлюб, народження.

Через розділ «Навколишнє середовище» громадяни мають можливість подати декларацію про відходи та заяву на отримання чи анулювання дозволу на спеціальне водокористування.

Розділ «Безпека та правопорядок» надає змогу перевірити чинну ліцензію відповідного типу для перевезення пасажирів, контактні дані та перелік інших транспортних засобів, якими користується перевізник, та отримати довідку про відсутність судимості.

Зараз, як ніколи, актуально підтримувати економіку країни, тому в розділі «Підприємство» представлено дуже широкий спектр послуг для громадян-підприємців. Зокрема, є можливість подати заявку на отримання грантів, декларації, отримання компенсації за працевлаштування внутрішньо переміщених осіб. Для фізичних осіб-підприємців (ФОП) представлені послуги, завдяки яким можна зареєструвати фізичну особу підприємцем, обрати систему оподаткування, подати заяву для зміни інформації про ФОП та закрити ФОП за дві хвилини. Також можна зафіксувати перехід діяльності юридичної особи на підставі модельного статуту та зареєструвати товариство з обмеженою відповідальністю на підставі модельного статуту, обрати систему оподаткування. У підрозділі «Дія.QR» можна створити QR-код для отримання електронних копій цифрових документів, а в підрозділі «Підписання документів» – завантажити документ та підписати його за допомогою електронного підпису.

У розділі «Транспорт» громадяни можуть отримати ліцензію на внутрішні чи міжнародні перевезення пасажирів, подати заяву для відновлення та обміну посвідчення водія.

Розділ «Земля, нерухомість, будівництво» дає змогу отримати витяг про нормативну грошову оцінку, витяг про земельну ділянку й отримати інформацію про власність на землю з Державного земельного кадастру. Інші послуги передбачають подання громадянами заяв та декларацій.

Оформити отримання ліцензій з протипожежної діяльності та автоперевезень, дозволів на виконання будівельних робіт та сертифікатів про прийняття об'єкта в експлуатацію запропоновано в розділі «Ліцензії та дозволи».

У розділі «Здоров'я» можна отримати дорослі та дитячі сертифікати про вакцинацію, негативний ПЛР-тест, одужання від COVID-19.

Громадяни можуть отримати довідку про доходи пенсіонера, довідку ОК-5, ОК-7 та витяг з реєстру застрахованих осіб, скориставшись розділом «Пенсії, пільги та допомога». Інші послуги цього розділу передбачають подання заяв з питань допомоги при народженні дитини, призначення та перерахунку пенсії, заяв на субсидію та ін.

Розділ «eРобота» пропонує послуги подання заявок для отримання грантів на власну справу, на сад, теплицю та переробне підприємство.

Проаналізувавши перелік послуг і можливостей для отримання документів, можемо пересвідчитися, що «Дія» – це важливий елемент цифрової революції в Україні. Підтвердженням цього є те, що сьогодні українці надихають весь світ рівнем цифровізації державних послуг у нашій країні. Подати заяву, отримати витяг, довідку, ліцензію, дозвіл, зареєструвати свій бізнес у будь-який час і в будь-якому зручному місці – це те, що стало буденністю для українців, і тим, без чого так незвично нашим громадянам за кордоном.

Підсумовуючи, вкажемо, що провадження доступних і простих електронних послуг сприяє зменшенню впливу людського фактора та корупційної складової при наданні державних послуг, підвищує їхню якість та оперативність, робить їх чіткими, прозорими й автоматизованими задля покращення життя, роботи та навчання громадян України.

Література

1. Дія: державні послуги онлайн. URL: <https://diia.gov.ua/> (дата звернення: 29.09.2022).
2. Кількість користувачів «Дія» за рік зросла майже у п'ять разів. *Ukrinform*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-ato/3374555-kilkist-koristuvaciv-dii-za-rik-zrosla-majze-u-pat-raziv-fedorov.html> (дата звернення: 29.09.2022).
3. Кількість користувачів додатка «Дія» перевищила 17 мільйонів, – Мінцифри. *Biz*. URL: <https://biz.censor.net/n3343506> (дата звернення: 29.09.2022).

Шиян Олег,

студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СПЕЦИФІКА ОРГАНІЗАЦІЇ КОНЦЕРТНИХ ЗАХОДІВ У СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Організація концертних заходів найсуттєвіших змін зазнала в другій половині XIX століття. Саме в цей час поряд із композиторами, виконавцями та аматорськими товариствами з'явилися принципово нові учасники музичного ринку – професіонали-організатори, а концертна діяльність перейшла на новий етап розвитку. Плануванням, організацією та рекламуванням концертів почали займатися професіонали, які з урахуванням засобів і технологій менеджменту розвивали гастрольно-концертну діяльність. На початку XX століття значно активізувався музичний ринок США, виникли такі професії, як імпресаріо та артистичний агент, з'явилися виконавці-зірки.

Водночас розвиток радіо, телебачення і технологій звукозапису протягом XX століття призвели до можливості тиражування і розповсюдження музичної продукції в необмеженій кількості. Сьогодні музику можна прослуховувати будь-де і в будь-яких обставинах у запису. Це вплинуло на те, що відбувся розрив між виконанням і сприйняттям музики. Відвідування концертів для прослуховування музичних творів стало не обов'язковим. Окрім цього, формування звукозапису дало змогу розширити коло учасників, які могли бути задіяні в процес створення музичного продукту. К. Федосенко зауважує, що сьогодні музику створюють не лише професіонали, але й виконавці-аматори, які, оминаючи етап написання нотного тексту, відразу формують звуковий формат. Такі музичні твори можуть взагалі не проходити через концертне виконання, а бути відразу сформованими в студії звукозапису [4, 142–143]. Продовжуючи цю думку, В. Ігнатова зазначає, що сучасний споживач музики (слухач) стає творцем, виробником, розповсюджувачем і продавцем. Науковиця наголошує на тому, що якщо у XX столітті музичні смаки слухачів формували радіотрансляції та телебачення, то у XXI столітті ця тенденція перемістилася в інтернет [1, 236].

Однією з особливостей організації концертної діяльності у XXI столітті, зауважує М. Проскуріна, став розвиток цифрових технологій, який призвів до зростання незалежності музичних виконавців. З прямим доступом до ринку музиканти отримали можливість використовувати інтернет як інструмент для продажу записів, поширення концертних квитків та інших товарів. Соціальні мережі стали потужним інструментом для формування інформаційно-комунікаційного простору для виконавців [3, 39].

Сучасні напрями розвитку музики визначає музична індустрія. У XXI столітті головними гравцями на ринку концертної діяльності стали великі музичні агентства, такі як: Columbia Artist Management, IMG Artists, ICM, Askonas Holt, Harrison & Parrott. Застосовуючи у своїй діяльності інноваційні методи і технології, пов'язані з використанням інтернету та соціальних мереж, такі корпорації впливають на музичне середовище, створюючи нові стимули для музичного ринку.

Усі складові ринку музичної індустрії: рекордингові та концертні організації, музичні видавці, маркетингові агенції – мають свої чітко визначені завдання. Так, завдання рекордингової організації (лейбла) полягає у створенні та поширенні фонограм під власною маркою. Сюди можна віднести випуск дисків, популяризацію музичних записів у цифровому середовищі, розміщення фонограм та створення аудіовізуальної продукції, поширення музичних творів на радіо, телебаченні, у мережі «Інтернет». Рекордингові організації мають партнерів, які орієнтуються не на виконавців, а на музичний продукт – фонограми. Окрім цього, на музичному ринку працюють дистриб'ютори, які провадять посередницьку діяльність, зв'язуючи виконавців з рекординговими організаціями та ринком.

Завдання музичних видавців – забезпечити ліцензування прав на музичні твори, здійснити контроль та збір винагороди від усіх, хто їх використовує: радіо, телебачення, організатори концертів, шоу-програм та івентів, інтернет-магазинів (наприклад Spotify, iTunes, YouTube) та інших організацій, які використовують музичні твори з комерційною метою.

Завдання маркетингових агенцій полягає в аналізі музичного ринку та місця виконавця на ньому, а також у дослідженні сегментів споживачів музичних культурних продуктів та визначенні їх потреб.

Завдання концертних організацій – комунікація з концертними залами та майданчиками, рекламування і промоція концертів, задоволення рейдерів, врахування специфіки логістики, тобто організація і продаж концертів. Концертні організації здійснюють роботу з виконавцями шляхом укладання договору, в якому містяться умови про предмет договору, час і місце проведення заходу, ціну договору, спосіб оплати, а також про права, обов'язки та відповідальність сторін. Такий договір завжди містить додаток, який є його невід'ємною частиною, що відображає вимоги виконавця. Ця програма має назву «райдер». Райдер – це перелік вимог виконавця (зокрема того, який гастролує) до приймаючої сторони (замовника концертних послуг), що складається з технічної та побутової частин. У разі прийняття замовником цього переліку всі його пункти стають істотними умовами договору надання концертних послуг [2, 171].

Важливе місце в сучасній музичній індустрії посідають філармонійні організації, головним завданням яких є пропагування музичних творів різних жанрів. Філармонії об'єднують виконавців-солістів (співаків, музикантів-інструменталістів) та музичні колективи (оркестри, ансамблі, хори). Світовий досвід засвідчує значні зміни, які відбулися наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття у філармонійній діяльності. Філармонії сьогодні – це впізнаваний бренд за межами установи. Із будинків для концертів філармонії перетворилися в центри музики, культурні локації та мистецькі простори, які освоїли інноваційні напрями стратегічного проектування.

Отже, сучасні концертні заходи пройшли складний шлях розвитку і трансформувалися відповідно до вимог часу. Професійні виконавці та аматори у ХХІ столітті, завдяки розвитку новітніх звукозаписувальних технологій, поширенню інтернету, самостійно тиражують та записують музичні твори, планують свою концертну діяльність. Організація концертних заходів має здійснюватися з урахуванням ринкового середовища, аналізом пропозицій конкурентів та розумінням потреб слухачів музичних культурних продуктів.

Література

1. Ігнатова Л. П. Сучасна музична культура: тенденції розвитку. *Актуальні питання культурології*. 2016. № 16. С. 235–239.
2. Корбут О. О. Юридична природа договору надання концертних послуг. *Університетські наукові записки*. 2013. № 4. С. 168–173.
3. Проскуріна М. Академічна музика в системі культурних індустрій України. *Аспекти історичного музикознавства*. 2016. № 8. С. 35–41.
4. Федосенко К. М. Вплив технологій звукозапису на розвиток музичної індустрії. *Сучасні дослідження культури і мистецтва* : матер. Всеукр. наук.-практ. конф. (Северодонецьк, 25–26 листопада 2021 р.). Северодонецьк : вид-во СНУ ім. В. Даля, 2021. С. 139–143.

Шиян Яна,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СПЕЦИФІКА МАРКЕТИНГУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ОСВІТНІХ ПОСЛУГ

Культурно-мистецька освіта – це специфічна галузь, яка поєднує культурну й освітню складову. Послуги, які надають заклади культурно-мистецької освіти, з одного боку, є культурними продуктами, а з іншого – освітніми послугами. Це зумовлює особливості маркетингу культурно-мистецьких освітніх послуг.

Трансформаційні процеси в культурно-мистецькій освіті є об'єктом наукових досліджень українських вчених, які розглядають специфіку освітніх послуг у різних теоретичних дискурсах. Заслужують на увагу наукові доробки О. Копієвської, яка наголошує на винятковому значенні маркетингу в сучасних освітніх трансформаціях [6, 7].

Згідно із Законом України «Про освіту» освітня послуга – це комплекс визначених законодавством, освітньою програмою та / або договором дій суб'єкта освітньої діяльності, що мають визначену вартість та спрямовані на досягнення здобувачем освіти очікуваних результатів навчання [4]. Якість і різноманітність освітніх послуг відіграють важливе значення для розвитку суспільства. С. Білоусова наголошує, що від стану ринку освітніх послуг залежать ступінь професіоналізму та кваліфікації робочої сили та рівень розвитку такого фактора, як праця; розвиток науки й науково-технічного прогресу; виконання соціальної функції держави та ефективність національної економіки

країни загалом [2, 40].

Маркетинг освітніх послуг – це комплекс дій, спрямованих на створення, підтримку або зміну поведінки цільової аудиторії щодо цих послуг та їх суб'єктів. Освітній маркетинг повинен забезпечувати найбільш продуктивне задоволення потреб: особистості – в освіті; навчального закладу – у конкурентоспроможності на ринку та підвищенні матеріального добробуту викладачів; підприємств та організацій – у кваліфікованому персоналі; суспільства – у розширеному відтворенні трудового й інтелектуального потенціалу країни [3, 21].

На думку І. Бернівської, концепція маркетингу освітніх послуг передбачає, що головне завдання освітніх установ - визначити потреби й інтереси споживачів, пристосуватися до того, щоб задовольняти їх, чим зберігається та збільшується добробут споживачів освітніх послуг і забезпечуються довгострокові вигоди самого закладу освіти. Заклад, який сприймає таку філософію, суттєво змінюється. Він орієнтується не тільки на чисельність учнів, викладачів і розміри навчально-матеріальної бази, а на визначені характеристики та обсяги потреб ринку праці, попиту споживачів на освітні послуги. Такий підхід до визначення концепції маркетингу освітніх послуг зумовлений особливостями ринку освітніх послуг [1, 9–10].

Утім культурно-мистецькі освітні послуги водночас є і культурними продуктами. Культурні продукти є товарами та послугами особливого попиту. Процес їх придбання вимагає від споживачів чіткого усвідомлення і певних зусиль. Іншими словами, процес вибору та покупки культурних продуктів можна характеризувати як продуманий. Купуючи культурний продукт, споживачі отримують враження та емоції [6, 79].

Просування культурно-мистецьких освітніх послуг на ринок не можливе без застосування маркетингових технологій. Маркетингові технології – це система наукових знань про формування відповідних стадій, перелік конкретних операцій, прийомів і дій, які реалізують фахівці сфери маркетингу з метою підвищення ефективності діяльності підприємства за рахунок передусім інформаційного забезпечення виробництва конкурентоспроможної продукції, своєчасного виведення її на ринок та забезпечення тривалих відносин зі споживачами [5, 648].

Серед інноваційних маркетингових технологій, які можна застосовувати в процесі створення і популяризації культурно-мистецьких освітніх послуг, можна виділити:

вірусний маркетинг – комплекс заходів, спрямованих на популяризацію рекламної інформації;

маркетингові інтернет-технології – комплекс соціальних та управлінських процесів, які спрямовані на якнайповніше задоволення потреб споживачів у мережі «Інтернет» при формуванні пропозиції та системи обміну товарів і послуг за допомогою інформаційних комунікаційних технологій;

маркетинг вражень – комплекс заходів, спрямованих на формування в споживачів позитивного враження про товари, послуги та лояльності до виробника в майбутньому;

індивідуальний маркетинг – діяльність зі створення персональних пропозицій для клієнтів за допомогою соціальних мереж;

брендинг і ребрендинг – як маркетингові інструменти: брендинг – діяльність зі створення бренду, спрямована на успішне просування, розвиток бізнесу, ребрендинг – зміна бренду з метою стимулювати зміни споживацького ставлення до нього [8, 82–83].

Отже, специфіка маркетингу культурно-мистецьких освітніх послуг полягає в застосуванні маркетингових технологій, які необхідно здійснювати за такою схемою: збір, обробка та аналіз інформації від потенційних споживачів; внесення змін до змісту послуги, відповідно до бажань та очікувань споживачів; поширення рекламної інформації з використанням актуальних каналів маркетингової комунікації. Об'єктами маркетингу культурно-мистецьких освітніх послуг виступають не тільки самі послуги (їх зміст і наповнення), але й: навчально-методичне забезпечення та технічна база; привабливість напрямів підготовки; впізнаваність і рейтинг викладачів; комплекс супутніх послуг (літні школи, майстер-класи, участь у фестивалях, конкурсах, виставках); розташування закладу мистецької освіти. Окрім цього, при створенні послуги початкової мистецької освіти, на нашу думку, необхідно зважати, що споживачами послуг є діти, але остаточне рішення про придбання таких послуг приймають їх батьки.

Література

1. Бенівська І. В. Маркетинг освітніх послуг – інструмент конкурентності сучасного ВНЗ. *Маркетингова освіта в Україні* : зб. матер. III Міжнар. наук.-практ. конф. / М-во освіти і науки України ; Київ. нац. екон. ун-т ім. Вадима Гетьмана (Київ, 12–13 квіт. 2016 р.). Київ : КНЕУ, 2016. С. 9–11.

2. Білоусова С. В. Маркетинг освітніх послуг: стан, тенденції, перспективи. *Бізнес-Навігатор*. 2015. № 1 (36). С. 39–43.
3. Вільчинська С. Б., Ковальчук С. В. Сфера освітніх послуг як об'єкт маркетингу відносин. *Формування ринкової економіки* : зб. наук. пр. Спец. вип. Маркетингова освіта в Україні. Київ : Київський національний економічний університет, 2011. С. 14–25.
4. Про освіту : Закон України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (дата звернення: 7.10.2022).
5. Ковінько О. М., Пасічник Т. Г. Особливості сучасних маркетингових технологій в управлінні підприємством. *Молодий вчений*. 2017. № 12 (52). С. 647–650.
6. Копієвська О. Р. Культурно-мистецька освіта в умовах поствестфальського світу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2011. № 1. С. 153–158.
7. Копієвська О. Р. Концепт традицій і інновацій в культурно-мистецькій освіті. *Культурологічна думка* : щорічник наук. пр. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2013. № 6. С. 57–61.
8. Філіна Т. В. Маркетингова складова популяризації культурного продукту. *Питання культурології*. 2019. № 35. С. 78–87.

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Кондратюк Аліна,

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи,
докторантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ДО ПИТАННЯ СЕМАНТИКИ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ ЦЕРКВИ СПАСА НА БЕРЕСТОВІ

Проблема семантики монументального живопису церкви Спаса на Берестові 1643–1644 рр. донедавна була практично не розроблена. Розписи цього храму, виконані стараннями митрополита Петра Могили, – єдиний цілісний монументальний ансамбль у Києві першої половини XVII ст. [1, 357–363]. Ця пам'ятка надзвичайно важлива для означення особливостей не тільки художньої, але й духовної культури могилянської доби.

Набір сюжетів і розміщення основних композицій у системі розписів церкви Спаса відповідають традиції храмової декорації, що склалася ще в добу Македонського Відродження [2, 135–139]. Представлено зображення Христа й Богородиці в різних типах на ключових місцях. Зображено також празниковий цикл: класичний Додекаортон – композиції на сюжети 12 Господських і Богородичних празників розміщено у верхньому регістрі стін і на тріумфальній арці. У розписах внутрішнього нартексу представлено страсний цикл. На різних конструктивних частинах храму вміщено також образи численних святих. Це пророки, ченці, апостоли, святителі, мученики. Слід зазначити, що переважна більшість представлених у храмі святих (за окремим винятком) належить до раннього періоду християнської Церкви. Деякі зображення були не характерні для українського мистецтва попередніх періодів, але вельми поширені у візантійському й поствізантійському мистецтві. Дослідника стінопису церкви Спаса має вразити передусім саме відсутність нових сюжетів і тем, яких на межі XVI–XVII ст. в поствізантійському мистецтві з'явилося вже досить багато. Вважаємо, що оригінальність розписів церкви Спаса не в іконографічних нововведеннях. Оригінальним був богословський задум храму, у якому виражено складний зміст у традиційних сюжетах і формах.

Значимо, що в храмовому ансамблі є наполегливі повторення певних сюжетів. У приміщенні внутрішнього нартексу «здубльовано» деісусну композицію: Деісус вміщено на головному склепінні приміщення у вигляді триморфону із Собором Небесних Сил, а також там само, нижче, у верхній частині східної стіни, над тріумфальною аркою – це славнозвісна композиція з портретом Петра Могили. Фігура Христа Великого Архієрея в композиції східної стіни розміщена точно під зображенням Христа Пантократора з деісусної композиції склепіння. І ці зображення розміщено по центральній осі храму. Двічі в розписах храму Христос представлений у типі Пантократора: в згаданій деісусній композиції склепіння внутрішнього нартексу та в розписах зовнішнього нартексу (тут зображено тронний варіант).

Кілька разів у системі розписів представлено образ Христа Емануїла: у композиції «Богородиця Знамення» в найурочистішому місці над центральною апсидою, а також там само поряд у центральному медальйоні головного склепіння (у цьому випадку це окремий образ Христа Емануїла) (рис. 1). Обидва ці зображення теж розміщено по центральній осі церкви. У типі Емануїла Христос представлений і в композиції «Спас-Дитя Недріманне Око» на південній стіні внутрішнього нартексу. Зауважимо, що в храмі є також інші іконографічні типи Христа: на протилежних стінах внутрішнього нартексу (північній і південній відповідно) представлено «Спас на Черепиці» і «Спас на Убрусі». У ніші жертовника вміщено композицію «Цар Слави».

Представлено також численні зображення Небесних Сил, зокрема архангелів Михаїла й Гавриїла. Небесні Сили різних чинів вміщено в композиції склепіння внутрішнього нартексу, до складу якої входять композиції «Собор архангела Гавриїла» і «Собор архангела Михаїла» (верхні регістри північної і південної стін). Архангелів Михаїла і Гавриїла зображено по сторонах Богородиці Знамення на склепіннях вітваря. Особливо репрезентативні фігури архангелів вміщено на скосах тріумфальної арки. Архангели Михаїл і Гавриїл зображені разом зі святителями в композиції «Служба Св. отців» на східній стіні вітварної частини. Усі згадані композиції знаходяться на ключових місцях системи розписів, отже, можна говорити про свідоме бажання наголосити на певній ідеї.

Зауважимо, що в низці сюжетів та образів храму виражено тему Євхаристії. Водночас виявлено й тему Боговтілення, а також мотив славословлення, що Небесні Сили співають Євхаристичній Жертві.

Зокрема, у композиціях «Соборів архангелів» символічно виражено тему Боговтілення і вшанування Євхаристичної Жертви. У композиції склепіння внутрішнього нартексу виражено додатковий мотив теми Боговтілення – мотив довічної Ради Небесних Сил: зображено численних ангелів різних чинів, що славословлять Господові.

З метою акцентувати на євхаристичній темі Христос у деісусній композиції на східній стіні внутрішнього нартексу представлений у типі Великого Архієрея – новозавітного священника, який приносить у жертву Самого Себе.

Змістовим центром теми Євхаристії є розписи вівтарної частини, де зображено Службу Святих отців – урочисте архієрейське богослужіння за участі архангелів Михаїла й Гавриїла. Архангели в дияконському вбранні представлені обабіч престолу. Так виражено ідею служіння Небесних Сил у таїнстві Євхаристії разом із Христом.

Зображення Спаса Емануїла на склепінні храму, а також у композиції «Богородиця Знамення» виражає тему Боговтілення та довічного існування Христа. Ця тема в поєднанні з євхаристичною виражена в композиції «Спас-Дитя Недріманне Око» на південній стіні внутрішнього нартексу.

Більшість цих богословських тем виражено також у грецькому ктиторському написі на східній стіні зовнішнього нартексу [3, 1–7] (рис. 2).



Рис. 1. Церква Спаса на Берестові. Розписи склепіння суміщеного приміщення церкви й вівтаря. 1643 р.



Рис. 2. Церква Спаса на Берестові. Ктиторський напис. Зовнішній нартекс. Східна стіна. 1644 р.

Подаємо цей текст в українському перекладі: «Петро Могила, архієрей Божий, підніс цей храм і себе самого Господу Владиці і скінчив цей гідний хвали і вічної пам'яті дім, вивівши його із забуття, перстами греків написав славу, яку ти, Безначальний, нажив хресними стражданнями у світі, бо же у храмі Божому кожен складає подяку. Ти, що підтримуєш склепіння небосхилу і тягар землі Твоєю десницею тримаєш, утримуй і цей дім назавжди непорушним у славу Твоєї держави. У літо від Різдва Ісуса Христа 1644, листопада 16». У цьому тексті йдеться про Славу Господню – Небесні Сили, про Христову спокутну Жертву й означена необхідність складати подяку Господові – вірні здійснюють це в таїнстві Євхаристії.

Це, безперечно, поки що побіжні зауваження. Окремі теми було намічено лише «пунктирно». І богословська концепція розписів ними не вичерпується.

Література

1. Кондратюк А. Ю. Церква Спаса на Берестові – важлива частина спадщини святителя Петра Могилы (до питання взаємодії літургійної практики і образотворчого мистецтва могилянської доби). *Труди Київської Духовної Академії*. 2012. № 16. С. 357–363.

2. Кондратюк А. Ю. Система розписів церкви Спаса на Берестові 40-х рр. XVII ст. як ремінісценція мистецтва доби Македонського Відродження. *Могилянські читання 2018. Дослідження сакральних пам'яток України* : зб. наук. пр. Київ, 2018. С. 135–139.

3. Петров Н. И. О древней стенописи в Спасской на Берестове церкви. *Труды Киевской Духовной академии*. 1908. № 2. С. 1–33.

ДЖУЗЕППЕ АРЧІМБОЛЬДО: МІЖ РЕНЕСАНСОМ І БАРОКО

Постать міланського художника Джузеппе Арчімбольдо (1527–1593), який своїми химерними живописами заклав підвалини поняття «рудольфінський маньєризм» у мистецтві Чехії, важлива для опанування проблеми особливостей мистецтва бароко в Західній Європі XVII–XVIII ст. Мистецький доробок художника серед інших «рудольфінців» активно досліджували в останні десятиліття XX століття [3]. І в сучасному мистецтвознавстві з'являються нові студії, присвячені його особі.

Художня стилістика творів Дж. Арчімбольдо містить у собі два струмені. З одного боку, той, що він отримав, спостерігаючи за роботою батька, міланського живописця Б'яджі Арчімбольдо, наближеного до кола Леонардо да Вінчі [2, 73]. Звідси його хист неймовірно майстерного малювальника, який втілюється у відомому циклі про шовківництво й відомому автопортреті [1; 4]. З іншого – новаторські прийоми, що їх Дж. Арчімбольдо демонстрував у багатьох своїх творах, стали поштовхом для розвитку окремого напрямку в колі явищ маньєризму. У цьому контексті художник вирізнявся химерною фантазією і є автором багатьох неповторних за способами формотворення композицій і зображень.

Звернімось до аналізу двох відомих його картин, створених у ранньому та зрілому періодах творчості, – «Бібліотекар» (1566) і «Вертумнус» (1590). Обидві картини сьогодні знаходяться в музейній збірці замку Скоккостер (Швеція), куди потрапили в подіях Тридцятилітньої війни (1618–1648). Робота «Бібліотекар» являє собою цілковито новаційний для того часу синтетичний жанр, в якому портрет, по суті, сконструйований засобами натюрморту. Дж. Арчімбольдо зобразив реальну людину, віденського вченого-енциклопедиста Вольфганга Лаціуса, з яким був знайомий по службі у Фердинанда I і який помер у 1565 р. Тому картина, вочевидь, виконана на смерть гуманіста.

Саме від натюрморту йде особливе трактування образу вченого, чиє зображення перетворене в символ зі складним розгорнутим і водночас закодованим контекстом. Він робить обличчя впізнаваним до прототипу і водночас конструює його: очі з кілець ключів, бороду – з пір'я, пальці – із закладок. Стоси книжок, з яких художник конструює тіло, схоже, є натяком на провідну пристрасть В. Лаціуса – збір матеріалів у різних бібліотеках для своїх історичних праць (рис. 1).

Інша знакова картина Дж. Арчімбольдо «Вертумнус» є підсумком його численних портретів-алегорій. Це алегоричний портрет Рудольфа II в образі давньоіталійського бога достатку та врожаю. Автор вкладає в трактування образу історичного діяча тему видатного правителя, який переніс столицю Священної Римської імперії з Відня до Праги, виробив нову стратегію для розвитку держави, її культурного повсякдення і вивів її з лихоліть до розквіту. У такий спосіб художник формує яскраву паралель між мудрим правителем і богом, який контролює увесь річний цикл життя природи. Постать імператора створена нагромадженням фруктів, овочів, качанів і ягід, а обличчя зберігає портретні риси Рудольфа II. Образ несе в собі символіку процвітання і гармонії як ознак золотого віку і мав втілювати завдання суспільної пропаганди засобами живопису (рис. 2).

Своєрідність авторської манери художника у створенні химерних, композитних за побудовою портретів у своїй генеалогії ґрунтується на здобутках міланського натуралізму, що посилено



Рис. 1. Арчімбольдо Дж. Бібліотекар 1566 (?). Олійний живопис на полотні. 97x71 см. Музей замку Скоккостер, Швеція



Рис. 2. Арчімбольдо Дж. Вертумнус, 1590. Олійний живопис на полотні. 68x56 см. Музей замку Скокlostер, Швеція

розвивався в другій половині XVI ст. Відштовхнувшись від нього, Дж. Арчімбольдо в умовах служби в Максиміліана II, відомого шанувальника природознавства і творця ботанічних садів, розвинув власні натуралістичні підходи. Він пішов у напрямі створення нової системи символів-алегорій, які діяли в дихотомії понять «людина» і «природа».

Узагальнюючи викладений фактаж, зазначимо, що малярський доробок Дж. Арчімбольдо, створений за час його служби трьом імператорам Священної Римської імперії (Фердинанду I, Максиміліану II, Рудольфу II), у підсумку вплинув на формування нової стилістики портретного жанру, насамперед на його семіотичний контекст і засоби зображення особи. Художник створив низку синтетичних піджанрів, які одночасно були пов'язані з портретом, а також релігійним або міфологічним контекстами. Його зображення внесли доповнення в криптопортрет як явище, що виникло у XV ст. і розквітло у творчості маньєристів різних країн [2, 33].

Непересічні авторські інтерпретації розімкнули класичну традицію створення портрета й спрямували її в майбутнє. У багатьох ірраціональних, метафоричних, наповнених інтелектуальними головоломками образах

Дж. Арчімбольдо закорінене передчуття прийдешньої епохи бароко. Графіка мистця належить Ренесансу, а живопис – маньєризму та бароко.

Література

1. Krén E. Treatise on silk culture and manufacture by Giuseppe Arcimboldo URL: https://www.wga.hu/html_m/a/arcimbold/7silk/index.html. (дата звернення: 23.10.2022).
2. Faltýsková P. Sebezprezentace stredoevropských výtvarných umelců v letech 1500–1612 prostřednictvím signatur, nápisů, autorských značek, kryptoportrétů a alegorií. URL: <https://is.muni.cz/th/qgkj2/FaltyskovaPavlaDiplomka.pdf> (дата звернення: 22.10.2022).
3. Preiss P., Michal B. Italští umělci v Praze : renaissance, manýrismus, baroko. Praha : Panorama, 1986. 548 s.
4. Zlatohlávková E. Lombardska vychodiska Arcimboldova autoportrétu. Prague, 2016. Pp. 20–25.

Safonova Iryna,

candidate of pedagogical sciences, associate professor of the department of cultural studies and intercultural communications of the National academy of management of culture and arts, honored worker of education of Ukraine

THE CROSS OF SAINT MARK PECHERNYK – A RELIC OF THE KYIV-PECHERSK LAVRY OF THE 11th – 13th CENTURIES

Kyivan Rus was illuminated by the Cross for many centuries. Crosses were placed at crossroads and intersections of roads, on waterways, at the entrances to cities and villages. When another disaster came in the form of a drought or a flood, the cross became the main protection against misfortune. Such protective crosses (they were called «charms») were carried in processions around cities and villages, nailed on the gates of houses. Since ancient times, miraculous crosses were especially revered, through which believers were granted numerous healings from the Lord. We will talk about some of them in this work.

A large copper cross has survived to this day, according to legend, it belonged to Mark Pechernik (Gravedigger), whose relics rest in the caves of the Kyiv-Pechersk Lavra. The legend about Mark Pechernik was already laid out in the first edition of the Kiev-Pechersk paterik of 1661: «His relics (Mark Pechernik) are miraculously laid in the cave, where he dug out his own coffin, and serve abundant healings to all who come with faith to his honest cancer. There are also chains, which the monk wore on himself, and a copper cross, from which he drank water. With his mouth, he so sanctified it that it became miraculous. Whoever comes in faith and after fasting and drinks water from that honest cross, they receive, rather than from any medical waters, unfalse supernatural healing of their ailments» [1, 304].

The cross-encolpion of Mark Pechernyk (Gravedigger) of the 11th century is extraordinary. (Fig. 1). Marko is a monk of the Pechersk Monastery. Monk Marko dug pits in the dungeon for dead monks, which is why he was called the Gravedigger. Marko participated in the transfer of the relics of Saint Theodosius to the Assumption Cathedral. The monk never took coins for his work, and if he did earn some trifle, he gave it to the poor. He oppressed his body by wearing heavy chains, and his pectoral copper cross, empty inside (size 23.3 x 14.8 x 2.77 cm), was a measure for the monk to quench his thirst: he drank no more water than could fit in that cross.

Immortalized by miracles: even the dead obeyed his commands (for example, the story of Ivan and Theophilus). He was buried in a cave burial dug by himself. According to the conclusions of anthropological investigations, he died at the age of about 35-40 years. The imperishable relics of St. Mark are in the Near Anthony Caves.

The copper cross of Mark the Digger dates back to 1090. Later, 10 copies were made of this cross, also especially revered, but only one copy has reached our time (which is currently kept in the funds of the National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Reserve). The encolpion cross of this great ascetic is a rare relic preserved from the holy fathers to this day. In the nearly thousand-year history of the Kyiv Pechersk Lavra, this is the only thing that is definitely known to have belonged to the holy father of the oldest monastery of Kyivan Rus. After all, the Lavra ascetics had no personal values, adhering to the vow of abstinence. Therefore, every thing from their heritage is priceless.

It will be recalled that the burial with the cross of Mark Pechernyk was discovered when, under the leadership of Metropolitan Peter Mohyla, the caves were restored to order and beautification, and the walls were strengthened. It is known that the cross of Mark the Caveman was located in the Near Caves «when leaving this church (Antoniivska – I.G.) there is a cross preserved from the time of the Reverend Mark the Undertaker, which, according to legend, was for him a measure of drinking per day» [4, 138]. In the 19th century the well-known practice of getting pilgrims drunk with water from Mark Pechernik's cross. Due to the crowding in the caves, he was moved to the exit from the Vvedenska cave church [2, 19–20]. There is an assumption that the tradition of drinking water from the cross existed even earlier, in the 18th century. was carried out precisely at the exit from the Near Caves, for which pilgrims left donations. According to the archives of those years, pilgrims who visited the caves were given water to drink from it - according to the tradition of Mark the Gravedigger himself. In 1701, the Old Believer priest Ioann Lukyanov wrote that he drank water from the cross of Mark Pechernyk in the caves [3, 12].

Empress Elizaveta, who came to worship at the Lavra shrines, attached herself to him with special worship. There is information in the archives that some maids of honor of the empress asked to make exact copies of St. Mark's cross. It is not known how many duplicates were made, and none of them have ever been discovered. At the end of the 19th century, it was offered for kissing at the exit from the underground Vvedenska Church. Since Soviet times, Mark's cross has been kept in the fund of the reserve. Mark Pechernyk's cross has been repeatedly presented at exhibitions, including international ones.

In addition to the cross, St. Mark the Undertaker's hat has come down to our time - a metal headdress weighing four kilograms, which is now located in the «Living Source» temple and is worn by believers during the service, praying, with the hope of health, well-being and well-being.



Fig. 1. Cross of Mark Pechernyk. Christ and the apostles (Sending disciples to preach). Martyrs Theodore and George

References

1. Paterik Pecherskyi, or Otechnyk. Kyiv : Kyiv-Pechersk Assumption Lavra, 2014. 478 p.
2. Kizlova A. A. Practical measures around the relics of saints in the caves of the Kyiv-Pechersk Lavra, aimed at communication with the devotees (end of the 18th – first decades of the 20th century). *Pages of history*: coll. of science pr. Kyiv, 2015. Issue 40. Pp. 14–24.
3. Holobutsky P. V. Ioann Lukyanov and his work «Walks to the Holy Land of the Moscow priest Ioann Lukyanov: 1701–1703». *Encyclopedia of the history of Ukraine*: Vol. 6: La-Mi / Editor: V. A. Smoliy (head) and others. NAS of Ukraine. Institute of History of Ukraine. Kyiv : Scientific Thought, 2009. 790 p. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Lukyanov_I (date of access: 15.10.2022).
4. Description of the Near Caves of the Kyiv-Pechersk Lavra, 1892 / edited by text, comments by Ya. V. Lytvynenko. *Lavra almanac*: Kyiv-Pechersk Lavra in the context of Ukrainian history and culture: coll. of science pr. Kyiv, 2012. Issue 27. Special issue 10: Study of the cave complexes of the Kyiv-Pechersk Lavra / ed. council: V. M. Kolpakova (rep. editor) and others. Pp. 126–139.

ВАЛДШТЕЙНСЬКИЙ ПАЛАЦ ЯК ФОРМАТ ENTERTAINMENT У ПАРКОВІЙ КУЛЬТУРІ ЧЕСЬКОЇ РЕСПУБЛІКИ

Столиця Чеської Республіки славетна своїми прекрасними садами, палацами та парковими комплексами, але палац Альбрехта Валленштейна й вальдштейнські сади як форма entertainment посідає особливе місце в парковій культурі Праги. Палац і сади як формат видовища справді унікальні, його власник Альбрехт Валленштейн мріяв про національне відродження Богемії і відокремлення від Австрійської імперії, для втілення своїх мрій він запланував побудувати небачений у Празі палац як майбутню платформу для видовищних заходів, маскарадів, концертів, балів. Для втілення мрії було запрошено відомого нідерландського скульптора Адріана де Вріса (1545–1626), представника пізнього маньєризму й раннього бароко, він створив центральну групу великого фонтану «Геракл і Лернейська гідра», розкішну скульптурну групу «Венера і Адоніс» і скульптуру «Коні» [2]. Також були запрошені архітектори Андреа Спецца (1580–1628), Джованні П'єроні (1586–1654), відомий італійський майстер раннього бароко, який значну частину життя провів в Богемії, Ніколо Себрегонді, італійський майстер і художник Баччо Б'янко (представник чеського бароко).

Сам сад для того часу вже був видовищем, він мав декілька частин, гості мали можливість насолодитись фонтанами та вишуканими скульптурними групами. Східна частина привертає увагу до Sala terrena, із західної – гості мають можливість побачити штучний острів зі статуєю Геракла, у середині є алея зі скульптурними групами роботи Вріса.

Більшість статуй, які зараз розміщені на території парку, належать до колекції Валдштейна, а деякі копії з'явилися лише у ХХ столітті. Статуя Аполлона (стиль пізнього бароко) з'явилась, наприклад, у середині XVIII століття. На південній стороні гості мали змогу побачити унікальну штучну сталактитову стіну, зі штучним гротом і вольєром, у якому живуть екзотичні птахи. Перебуваючи під гнітом Австрійської імперії, Богемія мріяла про незалежність, і створення такого величного комплексу саме в серці Богемії сприяло національному відродженню нації. Особливим символом стала Sala terrena в Валдштейнському палаці.

Зазвичай Sala terrena – звичайний зал, репрезентативно оформлений у вигляді печери або гроту та прикрашений фонтанами. За традицією його використовували для званих вечорів, концертів, маскарадів улітку, де гості мали змогу насолодитись легкими закусками. Ярослав Херут зазначає, що в класичному варіанті цей зал «розташований на першому поверсі, зазвичай на головній осі замку чи палацу або утворює окрему будівлю. Його простір відкривається класично аркадою з трьох арок у сад, який знаходиться на тому самому рівні або доступний по кількох сходах» [1].

Sala terrena у Валдштейнському палаці – це відкрита будівля, за висотою вона така сама, як і Головний зал, і не мала аналогів у той час. За стилем оздоблення все однаково, як і в приміщеннях самого палацу.

Стеля Sala terrena вражає фресками, «розділеними на три послідовності грецького Олімпу: усередині Зевс з Герою та Венерою, на південній стороні – боги троянців та на північній стороні – боги еллінів. На медальйонах навколо Олімпу зображені герої Троянської війни, тема яких також міститься в трьох люнетах на передній стіні» [3]. Ці фрески належать Марко Каневалле, Б'янко за участі його помічників. Поруч знаходиться печера зі сталактитами, до якої є доступ через південну бічну стіну. Сюжет розпису фресок було обрано невипадково. За замовленням власника художники звернулись до теми Троянської війни, коли греки напали на Трою, а маленька і незалежна Троя чинила опір. Так і мрії про незалежність Богемії графа Валдштейна, поки він жив, на жаль, не здійснились. На графа було скоєно замах, у результаті він загинув. А Богемія, яка через кілька століть стала незалежною, вільною Чехією, зберегла перлину паркового мистецтва – Валдштейнський палац і сади Валдштейна.

Література

1. Херут Я. Столетия вокруг нас. Обзор стилей строительства. Прага : Панорама, 1981. 396 с.
2. Diemer D. Adriaen de Vries: Neue Forschungen und eine bedeutende Ausstellung. In: Kunstchronik 52. 1999. S. 242–259.
3. Wurzbach D. C. Waldstein, Albrecht Wenzel Euseb. *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich: enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben.* Wien: 1856. Vol. 52. S. 210.

ЗВЕРНЕННЯ ДО ПРОБЛЕМИ КОЛЬОРУ В ТЕОРЕТИЧНИХ НОТАТКАХ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА ТА ВІКТОРА ПАЛЬМОВА

Однією з характерних рис, притаманних українському авангарду, є звернення до проблеми кольору. Звільнення кольору як одного з головних живописних елементів позначило унікальність творчого доробку українських авангардистів. Крім того, відбувалося і теоретичне обґрунтування ролі кольору в живописі. Невеличкий аналіз ставлення до зазначеної проблеми приведений на основі зіставлення теоретичних концепцій двох найяскравіших представників українського авангарду, які певний час викладали в Київському художньому інституті, а також друкували свої статті в харківському часописі «Нова генерація» у 1927–1930-х рр., – Казимира Малевича та Віктора Пальмова.

В. Пальмов ретельно вивчав питання кольору, його вплив на глядача. У харківському журналі «Нова генерація» В. Пальмов надрукував низку статей, у яких висвітлив проблему кольору в мистецтві. У статті «Проблема кольору в станковій картині» Віктор Пальмов писав, що колір у картинах минулих століть – італійського, фламандського Відродження – розглядали тільки в поєднанні з предметом, річчю. Мистці тих часів зверталися до кольору з метою відтворення максимально близької до природи дійсності й природних кольорів: «Таким чином речі впливали своєю ілюзорною життєвістю» [4, 213]. Казимир Малевич висловлював схожу думку щодо ілюзорного відтворення дійсності на прикладі творів І. Шишкіна: «Той самий пейзаж Шишкіна не є нова реальність, а тільки ілюзія дійсності, яка нас переносить до живого пейзажу природи, і ми переживаємо стан, ніби перебуваючи в живій природі» [1, 46].

К. Малевич у статті «Аналіза нового та образотворчого мистецтва», яка була надрукована також у журналі «Нова генерація» 1928 р., поділяє мистецтво різних епох на дві частини: мистецтво, що відтворює предмет, за словами К. Малевича, «образотворча лінія мистецтва», яке відображає природу такою, яка вона є в природі, і «нове мальовниче мистецтво», де головну роль відіграє не предмет, а побудова «різних фактур мальовничої маси» [1, 40]. К. Малевич писав: «І коли ми порівнюємо нові малярські твори з творами образотворчого мистецтва, то в образотворчому мистецтві ми одразу побачимо, як домінує – сюжет, побут, ідея, тобто усвідомлення мальовничого відчуття метою, ідеєю, анекдотом, і це домінуватиме над тим, що набуло самостійної цінності, "як таковості" малярства в новому мистецтві» [1, 42].

На думку В. Пальмова, уперше почали опікуватися проблемою кольору художники-імпресіоністи, вони ж і висунули теорію кольору. На зміну старій школі, де існували рекомендації для застосування тих чи інших кольорів залежно від предмету, який відтворював художник, імпресіоністи на практиці застосовували теорію зміни кольору відповідно до освітлення та колірної обстановки. В. Пальмов вказував: «Колір, що вирвався на волю, розцвів на полотнах імпресіоністів» [4, 213]. Проте, незважаючи на потужний крок, який здійснили імпресіоністи в питанні звільнення кольору, «на сцену знову з'явилася річ», тобто імпресіоністи не змогли відійти від зображальності. У пошуках досягнення просторовості та світло-повітряних ефектів загубили локальний колір. Він розчинився у творах імпресіоністів. А Сезанн, за словами В. Пальмова, «довів річевість в малярстві до такої гостроти, що й не снилась першим натуралістам» [4, 213]. Тільки в Сезанна предметність з ілюзорного відтворення дійсності, яке мало місце в натуралізмі, перейшло в абстрактне відчуження речі. Цікаво, що В. Пальмов розглядав творчість постімпресіоністів в одній площині з натуралістами, які відтворювали ілюзорність. Натуралісти та постімпресіоністи, на думку В. Пальмова, писали картини «конгломератом зруйнованого кольорового матеріалу. Матеріал ламали, руйнували, силували, підкоряючи вимогам ілюзорності» [4, 217].

К. Малевич розглядав творчість Сезанна під іншим кутом, наголошуючи саме на присутності мальовничого елемента в його творах: «Сезанн же брав од предмета мальовничий елемент, який був тільки елементом для сполучення з іншими мальовничими елементами інших предметів. Самий же повітряно-світловий простір він розглядав, як той самий мальовничий елемент, що проходить через усі речі, які в цьому просторі лежать» [1, 49]. І ще висловлювання К. Малевича про Сезанна: «Твори Сезанна являють собою один із цікавих станів художників-живописців через те, що в них переважає живописне відчуження. Його великий живописний темперамент домінує над усіма іншими почуттями»

[1, 50]. Кубізм, який виріс з переосмислення творчості Сезанна, Казимир Малевич розглядав у площині живописних експериментів. Він писав: «Кубізм зруйнував ідею речі, конструюючи живопис. Конструював нову свідомість живописного порядку, в ньому з'явилися перші ознаки безпредметного живопису. <...> в ньому дійсно знаходиться проявлення живописної сутності» [3].

В. Пальмов розглядав кубізм як прояв максимальної предметності зображення: «Кубізм, що його породив Сезанн, ідею тривимірного відчуження речі розгорнув в канон абстрактного діяння» [4, 213]. Незважаючи на те, що кубісти «обезбарвлюють поверхню своїх картин», з іншого боку, вони «фальшовану зовнішню ілюзорність речі заступили тривимірним відчуттям абстрактної форми». Тобто через кубізм і футуризм відбувся остаточний відхід від предметності в малярстві. Футуризм виявив абстрактний рух і матеріал, за допомогою якого цей рух проявляється, тобто колір і лінія. «Для кольору почалося самостійне життя». На думку В. Пальмова, питання аналізу кольору повною мірою постало у творах супрематистів, які «утворювали полотна експериментально-дослідного характеру. Вони розробляли питання кольорової просторовості й різнофактурності» [4, 214]. Художник писав, що супрематисти звільнили енергію кольору в картинній площині від сюжету й речі. Звільнений колір почав переходити зі станкової картини до виробничої сфери: «Після супрематизму вся кольорова енергія, простудійована в абстрактних роботах цього напрямку, була перенесена на плакати і на книжкові обгортки. Дедалі більше колір, що забирав свої права, завойовує останніми часами нові й нові позиції: в театрі, в клубі, в архітектурі, і в усіх галузях художнього виробництва» [4, 215].

Віктор Пальмов наголошував на тому, що потрібно звернутися до кольору як «основної дієвої сили», при створенні картини домагатися впливу окремих колірних мас, загострення виразності кольору. Таке напруження колірної виразності повинно зосереджуватися в певному картинному центрі, який виявлено за допомогою контрасту кольорів, щоб інші частини твору не конкурували із центром, не порушували сили його впливу. Контрасту досягають застосуванням зіставлення доповнювальних кольорів спектру. Але також потрібно застосовувати поняття рівноваги колірних мас: «Урівноваження кольорових сил є завданням організації кольорового матеріалу» [4, 218].

Віктора Пальмова запросив викладати ректор Київського художнього інституту Іван Врона. «Саме будучи професором Київського художнього інституту, Пальмов займається серйозними теоретичними розробками “кольоропису”» [2]. У 1928 – на початку 1930 рр. завдяки зусиллям І. Врони та наркомпроса УРСР М. Скрипника Казимир Малевич викладав на педагогічному факультеті КХІ, де «лікував» студентів від «кольоростраху» та реалізму в спеціальному «дослідницькому кабінеті» [1, 215]. За словами Дмитра Горбачова, у Київському художньому інституті професори Богомазов і Пальмов розробляли в живописі та в теорії систему кольоропису [1, 213].

Як писав В. Пальмов у статті «Проблема вивчення кольору в наших художніх вузах»: «Художні ВУЗи РСФСР і України – московський ВХУТЕМАС і Київський інститут становлять питання формального дослідження властивостей кольорових взаємовідношень на науково-дослідчий ґрунт. Київський Художній Інститут в основу своєї програми з кольору взяв методу дослідження місткості і розтягнутості кольору на обсяговій формі, так само як методи визначення окремих кольорів в просторі» [4, 219].

Цей короткий порівняльний аналіз теоретичних міркувань Віктора Пальмова та Казимира Малевича стосовно ролі кольору в живописі дає змогу зробити висновки, що, по-перше, представники українського авангарду опікувалися проблемою кольору як у практичній площині – у власних роботах, так і в теоретичних концепціях, а також активно відпрацьовували власні досягнення на педагогічній ниві.

Література

1. Горбачов Д. О. «Він та я були українці». Малевич та Україна. Київ : Сім студія. 2006. 456 с.
2. Жмурко Тетяна. Портрет: Віктор Пальмов. Експерименти з кольором. URL: <https://supportyourart.com/stories/palmov/> (дата звернення: 24.10.2022).
3. Малевич Казимир. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой : собрание сочинений в пяти томах. Т. 3. Москва : Гилея, 2000. URL: <https://traumlibrary.ru/book/malevich-ss05-03/malevich-ss05-03.html> (дата звернення: 24.10.2022).
4. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / упорядн.: Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ : Тріумф. 2005. 384 с.

MODERN SITUATION IN THE SCENOGRAPHIC ART

The urgency of the appeal to the analysis of the modern situation of Ukrainian art of the scenography is substantiated by the cultural and spiritual development of society, the theatrical reaction to changes in the socio-economic, political and spiritual spheres of life. The historical-chronological method allows to develop the periodization of substantively different stages of development of domestic stage. Scenography is a branch of fine arts, so the study of historical evolution and features of the development of theatrical and decorative creativity becomes necessary for the analysis of artistic culture in general.

At the end of XX – early XXI centuries there were radical changes in the cultural and artistic life of the country, theatrical and decoration art has entered the direction of world trends and the creation of a wide network of private theaters-studios, experimental theaters, new stage experimental manifestations of creative personalities began. In contemporary scenographic art, the influence of several important factors is combined. First of all, the fall of ideological control of social realism, the expression of a national historical basis and the discovery of new progressive manifestations of artistic and contemporary art [1, 52].

The current situation of development of Ukrainian stage art is related to changes in worldview processes and artistic orientations. Accordingly, in Ukrainian scenography there is a different approbation of modern possibilities of expressiveness and adaptation of them to new forms. In its aesthetic nature and functional aiming, the art of the stage is distinguished by a distinctly synthetic approach in the embodiment of an artistic idea of reality.

An important aspect of the situation of the scenographic art is the criteria for the presence of national identity in contemporary setting of theater. To date, it is urgent to mention and analyze the historical and genetic origins of the formation of Ukrainian national stage as an important component in the environment of development of theatrical art and to identify the transformation of its self-identification at the present stage.

Analyzing the art of contemporary stage art is based on attributions of technical feasibility and the possibility of their implementation in accordance with modern requirements and aesthetic tastes of the public. Examination of the works of the stage (in the form of sketches or layouts) can be based on the author's characteristics of artistic forming, taking into account the peculiarities of the creative approach of the artist-scenographer to the factor of space and time factor, in their compositional interpretation in the external form of decorations as an artistic environment of the stage. Therefore, the artistic analysis of the stage considers the compositional bases of the internal form of artistic image (structure, construction), and its implementation in the external form of the overall design of the stage.

In the scenographic art, much can become the foundation of a visual series of stage action – motives and objects of Ukrainian folklore, ancient mythological symbols, signs or fruits of artistic imagination. Gradually, they materialize in stage reality, they exist figuratively and plastic at the level of the scene, curtain, scene, back, or creating a single harmonious system [36].

In this context, the scenographic art, as a form of development of the theatrical culture of the environment, is not aside from the coverage of modern problems of reality, which requires appropriate research related to its transformation in artistic and aesthetic terms.

References

1. Zubov A. Scenography Theater Barnaul and Novosibersk 1945–1990. Abstract. Dis. Candidate Art. 17.00.04-fashion art, decorative and artistic art and architecture. 2009. 22 p.
2. Sidorenko V. The visual art of Ukraine of the late XX - early XXI century. V. Sidorenko. *Modern Art*. 2005. Iss. 2. P. 52–63.
3. Krasilnikova O. History of Ukrainian Theater of the Twentieth Century: Monograph. Kyiv: Libid. 1999. 208 p.

РЕАЛІСТИЧНИЙ ЖИВОПИС У ПЕРІОД МОДЕРНІЗМУ: КРИТИЧНІ ЗСУВИ В УПОДОБАННЯХ МИСТЕЦЬКОЇ ЕЛІТИ КРАЇН ЗАХОДУ

Починаючи із середини XIX століття, самовираження окремих митців долало традиції академічного живопису. «Незвична» творчість Едуарда Мане отримала схвальні відгуки ще за життя художника. Відомо, що Олександр Кабанель, один з яскравих представників академічного живопису другої половини XIX ст., виступив на захист «Портрета Пертюїзе» пензля Мане. Своїм прикладом затятий новатор дав поштовх імпресіоністам, останні – проклали шлях для постімпресіоністів і подальших «бунтівників» у мистецтві.

Прийшло безапеляційно виступило антагоністом до традиційного. Усі модерністи вважали себе виразниками новизни та прогресивності. Задля цього вони прагнули відрізнятись від представників інших наявних напрямів у мистецтві, заперечували їхню манеру та здатність представляти сучасне мистецтво. З «п'єдесталу» скидали класичне мистецтво: майже всі модерністи, окрім сюрреалістів, заперечували реалістичну форму зображення як застарілу.

Відомо, що періодичні виставки сучасного мистецтва у Франції, що згодом отримали назву салонів, проходили за ініціативою Королівської академії живопису та скульптури ще з 1667 року. З 1791 року в них могли брати участь не тільки члени академії, але й інші художники. Завдяки цим виставкам мистецтво представляли на огляд громадськості, формували попит на твори художників. Проте, щоб картина потрапила на таку виставку, необхідна була позитивна оцінка твору, яку надавало журі в складі художників – членів Академії. Тож передусім смаки в мистецтві до кінця XIX століття формувались через «фільтр» оцінювання художниками-академістами, які *de facto* замінили арткритику. При цьому наслідувати канони реалістичної майстерності було єдино можливим.

Митці, які не погоджувалися з позицією журі, почали влаштовувати незалежні власні виставки (як, приміром, Курбе – виставку реалізму) або спільні виставки, наприклад салони незалежних художників. Смак глядачів уже не скеровували «згори» авторитетом Академії, а такі виставки нерідко публіка не сприймала. Більшість художніх критиків також зневажливо оцінювали новоявлені художні експерименти – у модерністів виникла потреба пояснювати нове мистецтво. Просвітницьку функцію на себе взяли самі митці, артдилери, а згодом – музеї сучасного мистецтва, функція арткритики набула вирішального значення.

Майже кожний напрям мистецтва XX століття супроводжувався маніфестом, що містив ідеологічні засади, художні принципи течії. Зазвичай маніфести писали або самі художники – засновники мистецького напрямку, або літератори. За виразом Мері Кавз, «маніфест із самого початку був і залишається умисною маніпуляцією думкою публіки... Протиставляючи «ми» деяким «вони», маніфест являє собою «поле битви» [1, 20]. Відомі маніфести, у яких наявними є заклики до зневаги традиції, міметичної природи мистецтва, – це маніфести, присвячені супрематизму, футуризму, дада.

Чимало прибічників нового живопису самі були модерністами: письменниками, композиторами, архітекторами. Серед арткритиків, які водночас були художниками, слід назвати Роджера Фрая, Захарія Аструка, Альберта Ор'є.

Новаторське мистецтво тяжіло до руйнації реалістичної форми чи до безпредметності, при цьому художники прибічники класики (наприклад Джорджо де Кіріко) закликали «повернутись до порядку» й мали не менше прихильників. Таку загальноєвропейську тенденцію Жан Кокто назвав феноменом, що полягав у «пошуку стабільності та порядку, повернення до традиційного», і позначив терміном *gappel a l'orde* (повернення до порядку) [2, 147]. Тож реалістична манера безперервно продовжувала свій поступ у першій половині XX століття як через окремих митців, що діяли поза мистецькими течіями, так і через такі напрями, як: школа «кошик для сміття» (1908–1920), метафізичний живопис (1916–1921), прецизійнізм, або кубістичний реалізм (існував між Першою та Другою світовими війнами), новеченто (1922–1925) та реформоване «італійське новеченто» (1926–1933), сюрреалізм (1920–1930 – період розквіту), магічний реалізм (1920–1950), американський риджіоналізм (1930-ті), соціальний реалізм (1930–1940), героїчний реалізм (1920–1940), неоромантизм (1920–1950).

Отже, реалістичне мистецтво розвивалось паралельно авангардним течіям, допоки в 1940-х роках Клемент Грінберг, який активно популяризував абстрактний експресіонізм у Америці, не почав просувати ідею, що авангардне мистецтво – єдине мистецтво, а реалістичне – кітч. Стаття «Авангард і кітч» принесла славу Грінбергу, вона була апологією модернізму, при цьому, без огляду на «антимистецтво» Дюшана, до уваги було взято лише абстракцію. Абстрактний експресіонізм гучно

панував на мистецькій арені США одне десятиліття. Як вважав Грінберг, «Поллок та його соратники – абстрактні експресіоністи – поклали початок новому, суто американському мистецтву, що зрештою не озиралось на європейські зразки» [3, 143].

Слід зазначити, що на сьогодні багато мистецтвознавців схиляється до думки, що зміцнення абстрактного мистецтва не є випадковим чи заслугою авторитету окремих теоретиків мистецтва – його потужно підживлювали на державному рівні завдяки ідеологічним установкам країни Заходу, що протиставляли себе комуністичним державам: «У період «холодної війни» неприйняття «комуністично-нацистських» ідеалів призвело до справжньої диктатури абстрактного мистецтва на Заході, що почала пом'якшуватись у кінці 60-х. Кожен, хто у 1950-ті займався образним живописом, автоматично вважався реакціонером» [4, 9].

Окрім того, як слушно відмічає Дарина Скринник-Миська, К. Грінберг в есеї «До новішого Лаокоона» (1940) «звинувачує академізм у тому, що він довів живопис до «рекордно низького рівня», але не через реалістичне наслідування, а через те, що в живописі запанувала «реалістична ілюзія на службі в сентиментальній та пихатій літературі» [5, 121]. Однак американський теоретик, що наполягав на лінійному історичному поступі мистецтва від академізму до модернізму, не міг передбачити появу таких постмодерністських течій, як поп-арт та гіперреалізм, як і не міг не помічати творчість Філіппа Перлштейна, Люсьєна Фрейда. У 80-х науковцю довелося «захистити» модернізм від постмодернізму в статті «Модернізм та постмодернізм» шляхом заперечення стилістичного виокремлення останнього.

Отже, у період модернізму більшість авангардистів намагалося знецінити реалістично правдиве зображення дійсності. Супроти «нового» на початку ХХ століття виступили критики та публіка, були створені школи й угруповання митців, що програмно наслідували традиції академічної майстерності та використовували наратив або фігуративне зображення. Закладено фундамент для поділу мистецької еліти на два табори. У 40-х роках ХХ століття Америка утвердилася як головний центр мистецького впливу. Американська арткритика уособлювала своє мистецтво з абстракцією і не тільки формувала теорію про вищий ступінь розвитку (елітарність) безпредметного площинного живопису, але й ідеологічно заперечувала реалістичний живопис як надбання тоталітарних держав. Унаслідок цього «мода на реалізм» тимчасово зникла, а реалістичний живопис несподівано опинився під загрозою виключення з поняття (меж) мистецтва, набувши негативних конотацій.

Література

1. Mary Ann Caws. Manifesto: a Century of Isms. University of Nebraska Press, 2000. 713 p.
2. Amy Dempsey. Styles, Schools and Movements. London : Thames & Hudson, 2002. 312 p.
3. Lee Cheshire. Art Essentials: Key Moments in Art. London : Thames & Hudson, 2018. 176 p.
4. Stremmel Kerstin. Realism. TASCHEN, 2004. 95 p.
5. Скринник-Миська Д. Модернізм та авангард у теорії Клементя Грінберга. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2019. Вип. 12. С. 119–124.

Бондарець Євгеній,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МИСТЕЦТВО БАРОКО НАДДНІПРЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ ДОБИ КОЗАЦЬКОЇ ДЕРЖАВИ

Незважаючи на те, що українське бароко запозичало свої починання із Заходу, значною мірою під впливом польської барочної культури, воно при цьому набуло власної національної специфіки, що передусім спиралась на народні традиції. Якщо конкретніше розглядати певні особливості, то необхідно звернути увагу на своєрідний динамізм українського бароко, яке поєднало в собі декілька факторів його саморозвитку. У зв'язку з поверненням культурного життя до його давньої духовної столиці Києва та посиленням визвольного руху на Півдні, Подніпров'ї, Слобожанщині розширювалися межі творення самобутньої барочної культури. Українське бароко, що є одним з найпомітніших складників нашої культури XVII–XVIII ст., набуло ознак об'єднавчого характеру. Так само, як і мова, історичне розуміння себе, утвердження православної віри, бароко виявилось тим зовнішнім вираженням єдності та «цілісності культури», яка допомагала консолідувати націю. Поняття «бароко» охопило не тільки архітектуру, а й прикладне мистецтво, фольклорні мотиви з естетикою яскравих оптимістичних форм літописання, театр, музику, сакральний і світський живопис.

Неабиякого піднесення мистецтво бароко на території Наддніпрянщини зазнало в останній чверті XVII – першому десятилітті XVIII ст. за часів гетьманства Івана Мазепи. Цей кульмінаційний період нашої історії ще справедливо називають «мазепинським бароко».

Із самого початку свого правління Мазепа проявив себе як великий покровитель і меценат національної культури, мистецтва, науки та православної церкви. За твердженням деяких дослідників гетьманства Мазепа, він прагнув зробити Київ «другим Єрусалимом» [2, 125]. За відомостями митрополита Іларіона (Огієнка), за рахунок власних коштів Мазепа побудував 26 соборів, церков та дзвіниць, зокрема й за межами України [1, 97].

Інша не менш цікава й цінна для нас сфера культурної діяльності Мазепа – друкарство книг. До речі, сам гетьман мав чи не найкращу в Україні бібліотеку та обдарував книжками із цієї бібліотеки монастирі, церкви, окремих осіб. Також Мазепа сприяв отриманню у 1701 р. Києво-Могилянською колегією статусу академії. У 1700 р. в Україні було створено новий навчальний заклад – Чернігівський колегіум. На думку дослідників його персоналії, така цілеспрямована і всеосяжна культурна діяльність Мазепа дає змогу говорити про нього не тільки як про альтруїста й мецената, а також як про мудрого далекоглядного політика.

Слід зазначити, що вельми прихильно ставилися до ствердження національного варіанта бароко попередники Мазепа: гетьмани Б. Хмельницький, Ю. Хмельницький, І. Виговський, П. Дорошенко, І. Самойлович. А Мазепині наступники – навіть в умовах тяжких репресій після поразки під Полтавою – зуміли втримати українську культуру на рівні славного мазепинського бароко. І. Скоропадський, П. Полуботок, Д. Апостол та останній гетьман К. Розумовський повною мірою надавали державну й адміністративну підтримку культурі, чим суттєво сповільнили її русифікацію.

Цікаво, що стиль бароко в українському сакральному живописі продемонстрував себе більш стримано, з певною гармонією форм, притаманних ренесансу. Але водночас у значній частині ізводів XVIII ст. з храмів Наддніпрянщини, передусім Київщини, Чернігівщини, Полтавщини й Переяславщини, наявні ознаки помпезного бароко – з виразними емоційними образами святих, пафосними жестами та виточеною декоративністю їх одягу. На жаль, з іконостасів та ікон пишного бароко збереглося дуже мало пам'яток. Більшість знищена тими, хто ненавидів український стиль ікони: предстоятелями, єпископами, священниками російської православної церкви у XIX ст., коли вони цілком узяли контроль над Українською Православною Церквою (Київською митрополією).

Отже, після закінчення тривалої національно-визвольної війни Україна набула умовної автономії. Намічався період розквіту національної культури, а дух бароко з його пишною святковістю та виразними динамічними формами цілком відповідав оптимістичним, життєрадісним настроям козацтва, яке в той період здобуло довгоочікувану перемогу.

Література

1. Митрополит Іларіон (Огієнко). Розп'ятий Мазепа. Мазепа як церковний меценат. Розділ 1. Церковна політика. Київ : Наша культура та наука. 2003. С. 52–100.
2. Павленко С. Іван Мазепа як будівничий української культури. Київ : Києво-Могилянська академія, 2005. С. 124–125.

Ван Цзифен,

аспірант Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ПЕЙЗАЖ ЯК ВИТОК ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ В КОНТЕКСТІ ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПІСУ КИТАЮ

У перекладі з французької слово «пейзаж» (paysage) означає «природа». Саме так називають в образотворчому мистецтві жанр, головне завдання якого – відтворення природної чи зміненої людиною природи. Крім того, пейзаж – це конкретний художній твір у живописі чи графіці, що показує природу глядачеві [1, 56]. «Героєм» такого твору є природний чи вигаданий автором природний мотив.

Елементи пейзажу можна виявити вже в наскельному живописі. В епоху неоліту первісні майстри схематично зображували на стінах печер річки чи озера, дерева та кам'яні брили. На плато Тассілі-н'Аддже в Сахарі були виявлені малюнки зі сценами полювання та перегону стад [1, 90]. Поруч із фігурками тварин і людини древній художник схематично намалював простенький краєвид, який не дає змоги конкретизувати місце. У мистецтві Стародавнього Сходу і Криту пейзажний мотив – деталь настінних розписів, що досить часто трапляється. Так, неподалік селища Бені-Хасан у Єгипті були знайдені розписані краєвидами скельні гробниці, які належали давньоєгипетським правителям, що жили в XXI–XX століттях до н.е.

Як самостійний жанр пейзаж з'явився вже в VI столітті в китайському мистецтві. Картини середньовічного Китаю поетично передають світ довкола себе. Одухотворена й велична природа в цих роботах, виконаних переважно тушшю на шовку, постає як величезний всесвіт, що не має меж.

Традиції китайського пейзажного живопису вплинули і на японське мистецтво. У Європі пейзаж як окремий жанр з'явився набагато пізніше, ніж у Китаї та Японії. У період Середньовіччя живописці трактували пейзаж як специфічне зображення природних персонажів. Велику роль у формуванні пейзажного живопису відіграли європейські мініатюристи. У середньовічній Франції при дворах герцогів Бургундських та Беррійських у 1410-х роках працювали талановиті ілюстратори книг брати Лімбурги – творці чарівних мініатюр до годинника герцога Беррійського. Їхні витончені та барвисті малюнки, що розповідають про пори року та відповідні їм польові роботи й розваги, демонструють природні ландшафти, виконані з передачею перспективи [2, 305].

Яскраво виражений інтерес до пейзажу помітний у період Раннього Відродження. І хоча художники ще невміло передають простір, захаращуючи його ландшафтними елементами, що не поєднуються один з одним, водночас багато картин свідчать про прагнення живописців досягти гармонійного й цілісного зображення природи та людини. Полотно «Хід волхвів» (перша половина XV століття) італійського майстра Стефано ді Джованні на прізвисько Сасетта – яскраве тому свідчення. Значний крок уперед шляхом розвитку пейзажного живопису зробив швейцарський художник XV століття Конрад Віц, який у своїй композиції на релігійний сюжет показав конкретну місцевість – берег Женевського озера.

Найважливішу роль пейзажні мотиви почали відігравати в епоху Високого Відродження. Багато художників почало уважно вивчати натуру, відмовившись від звичної побудови просторових планів у вигляді лаштунків, нагромадження деталей, не узгоджених у масштабі, вони звернулися до наукових розробок у галузі лінійної перспективи. Краєвид, представлений як цілісна картина, став найважливішим елементом мистецьких сюжетів. Так, у вітварних композиціях, до яких найчастіше зверталися живописці, ландшафт було зображено з людськими постатями на першому плані.

Незважаючи на такий явний прогрес, аж до XVI століття художники включали у свої твори пейзажні деталі лише як тло для релігійної сцени, жанрової композиції чи портрета. Найяскравішим прикладом є знаменитий портрет Мони Лізи, який написав Леонардо да Вінчі. Великий живописець із чудовою майстерністю передав на своєму полотні нерозривний зв'язок людини та природи, показав гармонію і красу, які протягом ось уже багатьох століть змушують глядача в захопленні завмирати перед «Джокондою». За спиною молодій жінки відкриваються безмежні простори всесвіту: гірські вершини, ліси, річки та моря. Цей величний ландшафт підтверджує думку, що людська особистість так само багатогранна й складна, як світ природи, але досягнути численні таємниці навколишнього світу люди не в змозі [3, 177].

Поступово краєвид вийшов за межі інших художніх жанрів, і цьому сприяв розвиток станкового живопису. У не великих за своїми розмірами картинах нідерландського майстра І. Патінера та німецького художника А. Альтдорфера краєвид починає панувати над сценами, показаними на передньому плані. Багато дослідників саме Альбрехта Альтдорфера вважають родоначальником німецького пейзажного живопису. Маленькі людські фігурки на його полотні «Лісовий пейзаж із битвою св. Георгія» (1510) губляться серед могутніх стовбурів дерев, потужні крони яких затуляють землю від сонячного світла. А написані пізніше «Дунайський пейзаж» (бл. 1520–1525) та «Пейзаж із замком Верт» (бл. 1522–1530) свідчать про те, що тепер зображення природи – головне і, мабуть, єдине завдання художника [3, 204].

У Північній Європі XVI століття пейзаж також завоював у живопису міцні позиції. Образи природи посідають важливе місце у творчості голландського художника Пітера Брейгеля Старшого. У картинах, присвячених порам року, майстер проникливо й поетично показав суворі північні ландшафти. Усі пейзажі Брейгеля поживлені постатями людей, зайнятих повсякденними справами. Вони косять траву, жнуть жито, женуть стада, полюють. Спокійний та неквапливий ритм людського побуту – це також життя природи. Своєю творчістю Брейгель ніби прагне довести: небо, річки, озера та моря, дерева й рослини, тварини та людина – усе це елементи світобудови, єдиної та вічної.

Нове ставлення до природи постає в мистецтві в другій половині XVIII століття, коли художники прагнули показати глядачеві природний світ, що зводиться в естетичний ідеал. Красу простої сільської природи відкрили для глядача французькі пейзажисти – представники барбізонської школи: Теодор Руссо, Жюль Дюпре та ін. Твори імпресіоністів показують не тільки як сільську природу, а й живий і динамічний світ сучасного міста. Видозмінені традиції імпресіоністів використовували у своєму живописі художники-постімпресіоністи. З позицій монументального мистецтва репрезентує величну красу та міць природи Поль Сезанн. Сповнені похмурого, трагічного почуття краєвиди Вінсента ван Гога. Сонячні відблиски на поверхні води, трепетність морського повітря та свіжість зелені передають полотна Жоржа Сірка та Поля Сіньяка, виконані в дивізіоністській техніці. У XX столітті до

пейзажного жанру зверталися представники найрізноманітніших художніх напрямів. Яскраві, напружено звучні картини природи створювали фовісти: Анрі Матісс, Андре Дерен, Альбер Марке, Моріс де Вламінк, Рауль Дюфі, які прямо та опосередковано постали втіленням ідей та концепцій, що набули свого зародження в Китаї.

Література

1. Сунь Ке. Традиції європейського реалістичного мистецтва у китайському живописі ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Київ : Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2018. 294 с.
2. Іваненко О. А. Українсько-французькі зв'язки: наука, освіта, мистецтво (кінець ХVІІ – початок ХХ ст.). Київ : Інститут історії України НАН України, 2009. 338 с.
3. Петрова О. М. Мистецтвознавчі рефлексії. Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ століття – початку ХХІ століття. Київ : КМ Академія, 2004. 400 с.

Лимар Ганна,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКА ПАРАДИГМА МИСТЕЦТВА АВАНГАРДУ В ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ

Український вчений Володимир Личковах проводить порівняльний аналіз українського та польського авангарду в спільноєвропейській парадигмі. Його дослідження естетосфери авангардизму в її теоретичних та художньо-образних вимірах підкреслює висновок Дмитра Горбачова про національну особливість українського авангарду [3]. Взаємовідношення українського та польського авангарду в образотворчому мистецтві розкривається через категорії трансгресії, антистилю, ексцентризму в художніх мовах безпредметного мистецтва. Національні особливості українського авангарду, як і польського, Володимир Личковах вбачає у вітаїзмі й енергоінформаційній естетиці сакрального «святovidношення». Семіотику авангардистської образності показано знаково символічним дискурсом художньої мови Львівсько-Варшавської філософської школи [4].

Українська дослідниця авангарду Олена Щокіна аналізує теорію українського авангарду, розглядає погляди основоположників цієї мистецької течії на людину й доходить висновку про те, що авангард – це мистецтво про людину, про її сутність, що перегукується із Ніцше з його «надлюдиною». На її думку, мислення авангардистів найяскравіше виразилося у визначенні саме категорії людини та розумінні гуманізму. «Людина – божевільна (дикун, варвар, тварина) і людина – раціональна (абсолютна, досконала); людина-Бог і людина-Ніщо, людина-пророк і месія; людина оновленої вільної художньої свідомості і консерватор – такі найбільш яскраві, характерні та суперечливі уявлення про суть людини, особу, індивідуальність розглянуті філософією мистецтва авангарду» – вважає Олена Щокіна. Людина в теоретизуванні авангардистів – це образ збірний, центральне смислоутворювальне визначення філософії авангарду [5].

Володимир Личковах розглядає художню мову безпредметного мистецтва через категорію трансгресії, тобто відмови від традиційних цінностей та пошуку нових. Авангард, по суті, відображає цей перехід до новостворених цінностей. Суголосна цьому й Олена Щокіна, яка вживає категорію «деструкція» для характеристики сутності авангарду [6]. Деструкція, як і трансгресія, є характерною рисою переломних історичних та мистецьких подій. Поняття «деструкція» в теоретизуванні авангарду є руйнуванням традиційних консервативних уявлень про соціальні ролі людини. Авангард як продукт деструкції і трансгресивних змін ілюструє цей перехідний період в історії людства. Деструкцію авангардисти розглядають як необхідний крок до безмежної свободи особистості. Евристику українського авангарду аналізує Олена Щокіна на основі теоретичних праць таких його основоположників, як В. Кандинський, К. Малевич, О. Архипенко, які розглядали проблему співвідношення раціональності та ірраціональності у творчості крізь призму таких категорій, як інтуїція та іронія. На переконання О. Щокіної, авангардисти проголошують перевагу інтуїції над практичним розумом, оскільки для розумових і раціональних дій важливий аналіз реальності, а для творчості – людські емоції та переживання, внутрішні стани [8]. Продовжуючи антропний підхід до виявлення теоретичної сутності авангарду, О. Щокіна аналізує філософію абсолютного у філософському «запитуванні» О. Богомазова, ідеалізму В. Кандинського, «вчуванні» М. Гершенфельда [8].

Досліджує базові принципи естетики авангарду у футуризмі Анна Біла [9]. У своїй монографії вона розвиває ґрунтовний дискурс футуризму, студіює історичну та світоглядну генезу та етапи становлення, основні засади та напрями розвитку. Своїм дослідженням авторка стверджує, що

футуризм увиразнює естетику авангарду та відповідає духовним запитам своєї історичної доби, представляючи радикально нову ідеологію. Мистецтво постає на один рівень з наукою, технікою і життєвим простором, а митець власним художнім проектом втручається в цей простір.

У другій частині монографії Анна Біла порушує питання розуміння українського в футуризмі. Це важливо в контексті поняття «український авангард». Авторка критикує дослідників російського футуризму за те, що вони не бачать питомо українські витoki цього потужного інтернаціонального явища. Відповідно до цієї логічної конструкції можемо припустити, що дослідниця вбачає в інтернаціональній суті футуризму російську складову. Проте, на думку дисертантки, Анна Біла не виділяє в загальному інтернаціональному русі українську складову, все ж окреслюючи в ньому «українську коліску футуризму».

Аналіз творчості українських художників М. Бойчука, П. Кузнецова, Г. Нарбути, О. Екстер, К. Малевича, М. Андрієнка-Нечитайла, Д. Бурлюка й ін. дав змогу дослідникам дійти до проблеми національного в авангардному живописі. До проблеми творчості авангардистів зверталися О. Нога, розглядаючи малярство українського авангарду 1905–1918 років у контексті європейського [10], І. Кодлубай, Т. Девдюк, Б. Савицький, Я. Бобош [13] і В. Габелко [12]. У 1995 році Б. Лобановський у статті «Авангардизм» для першого тому енциклопедії «Мистецтво України» узагальнив досвід українських митців у цьому напрямі, вказавши, що витокami його були давня і народна культура [13].

Академік О. Федорук розглядає український авангард як складову частину цілісного європейського художнього явища, вказуючи, що «формація українського авангарду, як й авангарду всіх європейських народів, становить нероздільне ціле, позначене певними національними відмінностями й особливостями» [14, 10]. Він охарактеризував процеси й творчість художників у період становлення українського авангарду та запропонував власну періодизацію українського авангарду, у якій виділив етап пізнього періоду модерну і сецесії (1908–1914) та етап, спричинений революційними подіями 1917 року, доміантою якого були утопічні сподівання на зміни в галузі мистецтва й культури [14, 11]. Із цим погоджується М. Писанко, характеризує цей другий етап як злам художньої парадигми й перехід до діалогу з міфологією етнічної свідомості та образотворчості [15]. Проблему національної культури в модерні й авангарді вивчали М. Станкевич, який виявив у стилістиці та формотворенні ознаки, інспіровані народним мистецтвом [16], а також Л. Савицька, яка дійшла висновку про те, що діалог з фольклором визначив розвиток українського мистецтва та вплинув на становлення нової художньої свідомості [17]. В. Сидоренко розглядає авангард як національну художню практику, що апелює до власних джерел і сенсів, а його еволюційний поступ був частиною загальнокультурного процесу [18, 22]. Питання національних та європейських тенденцій у мистецтві модерну, модернізму, авангарду поставало в наукових розвідках українських вчених, зокрема: Т. Кара-Васильєвої [19], І. Диченка [20], Т. Ємельянової [21], Н. Канішиної [22], О. Кашуби-Вольвач [23], Т. Павлової [24], О. Петрової [25], Г. Скляренко [26], В. Сусак [27] та ін. Загалом вчені відзначили, що національний та європейський контексти виступають у цілісності та є умовою формування теоретичних засад мистецтва й творчості митців. Українські галеристи також зробили свій внесок у дискурс українського авангарду. Зокрема, у 2019 році Центр сучасного мистецтва М17 організував у Києві Міжнародний форум «Нова генерація: художник і його покоління». Цей захід виявився своєрідним зібранням науковців, які студіювали авангард з погляду його українського контенту. Власне, і сам форум був присвячений утвердженню поняття «український авангард» як концептуального мистецтвознавчого підходу до його вивчення. Дискусійні панелі й круглі столи, перформанси, лекції та презентації, прем'єра фільму про Казимира Малевича доповнилися виставкою «Авангард: у пошуках четвертого виміру». На думку організаторів, комплексний розгляд виникнення та поширення авангарду повинен був довести тезу про українську складову авангарду нарівні з іншими – «створення нового національного бренду, що зветься “український авангард”» [28]. До слова, на форумі мали виступи й першопрохідці тези про український авангард Дмитро Горбачов та Жан Клод Маркаде. У цьому контексті висловлюється Поліна Ліміна, яка вбачає українську окремішність авангарду в тому, що українські митці за територіальним походженням виїжджали в інші країни задля знайомства з футуризмом, кубізмом, абстракціонізмом та іншими мистецькими течіями і по поверненні практикували в цих стилях. Окремо український авангард збагатився і тим, що й до знакових митців приїздили митці з інших країн та привносили свій власний вклад у розвиток «місцевого» авангарду та переймали його досвід [29].

Література

1. Маркаде В. Селянська тематика в творчості Казимира Севериновича Малевича (1878–1935). *Сучасність*. 1979. №2. С. 65–76.
2. Богомазов Олександр: каталог творів / вступ. ст. Е. Димшиць. Київ : Гарант, 1991. 48 с.
3. Личковах В. А. Естетика українського та польського авангарду: монографія. Київ: НАКККІМ, 2021. 288 с.
4. Личковах В. А. Семіотика українського та польського авангарду (на прикладі творчості О. Богомазова і художників «Краківської групи»). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія*. 2016. Вип. 23. С. 129–135; Личковах В. А. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. Філософсько-естетичний контекст зародження українського і польського авангарду (стаття перша). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 1. С. 30–36.; Личковах В. А. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи (Семіотика паралелі художньої образності українського та польського авангарду (стаття друга)). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 25–31; Личковах В. А. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. К. Малевич – В. Стшемінський і Г. Стажевський: пошуки суперматичної та конструктивістської мови авангардистського мистецтва (стаття третя). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 48–53.; Личковах В. А. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. О. Богомазов – художники «Краківської групи»: від кубізму і футуризму до експресивно-ліричної абстракції (стаття четверта). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 36–42.
5. Щокіна О. П. Гуманізм та уявлення про «людину» у філософських трактуваннях мистецтва авангарду. *Вісник ХДАДМ*. 2020. №2. С. 85-93.
6. Щокіна О. П. Філософсько-культурологічне обґрунтування деструкції в текстах митців українського авангарду. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. 2020. №3. С. 78–83.
7. Щокіна О. П. Інтуїція та іронія як засоби пізнання в теоріях адептів мистецтва українського авангарду початку ХХ століття. *Докса*. 2020. № 2 (33). С. 134–142.
8. Щокіна О. П. Людина в просторі міста та пошук абсолютного в текстах митців авангарду: філософське «запитування» О. Богомазова, ідеалізм В. Кандинського, «вчування» М. Гершенфельда. *Докса*. 2019. № 2(32). С. 258–268.
9. Біла А. Футуризм : наукове видання. Київ : Темпора, 2010. 248 с.
10. Нога О. Малярство українського авангарду 1905–1918 роки. Львів : Українські технології, 1999–2000. 240 с.
11. Три всесвітньо невідомі постаті українського авангарду: Євген Сагайдачний, Михайло Гаврилко, Наталія Давидова / авт.-упоряд.: О. Нога, І. Кодлубай, Т. Девдюк, Б. Савицький, Я. Бобош. Львів : Логос, 1994. 188 с.
12. Габелко В. Національний авангард 20–30-х років. *Музика : науково-популярний журнал з питань музичної культури*. 1997. № 6. С. 20–22.
13. Лобановський Б. Авангардизм. Мистецтво України. Київ, 1995. Т.1. С. 9.
14. Федорук О. Український авангард. *Перетин знаку. Вибрані мистецтвознавчі статті* : у 3 кн. / Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ. Кн. 1. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Київ : Вид. дім А+С, 2006. С. 9–68.
15. Писанко М. Рух, простір і час в образотворчому мистецтві. Київ : Вища шк., 1995. 63с.
16. Станкевич М. Проблема етномистецької традиції в модерні й авангарді. *Автентичність мистецтва = Authenticity of Art: Питання теорії пластичних мистецтв: Вибрані праці*. Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва, 2004. С. 91–100.
17. Савицька Л. Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть. 1890–1910-ті роки : автореферат дис. ... д-ра мист-ва. Київ, 2006. 36 с.
18. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / Ін-т проблем сучасн. мист-ва АМУ. К.: ВХ [студіо], 2008. 187 с.
19. Кара-Васильєва Т. В. Стиль модерн в Україні. Київ: Видавничий дім Дмитра Бурого, 2021. 216 с.
20. Диченко І. Панегірик Великої Утопії чи український авангардний живопис очима колекціонера. *Малевич плюс* : каталог. Київ, 1994. С. 5–9.
21. Ємельянова Т. Абстракціонізм у контексті культуротворчих процесів ХХ століття (естетико-мистецтвознавчий аналіз) : автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 / Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. Київ, 2002. 14 с.
22. Канішина Н. Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. філософ. наук. Київ, 1999. 20 с.
23. Кашуба-Вольвач О. Олександр Богомазов: автопортрет. Київ : Родовід, 2012. 108 с. (Мала серія українського модернізму).
24. Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття : дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.05. Львів, 2018. 645 с.

27. Петрова О. Від авангарду до полістилізму та мистецтва «гіпертексту» (з мистецького досвіду України 30- 90 років). *Наукові записки. Національний університету «Києво-Могилянська академія»*. Т. 2: Культура. Київ, 1997. С. 150–156.

28. Скляренко Г. Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 318–322.

29. Сусак В. Паризький період Михайла Бойчука. *ХДАДМ*. 2005. №9. С. 96–110.

30. Український авангард: перезавантаження. Київ: Центр сучасного мистецтва М17, 2019. С. 124.

31. Авангард. У пошуках четвертого виміру. Каталог. Київ: HUSS, 2019. С. 21.

Маліков Володимир,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв

ОБРАЗНО-СТИЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ ДНІПРОВСЬКОГО МИСТЕЦТВА ВОЄННОЇ ДОБИ

Після повномасштабного вторгнення РФ більшість наших співгромадян перебували в стані фрустрації. Неспроможність сприймати, діяти, досягнути новий формат реальності було тотальним відчуттям. Проте згодом представники української мистецької спільноти почали реагувати на новітній виклик: долали тривогу та біль, документували події, формуючи колективний візуальний щоденник війни, зрештою, намагалися естетизувати трагічні події.

Українські художники чітко визначають актуальні теми та мистецькі інструменти, що будуть найбільш релевантними в процесі висловлювання.

Дніпровський художник Олександр Балбишев створив полотно «Слов'янська весна» 2014 року під впливом подій Революції Гідності. Автор бере за основу композицію ікони «Трійця» із творчого доробку середньовічного московського художника Андрія Рубльова, трансформуючи її в авторську провокативну іконографію, в образах якої постають Україна, Білорусь та Росія. Автор сповідував наївну впевненість, що країни-сусіди нашої держави в подальшому плінні часу будуть спроможні на якісно нові суспільно-політичні зрушення. До того ж, зображення держав в образі трійці – альянція на хибне та небезпечне твердження про міфічну єдність східних слов'ян, так званих «братніх народів». З плином часу твір художника сприймається з посиленою емоційністю.

Дніпровський мистець Сергій Бурбело у своїх живописних серіях послідовно та системно відтворює особливий характер візуальної естетики Криму [2]. Автор задовго до анексії мав можливість подорожувати півостровом, досліджувати печерні міста та вивчати його справдешню історію. Кримська серія Сергія Бурбела позначена особливим характером малярської палітри, адже практично кожний краєвид автор занурює в нічне середовище, розробляє тонкі варіації тональних схем. Новий етап українського спротиву позначився на тематичному векторі творчості Сергія. Мистець не зраджує обраній темі, проте підпорядковує її подальшу генезу вимогам доби. Роботу «Зміїний. Пророче...» автор написав за три тижні до потоплення крейсера «Москва». На той час художник відчував стійке прагнення того, аби на виднокраї палав ворожий корабель. Зрештою, бажане стало дійсністю. У липні Сергій Бурбело пише живописне полотно, у композиції якого – палаючий керченський міст. Через три місяці написаний сюжет справдився [3]. Найновішою роботою стало полотно із зображенням охопленого вогнем чорноморського флоту РФ.

Приділяючи увагу кримським печерним містам, художник пише «Сучасне печерне місто», що стало глибоко філософською рефлексією. Тематично художник веде діалог з масивом власних попередніх творів. Домінантою робіт стає неповторна візуальна естетика архітектурних пам'яток Криму. Умоглядний характер композиції навіює згадки про перетин давньогрецьких, турецьких, вірменських, кримськотатарських культурних традицій, які, власне, і сформували особливий характер пам'яток упродовж століть. Наші сучасні «печерні міста» – це панельні висотні будинки радянської чи пізньорадянської доби, які після обстрілів за лічені хвилини перетворюються в спотворене згарище.

Анатолій Меньків – дніпровський живописець та дизайнер. З 2014 року художник започаткував проєкт «Артдесант», перманентно проводячи сеанси арттерапії у військових шпиталях, добре знаючись на необхідності адаптації бійців до умов мирного життя на ґрунті травматичного воєнного досвіду минулого [4]. Відтак серія авторських образів – це не лише розлогий соковитий експресивний портретний живопис. У кожному полотні автор означив певні емоційні риси воїнів, зафіксовані протягом психологічних артпрактик.

Дніпровський мистець Микита Лиськов уже понад 10 років створює авторську некомерційну анімацію. Власний телеграм-канал «АнімаціяЯ» донедавна автор використовував як просвітницьку

фахову платформу. З початком війни 2022 року на теренах каналу художник розпочав флешмоб [5]. Кожен охочий мав змогу створити власне бачення смерті путіна у форматі короткометражної медійної праці. Регламентованим був лише хронометраж стрічки. Власне, глядач розуміє, що більшість робіт позбавлені цензури, натомість демонструють праведний гнів та іронію, що були й лишаються необхідними для всіх нас емоційними станами.

У роботах дніпровської мисткині Карини Мірзоевої постають узагальнені образи понівечених українських міст. Авторка вдається до посилення емоційного впливу низкою художніх засобів: нестандартні формати полотна, накладання аплікацій, імплементація в межі картинної площини характерних об'ємно-просторових елементів, експерименти з фактурою та пастозним живописом, контрасти кольорів, форм та образів.

Примітним є досвід дніпровської мисткині Ілони Кузнецової. Багаторічні творчі експерименти авторки вилилися свого часу в особливе бачення краєвидів, що балансують на зламі нефігуративної мистецької оптики, однак не втрачають оглядності та осяжності [1]. Незважаючи на те, що Ілона Кузнецова переосмислює образотворче мистецтво різних культур, у її живописних та графічних практиках часто відчувається посвята естетиці традиційної японської ксилографії. Парадоксальним чином у картинне тло її збалансованих і медитативних пейзажів «вриваються» зображення снарядів та військової техніки, зруйнованих міст і рвучких силуетів людей.

Дніпровська мистецтвознавиця Ольга Щербина акумулювала багаторічний музейний фаховий досвід. У царині дослідницьких спрямувань вона перманентно вивчає творчість представників неофіційного дніпровського мистецтва. Однак новітній етап війни став для Ольги каталізатором на шляху вияву потужного мистецького хисту. Амплітуду переживань мовою графіки авторка фіксує в емних, переконливих і потужних за рівнем емоційного заряду аркушах. Твори з'являються реактивно і є взірцем естетизованого осмислення трагедії. Першими з'являються мистецькі відповіді на знищення Маріуполя, присвята пам'яті жертвам геноциду кримськотатарського народу. Абсолютно неприкрите горе виявляється у відтворенні сцен прощання з полеглими захисниками. У композиції аркуша символічно-промовистою є кожна деталь на тлі потужних контрастів оптичних та змістових вимірів. У форматі диджитал-арту Ольга Щербина створює символіко-філософську візію в день масованих ракетних обстрілів України 10 жовтня 2022 року.

Провідні ознаки contemporary artу є магістральними у творчості дніпровця Євгена Барабана. Попередні мистецькі висловлювання художника торкалися проблематики расової чи релігійної дискримінації, феміциду, гомофобії. У критичних коментарях до власних творів художник невпинно акцентує на прогресивних тенденціях світового мистецтва, проводячи паралелі із сучасним станом українського артпроцесу. Автор плідно працює в царинах живопису, графіки, вдається до акціонізму. Продовжуючи розробку серій провокативних, однак переконливих за формою висловлювання творів, художник продовжує культуру перформативних публічних акцій. З березня Євген влаштував одиночні мистецькі інтервенції в публічний простір різних районів Дніпра. Характер творчого висловлювання концентрував у собі як ефект спонтанності, так і безкомпромісність та переконливість наративів.

Цілком природно, що для осягнення та осмислення феномену українського мистецтва воєнної доби знадобиться як часова дистанція, так і масив оптично-чуттєвого досвіду. Однак на прикладі аналізу творчості вибраних персоналій унаочнюється як панівне коло тем – влучних та ствердних інструментів комунікації з глядачем, так і динаміка змін прийомів образотворчості.

Література

1. Дизайн І. Бути та бачити. 28.07–23.08.2020. URL: <https://artgreensofa.com/?p=4972> (дата звернення: 27.10.2022).
2. Виставка Qirim. Сергій Бурбело. URL: http://museum.net.ua/afisha/_/ (дата звернення: 27.10.2022).
3. Дніпровський художник малює картини, які стають пророчими. URL: <https://dnipro.tv/news-dnipro/dniprovskiy-khudozhnyk-maliuie-kartyny-iaki-staiut-prorochymu/> (дата звернення: 27.10.2022).
4. Презентація виставки творчих робіт поранених бійців АТО. URL: <https://adm.dp.gov.ua/events/prezentaciya-vistavki-tvorchih-robit-poranenih-bijciv-ato> (дата звернення: 27.10.2022).
5. Український аніматор Микита Лиськов збирає мультфільми про смерть Путіна. URL: https://zaxid.net/ukrayinskiy_animator_mikita_liskov_zbiraye_multfilmi_pro_smert_putina_n1538752 (дата звернення: 27.10.2022).

**ТРАНСФОРМАЦІЯ СТИЛІСТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ КИТАЮ:
ВІД СОЦІАЛІЗМУ ДО ТРАДИЦІЙНИХ ВИТОКІВ**

Повалення відносин між Китаєм та СРСР, які існували майже тридцять років у XX столітті, стало наслідком реформування ідейних та стилістичних традицій та уявлень у сфері образотворчого мистецтва загалом і станкового живопису зокрема, адже китайські художні кола знали лише про радянське мистецтво до 60-х років XX століття і не мали достатнього уявлення про різні проєвропейські жанри та традиції через політику диктатури пролетаріату. За роки взаємного відчуження в такій творчості художників було багато експериментів формально-естетичного порядку.

Натомість, як відомо, кожен час має свої особливості та проблеми. Нове століття називають «епохою комп'ютеризації» та «глобалізації». Справді, якісно новий підхід до розуміння сутності інформації і глобалізація економіки, новаторство науки й техніки – усе це змінює життєві умови та спосіб життя людей, робить їх схожими між собою. Сучасні умови змінюють і розумові можливості, роблячи пріоритетним творче мислення [1, 198]. Це століття нового виклику до людини. Для художників – це час, сповнений надії та нових можливостей. При цьому багато споконвічних питань були знову поставлені до порядку денного: такі як «особистість і суспільство», «мистецтво та суспільство», «ставлення між індивідуальним, національним та глобальним у мистецтві» та ін.

Історія XX ст. показує, що культура розвивається у двох рівнях: загальний закон розвитку цивілізації на Землі; специфіка різних етнокультурних утворень (націй), у яких немає загальної норми, а є в кожного своя. Порівняно з одноманітністю соціально-економічних норм різноманіття є основним законом культури та мистецтва. Культурні кола Китаю сьогодні змушені вирішувати питання: як координувати відносини між цими двома пластами, як ставитися до модернізації традиції з висоти нової епохи, як здійснювати інтеграцію східної і західної культур та інші питання. Тому сьогодні серед інтелігенції Китаю розгорнулися дискусії про ставлення до соціалістичного мистецтва, яке тривалий період було пануючою догмою [2, 44].

Водночас художникам і поціновувачам необхідно знати та розуміти художню традицію своєї нації, саме за своїм критерієм перевіряти мистецтва чужих націй, засвоювати раціональне зерно й відкидати лушпиння, уникаючи механічного копіювання чужого досвіду, проживати та осмислювати власний шлях. Без розвитку національних мистецтв світове мистецтво збідніє і позбудеться життєдайних джерел свого розвитку [3, 106].

На сучасному етапі розвитку суспільства й держави в мистецтві Китаю існує багато різних ідеологічних та формально-естетичних напрямів. Але найбільш очевидними є три: творчість художників у руслі національного традиційного живопису; творчість новаторського авангардистського мистецтва, орієнтованого на західні впливи; підйом інтересу до соціалістичного реалістичного живопису та освоєння школи образотворчої майстерності. Яскравим прикладом освоєння та втілення в китайському образотворчому мистецтві традицій і стилістики із соціалізму є такі художні стилі, як: суворий реалізм, імпресіонізм, неокласицизм, фотореалізм, формалістичне мистецтво.

Економічні реформи в Китаї, що повернули суспільні відносини в бік комерціалізації, сприяли розвитку приватного бізнесу й у сфері мистецтва. Громадські організації та приватні фірми взяли на себе велику частину діяльності з розвитку художнього обміну між різними країнами, вступають у контакти з музеями світу або самими художниками, влаштовують виставки, проводять аукціони творів мистецтва, здійснюють поліграфічні видання художньої продукції. Натомість історико-суспільний процес, пов'язаний із нав'язуванням ідей соціалізму, а також насадженням принципів диктатури пролетаріату, беззаперечно, гальмував процес становлення самобутності та популяризації власних концептуальних традицій у сфері образотворчого мистецтва в Китаї, що найбільш яскраво простежується в станковому живописі.

Література

1. Москалюк В. Із проблем сучасного монументального мистецтва. *ВІСНИК ЛАМ*. Вип. 10. Львів : ЛНАМ, 1999. С. 197-200.
2. Люй Пен. Історія китайського мистецтва у XX ст. Пекін, 2007. 240 с.
3. Люй Пен. Історія сучасного мистецтва Китаю: 1990-1999. Пекін, 2000. 396 с.

ЖИВОПИСНА ОГОЛЕНІСТЬ РОМСЬКИХ ЖІНОК ХХ СТОЛІТТЯ: ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРИ ТІЛА В РОМСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Сталий і звичний образ ромської дівчини представлений широкій громадськості багатьма майстрами пензля, починаючи з доби Відродження, як образ чорноокої красуні в яскравих шатах, що танцює з бубоном або обманює перехожих йолопів. Намилувавшись подібними сценами за тривалий час подорожей містами-колицями мистецтв, Ганс Ларвін, австрійський живописець й академік, що прославився як жанровий художник віденських околиць і столичного життя, в 1920 році створив полотно «Циганка з двома дітьми», ламаючи романтичні сюжети справжніми, не награними емоціями втомленої жінки з великими, переповненими молоком грудьми, до яких припали діти, грудьми, що поколіннями були частиною чистого ромського тіла. Поняття скверни Ларсон маньєристсько передає олією на полотні, максимально прикриваючи довгою спідницею жінці нижню частину тіла, образно брудну частину, якою вона вважається після того, як дівчина досягла статевої зрілості. Білизна, спідниці й взуття вважаються опоганеними і є особистою справою кожної жінки, якій у ромській культурі категорично заборонено демонструвати ноги, на відміну від грудей, відкритість яких завжди була нормою.

Таємниці дівочого тіла, завдяки грі світла і тіней, демонструє художник-самоук аргентинського походження Дюрандо Того. Картина «Оголена танцівниця з бубоном», написана в першій половині ХХ століття, вражає своєю вишуканістю та елегантністю, хоч і несе в собі імпресіоністичні віяння, має академічне виконання. Автор контрастом тіней виділяє дівочі оголені форми, акцентує на грудях, від яких ромська красуня відхиляє бубон, нібито заохочує глядача приділити її тілу більше уваги. Незмінна в ромському гардеробі довга спідниця з оборками прикриває ноги. Можливо, перед позуванням дівчина тільки повернулася з мандрів, оскільки такі спідниці використовували жінки під час далеких переміщень, комбінуючи їх з легкими блузами або квітчастими шаллями, які, напевно, для художника були зовсім не доречними при змальовуванні цієї картини.

Яскравим прикладом зображення жіночого тіла й елементів ромської релігійно-побутової культури є полотно молдаванина Михайла Ларіонова «Циганка в Тирасполі» 1910 року. В експресіоністичній манері зображено жінку на подвір'ї з малюком на тлі замиського будиночка. Автор яскравими фарбами увиразнює її привабливі оголені форми, при цьому залишає героїню одягненою у високопосаджену спідницю, як згадку про скверну, що ще на початку минулого століття змушувала жінок або не підійматися вище першого поверху в будинку, або навіть жити в прибудові біля дому, щоб, так би мовити, не бруднити дім, з цієї самої причини під час застілля чоловіки із жінками сиділи окремо.

Ім'я угорського митця Чарльза Рока вже на початку минулого століття стало синонімом художнього кітчу в Норвегії, не без допомоги незмінних й улюблених ромських образів. Майстер яскравими фарбами зображував пристрасть і характер, красу та цнотливість в одному поєднанні ромського портрета. Велика кількість майстерних робіт із зображенням красунь демонструють глядачеві пишногогруді форми ромських тіл, часто кольором підкреслюючи пружні дівочі принади. При цьому, поважаючи традиції та релігійні цінності ромів, художник не оголював на полотнах нижню частину привабливих натурниць, дивлячись на портрети яких, несвідомо переймаєш пристрасть, що навечно закарбувалась в очах ромських красунь на картинах.

Багато ромських звичаїв і традицій поступово застаріли у зв'язку із соціальною адаптацією та європейською інтеграцією ромів у суспільство, що спричинило навіть вплив на світову моду: поява в сімдесятих циганського стилю в моді мала шалений успіх, разом з образом Кармен, на котру рівнялись багато ромських дівчаток, мріючи про легке й нежорстоке життя.

Література

1. Catalogue illustre francais du professeur Berandet «L'Art D.T. Richard», Editer Nos printres contemporains.
2. Dictionary of Artists from Antiquity to the Present (in German). Verlag E.A. Seemann.
3. George W., Larionov. P., 1966. URL: <https://worldartculture.com/uk/346-artist-charles-roka-1912-1999-dont-forget-these-black-eyes/#kartini-khudozhnikac> (дата звернення: 25.10.2022).

ОРНАМЕНТИ ТА СИМВОЛИ У ВИМІРІ МАТЕРІАЛЬНОЇ І ДУХОВНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА ПРИКЛАДІ ТРАДИЦІЇ КОСІВСЬКОЇ МАЛЬОВАНОЇ КЕРАМІКИ

Зі здобуттям Україною незалежності (1991), окрім дослідження і відновлення історичної правди власної країни, нагальним постало питання наголошення на індивідуальності й унікальності української культури. Актуалізувалося питання вирізнення окремих мистецьких осередків (шкіл, традицій) і поширення знань про них як в Україні, так і за її межами. Тож метою нашого дослідження є аналіз орнаментально-символічного, сюжетного та образно-фігурного наповнення косівської мальованої кераміки, з'ясування її цінності у вимірі духовної і матеріальної культури України. Актуальність обраної теми зумовлена необхідністю узагальнити знання про традицію косівської кераміки та знаково-символічну різноманітність її орнаментики.

На початку ХХІ століття спостерігаємо підвищений інтерес українських мистецтвознавців, культурологів та етнографів до вивчення традицій косівської кераміки як до об'єкта нематеріальної культурної спадщини України. Зокрема, науковиця О. Кушнір типологізувала косівські мальовані полив'яні вироби з глини другої половини ХХ сторіччя. За основу для типологічного поділу вона взяла концепцію М. Станкевича: вид – підвид – рід – типологічна група – тип – підтип [1, 263]. Вчені М. Гринюк та М. Чорний дослідили сакральний зміст в орнаментально-сюжетному наповненні мальованої косівської кераміки. У своїй праці вони застосували метод порівняльного аналізу способів декорування, форм і призначення виробів (ХІХ–ХХ ст.) [2, 209]. А. Близнюк обрала метою своєї розвідки виявлення рослинних мотивів в орнаментіці косівської мальованої кераміки ХІХ сторіччя [3, 38], а дослідниця З. Вацик – канони зображення людських постатей косівської мальованої кераміки [4, 33]. Проблеми збереження української нематеріальної культурної спадщини присвятили свої праці В. Костюк та З. Босик. Зокрема, В. Костюк наголосила на перспективі збереження нематеріальної культурної спадщини [5, 73], а З. Босик провела науковий аналіз проблеми нематеріальної культурної спадщини в контексті суспільного розвитку та культурної політики держави [6, 35]. Дослідниця Г. Мельничук висвітлила сучасні форми збереження та популяризації народних промислів на прикладі Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини [7, 64].

Передача досвіду, звичаїв і традицій є однією з головних сил культурної окремішності певного народу. Зокрема, традиція косівської мальованої кераміки, яка до наших часів зберегла власні технологічні й стилістичні прийоми, є тією частиною української культури, яка робить її багатшою та різноманітною. Історично вона пов'язана зі значними гончарними осередками минулого сторіччя – містом Косів, селами Пістинь і Кути (Івано-Франківська обл.). Керамічні вироби цих осередків, попри спільні характерні риси, мають локальні відмінності. Завдяки багатим покладам глини в с. Пістині гончарство існувало з давніх часів. Є припущення про поширення технології нанесення малюнка (ритований розпис по «побілкованій» поверхні), характерній косівській мальованій кераміці із с. Пістиня до м. Косова, згодом – до с. Кутів.

Багата різноманітність форм і видів косівської мальованої кераміки дає змогу вирізнити особливості оздоблення кожного. За функціональним призначенням косівську мальовану кераміку поділяють на вироби особистого вжитку й для житла. Окремий самостійний напрям косівської кераміки – архітектурна. Пластика малих форм популярна для сувенірів, іграшок тощо [1, 263].

В оздобленні косівської мальованої кераміки відтворено світогляд гуцулів. На керамічних виробках переважно рослинні, антропоморфні, зооморфні й архітектурні мотиви, як відображення етностетики Гуцульщини. Однією з найпоширеніших тематик є сакральна. Із зображень релігійних сюжетів чи постатей стає зрозумілим ставлення до біблійних текстів. Глибокі традиції та вірування Гуцульщини, втілені в розписах кераміки, передаються з покоління до покоління [2, 209].

Рослинна орнаментика в косівській мальованій кераміці посідає почесне місце. Різноманітне використання рослин, плодів, серед яких можна вирізнити найбільш уживані – серцеподібні, дубові, мигдалеподібні листочки; трипелюсткові чи п'ятипелюсткові квіти, тюльпани, дзвоники; кущі та дерева; грона винограду. Ці елементи зазвичай використовували поодинокі, їх вписували до орнаменту або вони ставали доповненням до сюжетних композицій [3, 38].

Зображення людських постатей у косівській мальованій кераміці мало свою іконографію, яка з плином часу видозмінювалась. До типових видів зображення фігури належать: голова та ноги нижче від колін у профіль, тулуб і ноги вище від колін – анфас; зображення обличчя в анфас, стопи в профіль [4, 33]. За детальним відтворенням одягу людей, побуту в мальованій кераміці прослідковуємо

історичні реалії тогочасних майстрів та населення загалом, їхнє сприйняття образу людини.

Багата українська культурна спадщина, яка є невід'ємною частиною всесвітнього культурного надбання, потребує відповідної популяризації, використання та збереження. Із цією метою 2019 року традицію косівської мальованої кераміки було внесено до списку ЮНЕСКО нематеріальної культурної спадщини людства. Один з основних напрямів культурної політики – індустрія культури, яка при недостатній підтримці з боку держави й приватних фондів, шукає партнерів (зокрема за кордоном) [5, 73].

Безперечно, нематеріальна культурна спадщина розвиває етнічну самосвідомість та культуру, формує почуття самодостатності й впевненості нашого народу. Зокрема, сьогодні в Косові працюють майстри в стилі традиційної косівської мальованої кераміки, її поширення як сувенірної продукції і виставкова діяльність є одними з видів її збереження [6, 35]. На прикладі Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини, який широко проводить виставкову роботу для залучення більшої аудиторії, можемо підтвердити, наскільки важливий такий вид поширення інформації про культуру краю [7, 64].

Отже, завдяки методу аналізу орнаментально-символічного, сюжетного та образно-фігурного наповнення косівської мальованої кераміки з'ясовано її цінності у вимірі духовної і матеріальної культури України. Визначено, що одним з головних аспектів збереження нематеріальної культурної спадщини, зокрема традиції косівської мальованої кераміки, є її продовження, поширення знань про неї. Нематеріальна культурна спадщина України як носій духовних цінностей народу потребує подальшого ґрунтовного дослідження в українському мистецтвознавстві.

Література

1. Кушнір О. Типологія косівських мальованих полив'яних глиняних виробів другої половини ХХ століття. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. Київ, 2010. №7. С. 263–268.
2. Гринюк М., Чорний М. Сакральний образ косівської мальованої кераміки. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. Київ, 2019. № 41. С. 209–215.
3. Близнюк А. Становлення рослинних елементів та мотивів в орнаменті косівської мальованої кераміки ХІХ століття. *Проблеми декоративного мистецтва Гуцульщини: традиції та сучасність* : студентська науково-практична конференція. Косів, 2021. С. 38–42.
4. Вацик З. Іконографія людських зображень косівської мальованої кераміки. *Проблеми декоративного мистецтва Гуцульщини: традиції та сучасність* : студентська науково-практична конференція. Косів, 2021. С. 33–37.
5. Костюк В. Перспектива збереження нематеріальної культурної спадщини. *Гуманітарний корпус* : збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії. Вінниця, 2018. № 17. С. 73–75.
6. Босик З. Нематеріальна культурна спадщина України в контексті суспільного розвитку та культурної політики держави. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2015. № 2. С. 35–39.
7. Мельничук Г. Сучасні форми збереження та популяризації народних промислів (на прикладі Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини). *Науковий вісник Чернівецького університету імені Юрія Федьковича. Історія*. Чернівці, 2019. № 2. С. 64–69.

*Бутовська Олександра,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СИМВОЛІКА КВІТІВ ЯК ЕЛЕМЕНТ СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ КАТЕРИНИ БІЛОКУР)

Квіткові символи є невід'ємною частиною культури українського народу. Художники в усі часи не випадково використовують квіти для створення цікавих образів у своїх творах. Хтось надихається красою та розмаїттям української флори, хтось керується знаннями культури власного народу, а деякі митці навіть надають квітам на полотні свій особистий зміст. Квіти відображають історію, внутрішній світ та багатовікові традиції нашого народу. Для багатьох українських художників квіти є невід'ємним елементом написання творів. Тому що квіти – невичерпне джерело натхнення, а зображуючи тендітні бутони, художники ніби надають їм вічне життя.

Квіти шанували в Україні споконвіку. Особливе ставлення і пошана до квітів проявляються в тому, що рослини застосовують як декор у храмі, для освячення і в народній обрядовості, пов'язаній з релігійними святами, що свідчить про сакральність квіткової символіки в культурі українців [2, 1424]. Саме тому квіти – це вагома частина української мистецької культури. Зміна сезону дає змогу українцям на власні очі бачити, як квітник біля хати змінюється з приходом кожної нової пори року.

Саме тому кількість квіткових символів у нашій культурі незліченна.

Мальви є чи не найбільш поширеними та улюбленими квітами в Україні. Ці стрункі і яскраві квіти можемо часто бачити на полотнах українських митців: К. Білокур, «Квіти», 1942; В. Сидорук, «Мальви», 1957; Г. Горбатий, «Мальви», 2017; В. Зарецький, «Мальви», 1989. Мальва символізує красу, вроду, молодість, є знаковим атрибутом сільського краєвиду [1, 352].

Полубляють українські художники й зображення маків. Про це свідчать численні натюрморти та сюжетні роботи із зображенням цих живописних квітів: М. Приймаченко, «Червоні маки», 1982; К. Білокур, «Квіти на синьому тлі», 1954; І. Марчук, «Білі маки», 1980; Г. Горбатий, «Маки Донбасу», 2016. Мак – символ пишноти, розкоші; червоний цвіт маку – символ дівочої чистоти, молодості, краси; квітка доповнює пишноту вбрання, тому йде на вінки; разом з тим краса маку нетривала, тому мак символізує і плинність людського життя [1, 350].

Особливий символізм картинам українських митців завжди додають лілеї, звісно ж, через їх сакральне значення: О. Мурашко, «Благовіщення», 1909; К. Білокур, «Жоржини (Квіти і калина)», 1940; М. Жук, «Лілеї», 1908; К. Білокур, «Портрет племінниць художниці», 1937–1939. Лілія (народнопоетичні – лілея, лелія) – символ жіночої краси, дівочої чистоти, чарів, цноти: є також пестливим звертанням до коханої; символ духовної чистоти, непорочності, тому фігурує в руках святих; її можна бачити і в образах Благовіщення [1, 338].

Соняшник часто використовують митці саме як символ України, світла й сонця: К. Білокур, «Соняшники», 1950-ті; К. Білокур, «Портрет Надії Кононенко», 1929; М. Приймаченко, «Соняшник життя», 1963; М. Жук, «Чорне і біле», 1914, Давид Бурлюк, «Соняхи та лілії», 1950-ті; Г. Горбатий, «Соняшники», 2010).

На полотнах Катерини Білокур ми не знайдемо орнаментів або стилістичних узагальнень. Квіти завжди написані реалістично, саме в момент зрілості кожної квітки. Квіткові композиції Катерини Білокур максимально казкові та наповнені символізмом. Катерина Білокур, хоч і не ходила до школи, проте навчалася самостійно все життя, розвиваючи народну символіку та міфотворчість, знайомі їй від народження. Образна творча символіка простежується в кожному її полотні, варто лише оговтатися від захвату візуального враження, від сили енергетичного впливу роботи та зануритися в її смисли [3, 55].

На початку творчого шляху Катерини Білокур квіти були лише частиною портретів, потім з'явилися у натюрморті, і лише згодом мисткиня вирішила зосередитися лише на квіткових композиціях. Портрети художниці завжди насичені квітковим символізмом і несуть глядачеві глибокий особистий зміст, демонструючи її обізнаність та начитаність: «Портрет Олі Білокур», 1928; «Портрет колгоспниці Тетяни Бахмач», 1932–1933; «Портрет Надії Кононенко», 1929; «Портрет Надії Білокур», 1941.

Особливо хочеться зупинитися на майже останньому зверненні Катерини Білокур до портрета – «Портрет племінниць художниці» (1937–1939). Дія відбувається в казковому квітнику: дві дівчини, граючись, поливають кущ бордових півоній. На картині цвітуть і буяють лілеї, іриси, волошки, флокс і навіть білі водяні лілії, які, звичайно ж, не можуть рости в садку. Заглибившись у символіку квітів, ми розуміємо, що таким чином Катерина Білокур подарувала дівчатам своєрідний оберіг, тому що водяна лілія має захисну силу. За спогадами художниці, опублікованих у монографії Олесі Авраменко «Білокур»: «Було тепло, я вже не падала і йшла по подвір'ю, кріпко ступаючи босими ногами по теплій землі, а батько, ідучи до сусідів, взяли мене на руки і пішли. А у тих сусідів було гарне подвір'я, а за подвір'ям – великий сад, а біля саду – криниця. А в тім саду квіти цвіли. От бабуся, господарка того двору, витягла відерце водиці з тієї криниці, поставила, а сама пішла в сад, вирвала гарну стеблину воронцю з чудовою квіткою, вмочила те стебло воронцю у воду і подала мені» [3, 7].

У картині «Квіти за тином» (1935) перед глядачем за тином розквітають весняні й літні квіти одночасно. Кожна квітка промальована дуже чітко та має своє місце, тому глядач не має жодного сумніву, що таке можливо. І тут майже по центру композиції ми бачимо спогад з дитинства художниці – квітку воронцю. Побачимо ми цю одну квітку також у роботі «Квіти увечері» (1942), написаній у роки Другої світової війни. Загадкова картина сповнена неймовірних квітів, просякнута туманом. Окрім воронцю, тут є хміль та ягоди калини, майори й чорнобривці, лілея і айстри, квіти аконіту та коробочки маку. Але в центрі композиції сяє суцвіття безсмертника, як символ життя.

Картина «Жоржини» (Квіти і калина)» (1940) чи не найбільше за попередні роботи сповнена символікою і метафорами. Художниця знову веде глядачів у далекий космос загадкової синяви. Поволі минаючи пишні затуманені утворення з квітів, схожі на кущі, – бо не зупинитися, аби помилуватися не виходить, – все ж починаєш гіпнотично тонути в безвісти синьої глибини, що майорить вогниками півоній, такими схожими на загадкове свічення примарного цвіту папороті. І коли вже розумієш, що перехоплене дихання нагально вимагає повного вдиху, саме із цим новим диханням повертаєшся до

першого плану – і з подивом бачиш тендітну квітку в самісінькому центрі. Лілея! Таку саму квітку тримає Архангел Гавриїл, сповіщаючи добру звістку Діві Марії [3, 60].

Цікаво, що саме в цей час Катерина Білокур отримує довгоочікувану обіцянку здобути звання народного художника. Картини Катерини Білокур ніби живуть поза часом. Дивлячись на її казкові композиції, ми не можемо зрозуміти, коли саме вони були створені, тому що не бачимо буденності. Життєвий шлях художниці був невимовно важким, а її квітковий живопис був своєрідним забуттям, вікном до її власного космічного світу. Саме тому квіти, як єдиний символ краси в житті художниці, стають основним мотивом її творчості. Тому що красу квітів ніхто не може спростувати, вона незаперечна.

Література

1. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. С. 338–352.
2. Лотоцька Віта. Сакральність мотивів рослинного світу в українському пластичному мистецтві. *Народознавчі зошити*. 2016. № 6 (132). С. 1424.
3. Авраменко О. О. Білокур / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Видавництво Горобець, 2021. С. 7–60.

Говтвян Ольга,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МОЛОДІ УКРАЇНСЬКІ МИТЦІ ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТИ ПОДІЙ СЬОГОДЕННЯ У СВІТОВОМУ АРТПРОСТОРИ

На сьогодні українські таланти мають безліч шляхів для самореалізації. Галереї, музеї, артрезиденції відчиняють двері митцям, аби посприяти розвитку культури та висвітленню для громадськості актуальних проблем. Розглянемо вклад українських скульпторів, які працюють у техніці кераміки, репрезентують національну боротьбу та, будучи провідниками громадської ініціативи не тільки в Україні, але й за кордоном, створюють патріотичні, наповнені духом незламності українського народу образи мистецтва. Вшановують пам'ять традиційному мистецтву, створюють продукцію з національною символікою, прибуток з яких найчастіше йде на волонтерські потреби або Збройні Сили України. Тож зараз мистецтво, як ніколи, перебуває під впливом економічних, політичних і соціокультурних умов.

Роботи молодих скульпторів не лише експонують на виставках, а й дедалі активніше входять у суспільний простір, пропонуючи нові, незвичні образи, естетику, матеріали, звертаючись до глядачів сучасною художньою мовою. У їхніх творах відображено нове бачення світу та людини, яке пов'язує Україну з глобальними культурно-мистецькими процесами. У доробку кожного – цікаві твори, значні творчі проекти, участь у виставках в Україні та за кордоном [1].

Молодий український скульптор В'ячеслав Пасинок із Харкова до 30-річчя незалежності України у 2021 році зробив керамічну фігуративну скульптуру із 25 частин. Скульптура виконана в техніці кераміки. В'ячеслав проїхав Україною впродовж декількох місяців для того, щоб зібрати відтиски тіл дівчат з різних міст країни. Ідея скульптури – це зібраний образ дівчини, що стоїть в окулярах віртуальної реальності, тобто Україна за пеленою ілюзорного світу, що транслюється через медіа. У жовтні-лютому 2021 брав участь у Міжнародному симпозіумі з кераміки в Hacettepe University Faculty of Fine Arts Department of Ceramics (Анкара, Туреччина).

З початком повномасштабної війни 24 лютого 2022 року В'ячеслав працює на перемогу та відродження сучасного українського ремесла. Мав залишити свою студію із початком війни, сам про це пише: «Другого березня я із сім'єю виїхав у Чернівецьку область, довго думав, що краще врятувати з кераміки. Багато скульптур і робіт просто лишились на підлозі. Казали, що це неважливо, але ніхто не зрозуміє художника – це життя моє. Думав почати все заново, але так все й залишив, бо не влазило в один рюкзак. Тому вирішив набрати багато, але маленьких робіт, серед яких дві руки, частинки проєкту «Єдина»: Дніпропетровська обл., Черкаська обл., бо ці елементи маленькі. Роботи, які планую продати, та вилучені кошти направити на допомогу людям у Харкові. Передусім своїй церкві «Джерело Життя», яка допомагає мирним жителям».

Надія Отряжа – скульпторка-керамістка, резидентка школи сучасного образотворчого мистецтва та дизайну ім. Вадима Сідура в м. Дніпро – створила інсталяцію для виставки «Між стінами», що проходила в Музеї ідей у травні у Львові. «Кераміка якраз і дає широкий спектр можливостей щодо кольору, текстури і фактури. Зараз маски трансформувалися в тривожну інсталяцію в Музеї ідей у Львові. Ніби я мала якесь передчуття стосовно всього цього. Ще одне підтвердження того, що для

мистецтва вкрай важливий контекст... Маски продаються. 80% віддаю на потреби армії», – пише Надія. Разом з Федором Бушмановим, мультидисциплінарним скульптором, вони створили монументальне керамічне панно пам'яті Вадима Сідур – скульптора з Дніпропетровщини. «У нас в Дніпрі до дня міста відкрився мистецький провулок. Думаю, важливо відновлювати втрачену пам'ять, перепрочитувати і переосмислювати нашу історію. Ту, що давно відбулась, і що зараз твориться. Ми зробили керамічне панно. Це Вадим Сідур. Художник, якого мало асоціюють з нашим містом, хоча він тут народився і сформувався як особистість. В мене є мрія, що ми переможемо, і міста наповняться мистецтвом, бо для нього буде час».

Мисткиня родом з Одеси Олександра Плавінська, яка працює під брендом ASSHA в Києві, має серію графічних робіт, у яких висвітлено тему побуту під час війни. Виготовляє керамічні утилітарні предмети, зокрема патріотичні коробки для сірників і керамічні скульптури сатиричного характеру («Мітингувальниця», «Крим 2022»). Частина вилучених з продажу коштів теж віддає на благодійність.

Отже, митці в керамічній скульптурі розвиваються різнопланово. Водночас їхня творчість перетинається, має спільні корені, а рух спрямований на пізнання різноманітних складових соціокультурних взаємозв'язків, тенденцій та шляхів розвитку, які формуються під впливом наявного інформаційного поля. Митці враховують здобутки багатовікової української культури для збереження культурної пам'яті, формування і розвитку суспільства, що характеризується постійною трансформацією і модернізацією естетичних категорій, зокрема мистецьких підходів, художніх форм і засобів. Це свідчить про рівень розвитку країни та молодих митців на шляху до діалогу з людиною та світом. Їхні твори додають нових образів, змісту, естетики, емоцій. У мистецтві відбуваються постійні зміни, здатні відкрити нові сторінки в народному мистецтві України. Національна культура неподільно пов'язана з історією, а кераміка завжди була вагомим ідентифікатором нації [2].

Література

1. Склярєнко Галина. Нова українська скульптура. *AriHuss*. 2021. С. 7–25.
2. Шолуха О. М. Миргородська школа мистецької кераміки в художній культурі України. Київ, 2020. С. 6–18.

Демченко Ангеліна,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

NFT ЯК ОСОБЛИВИЙ ТИП КРИПТОВАЛЮТИ ТА ПРЕДМЕТ МИСТЕЦТВА

Щодня тисячі звичайних людей запускають і просувають NFT-платформи зі збору коштів на допомогу армії, постраждалим від воєнних дій та на післявоєнну відбудову міст. Багато з них – люди, що раніше не мали до цієї сфери жодного стосунку. У цій війні росії проти України приголомшує єдність, якої ми прагнули впродовж усієї історії. Незнайомі люди підтримують одне одного, об'єднуються у волонтерські організації, наближуючи тим самим славетну перемогу. Поява великої кількості NFT-проектів стала результатом активної громадянської консолідації, адже багато з них створено з нуля.

NFT (англ. non-fungible token) у перекладі з англ. – це невзаємозамінні токени, тобто особливий тип криптовалюти, який є незамінним, на відміну від більшості криптовалют та багатьох мережевих або службових токенів. Являє собою активи, що існують лише у власних криптосистемах [1].

Невзаємозамінний токен – унікальний, він ні на що не схожий, та його не можна обміняти. Наприклад, можна обміняти гривню на гривню, бо вони рівноцінні, але обміняти ван Гога на Далі не можна, і цінність обох неможливо порівняти об'єктивно. NFT і виступає умовним ван Гогом.

NFT – це одиниця даних у цифровій книзі, що називається блокчейном. Володіння NFT означає, що до одиниці даних прив'язуються особисті дані людини, яка його придбала або створила.

Сфера цифрового мистецтва була першою, де почалося масове використання NFT, завдяки здатності технології блокчейн забезпечувати унікальний підпис і право власності на NFT.

У світі мистецтва NFT також може слугувати як технологія безсмертя. Раніше цим опікувалися музеї: вони зберігали, реставрували та забезпечували осмислення мистецтва, щоб наступні покоління могли мати контакт із цими творами. Тепер же в якомусь сенсі цю функцію щодо збереження творів у цифровому світі набуває саме блокчейн [1].

NFT має гарні цілі: дати змогу зробити ринок більш прозорим і демократичним та оминати плагіат, а також дати можливість покупцям фінансово підтримати своїх улюблених художників або бренди. Проте варто звернути увагу й на недоліки, які наразі має система.

Зазначимо, що сама по собі технологія NFT не надає майнових авторських прав і в більшості випадків взагалі не має обов'язкової юридичної сили. Вона не передбачає захист від копіювання, тому будь-хто може створити копію цифрового товару, закріпленого у NFT. Не існує технічних перешкод у використанні при створенні NFT-творів без дозволу їх власників.

Зараз також важко оцінити цінність арту в майбутньому. Якщо раніше твори відбирали, щоб показати публіці найважливіше, то тепер покупці самі мають навчитися орієнтуватися в цінності та ціні мистецтва, якщо вони не хочуть придбати щось, що нічого не коштуватиме в майбутньому. Те, що зараз здається дуже прибутковим, може значно впасти в ціні вже через рік.

Міністерство цифрової трансформації та українська блокчейн-спільнота запустили NFT-музей, присвячений хронології подій російського воєнного вторгнення в Україну, музей MetaHistory NFT. (МетаХісторі NFT). Основна його мета – зберегти хронологію подій воєнного часу та поширити правдиву інформацію серед світової цифрової спільноти. Зібрані кошти з продажу робіт спрямовують на підтримку України [2]. Віртуальні експонати назавжди залишаються в цифровому просторі за допомогою технології блокчейн.

Перший дроп (колекція) містив твори українських художників, далі до них долучилися світові митці та дизайнери. Також музей надсилає знаменитим людям, які надали велику допомогу, цифрові портрети, які зробили українські митці [2]. Meta History – це не маркетплейс, у класичному розумінні, це вітрина первинного продажу. Для вторинних продажів стане в пригоді маркетплейс Open Sea. NFT-роботи в колекції Meta History – це поєднання твіту та твору-рефлексій митця на новину.

Основна мета музею – нове ставлення до ролі мистецтва в суспільстві, воно має бути актуальним, відважним, наполегливим і вічним. Музей не хоче залишати твори мистецтва на волю вдачі, а намагається зберегти незмінними на блокчейні, тобто назавжди, для майбутніх поколінь [2]. Музей є неприбутковим, децентралізованим та керується спільнотами команд українських експертів із криптовалют і першокласних художників.

NFT-витвори, безперечно, є модним віянням, яке приваблює все більше талановитих митців. Окрім фінансової вигоди, цифровий арт є серед іншого засобом самопіару: роботи багатьох українських художників та фотографів приваблюють увагу світових митців і галерей, що сприяє більшому фінансуванню мистецтва. Варто також зазначити, що цифрові твори є засобом самовираження для тих, хто їх створює. У кожен твір вкладено сенс – відображення ситуації, моменту дійсності, реакції чи питання, що відображає навколишній чи внутрішній світ автора.

Отже, NFT є потужним інструментом для створення зсувів у соціальних тенденціях і привернення ще більшої уваги світу до війни в Україні. Цифрові мистецькі твори, спрямовані на засудження країни-агресора, відображення жахиття, що залишили по собі рашистські загарбники в українських містах, спонукають світове суспільство долучитись до допомоги. Цифрове мистецтво – дієвий важіль у нашій боротьбі.

Література

1. Гарячі новини. *Міністерство цифрової трансформації України*. URL: <https://thedigital.gov.ua/> (дата звернення: 27.10.2022).
2. Warline. *Metahistory*. URL: <https://metahistory.gallery/collection/warline> (дата звернення: 27.10.2022).

Кислян Ірина,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОНЦЕПЦІЯ ПОСТМОДЕРНІЗМУ У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ТРИНДИКА

Нове мистецтво, що з'явилося наприкінці ХХ століття, принесло в сучасну художню культуру відсутність побудови цілісного конструктивного сприймання реальності. Відомо, якщо для сталого авангардистського мистецтва притаманні задум, форма, думка, раціональність та організація, то для постмодерністського мистецтва характерні безформність, випадкові композиційні сюжети, відсутність принципового підходу до створення головного сюжету, головної ідеї або головного героя. Але сучасний напрям постмодернізму переосмислює, запозичує та використовує раніше вироблені форми класичної культури минулого. У результаті формуються нові прийоми в художній творчості. Якщо традиційне мистецтво прагнуло «визначеності», то постмодерн тяжіє до «невизначеності», що робить це поняття одним із центральних. На зміну таким термінам, як «жанр» приходять «текст» або «інтертекст», що дає художникові свободу творити, нехтуючи традиційними вимогами. Тобто

постмодерн націлений не стільки на творчість, як на «деконструкцію» і «деструкцію», перебудову й руйнацію попередньої структури художньої практики взагалі.

Постмодернізм у живописі виник на початку 1970-х років і досить швидко прийшов до свого завершення. Про це свідчить ціла низка виставок, що відбулися в європейських країнах на самому початку 1980-х років: у Берліні 1981 року з виставкою «Дух часу», у Парижі 1981 року – «Бароко-81», у Римі 1982 року – «Авангард і трансавангард» та інших країнах. Твори, експоновані на цих виставках, засвідчили, що модернізм й авангард вичерпали себе, що вони майже непомітно відходять у минуле, а їх місце займає постмодернізм.

Особливої уваги в українському постмодерністському живописі заслуговує творчість дніпровського художника Тараса Триндика. На її прикладі яскраво помітні не тільки характерні для постмодернізму особливості, але й національні риси, інше світоглядне бачення.

Триндик Тарас Вікторович народився 1 травня 1973 року в Дніпродзержинську (нині – Кам'янське). З 1989 до 1994 року навчався в Дніпропетровському державному художньому училищі. У 1997 році переїхав до Дніпропетровська. З 2001 року почалася його активна виставкова діяльність. Перша персональна виставка відбулася у 2002 році в Дніпропетровському художньому музеї. З того часу такі заходи почали проходити у вітчизняних закладах культури, зокрема в Музеї українського живопису (м. Дніпро), Мистецькому просторі ARTAREA (м. Київ) та інших. Основними напрямками творчості Т. Триндика є пейзажний живопис та абстрактний експресіонізм. Нині він є членом Дніпропетровської організації Національної спілки художників України.

У 2020–2022 роках було реалізовано низку мистецьких проєктів та персональних виставок Т. Триндика, а саме: «Живопис емоційної чистоти», «Осіньне марево Тараса», «Містична Україна Тараса» та ін. Характерною ознакою цих мистецьких подій стало створення відеоартів на основі його робіт, які були доповнені його живописними роботами, створюючи в глядачів ефект занурення у віртуальний світ художніх фантазій та образів митця.

Слід також зазначити, що роботи Тараса Триндика експонувались не тільки у вітчизняних культурних закладах України, а й за кордоном, представляючи український живопис на міжнародному рівні. Зокрема, на Всесвітній виставці «Експо 2020» у м. Дубаї (ОАЕ), що відбувається один раз на п'ять років, Тарас Триндик представив роботи з уже відомого в Україні свого творчого доробку «Живопис емоційної чистоти». У межах експозиції сучасного українського мистецтва «Еліпсис» експонувались традиційні українські пейзажі митця, виконані в унікальній стилістиці.

Отже, творчість Тараса Триндика привертає увагу численних поціновувачів його таланту. Серед першорядних методів його роботи можна знайти не лише застосування ефектних композиційних прийомів та контрастних колористичних рішень, а й складні та вивірені нюанси співвідношення тонів, що є ознакою старанної та виваженої роботи вдумливого й спостережливого художника-новатора.

Pavlovska Solomiia,

student of the University of Alberta (Edmonton, Canada)

THE LANGUAGE OF UKRAINIAN RELIGIOUS PAINTING: THE TRANSFORMATION OF ARTISTIC PARADIGMS

The aim of the research is to study the process of reinterpretation of the sign-semiotic system of Ukrainian religious painting as a cultural code in the chronotope. Research methods. According to the research strategy, a set of methods and approaches of linguistic culturology is used in the work, in particular: from the standpoint of *the communicative approach*, the process of interaction between religious painting and biblical texts as sign systems is investigated; based on the *dialogical method*, the connection of the painting text with the code of a certain culture is analyzed. The research is founded on paradigms: 1) painting is a sign system (cultural code) that carries information about culture in a certain historical context; 2) signs are products of social experience and function within a certain socio-cultural space and specific cultural context; 3) the art system has a dialog and conditional character of signals. Combining into a system, the signs determine the formation of a religious picture of the world in a certain time-space interval.

In its essence, the language of Ukrainian religious painting is artificial. The foundation of Ukrainian religious art is Christian dogmas. In the process of writing a painting (icon or church wall painting), a double coding takes place: 1) transcoding the Holy Scriptures into a painting text; 2) transcoding of information from one cultural cut to another. The religious and artistic representation of icon painters is based on the Christian art canon, thanks to which the noumenal world takes forms that differ from the perception of the real world.

The canon allows to overcome the unreality of the religious idea, transforming it into real images. Adhering to the Christian doctrine of the eternity and immutability of the supernatural world, the artists create static images of biblical personages, bearers of the spiritual and eternal. In order to convey the transcendent essence of Christ, the Mother of God, saints, angels, icon painters deprive the images of corporeality, depicting figures on planes, neglecting their anatomical structure, which gives the image a spiritual character.

The conventionality of the composition is emphasized by the absence of linear and color perspective, which, according to theologians, most reflects its metaphysical meaning. The size of the figures is determined not by their location in space, but by their religious meaning. In religious painting there are no deep spatial zones, the relative distance of figures and objects we see only because some of them obscure others or because of their placement on the plane vertically. Figures and objects are not enveloped in the air. These painting techniques are a consequence of the specificity of the artistic language of iconography, which is determined by the antinomy between the reality of the image and the unreal idea [1, 187].

Such model is a variant of an ideal construct in which the characters included in it are invariant. In fact, in the process of historical development, their content and form change. The variability of the system is often determined by the recoding of the system as a result of a change in the socio-cultural paradigm or interaction with another sign system, in particular, when stylistic elements enter the artistic system of iconographic works. The subjective factor plays an important role in the variability. The painter, perceiving the experience of previous generations, often reinterprets the religious text, comprehending it in accordance with his own ideals and worldview of his time.

At the turn of the XVII–XVIII centuries, the transformation of the value and normative system of Ukrainian society took place, which laid the foundation for secularization processes. Stylistic elements of Western culture began to penetrate into Ukrainian painting, which was especially evident in the western border areas. The aesthetic factor becomes the main criterion for evaluating art, the whole artistic system of painting is subordinated to it. And although most masters still adhere to the canonical iconography, the artistic system of church paintings acquires stylistic features. Orthodox painting is increasingly focused on creating a «life-like image», destroying the artistic canonical basis.

The artists, trying to make the biblical story more understandable and accessible to the people, introduce everyday motifs into the picturesque canvas, which has repeatedly been the subject of discussions at the councils of the Orthodox Church. In reproducing established iconographic types, they often simplify the images, neglecting their external forms and endowing the faces of saints with ethnic and typological features, which gives the image a national flavor.

A free attitude to the canon is also observed in the topography of church paintings, which embodies the Christian axiom of linearity and continuity of time. In the minds of Christians, time is perceived in a historical context that reflects the sequence of events. It has a beginning and an end. The starting point of Christian history is the birth of Christ, the beginning of time is the creation of the world by God, and the end is the Last Judgment. Time flows from the past through the present to the future.

This paradigm, which is the foundation of the biblical story, became the basis of the time model of painters. However, in Ukrainian churches, there is often a violation of the sequence of biblical events, which is determined, in particular, by the architectonics of the church, the peculiarities of its interior space, the immanent logic of the artist in choosing certain subjects. In some churches, traces of pagan-Christian syncretism can be traced in the paintings. Their topography is based on a cyclical model of time that dates back to pagan times. In them, the Christian canon and folk traditions form a single whole.

When depicting the Gospel stories, icon painters adhere to the symbolic time of the liturgical circle, and in the arrangement of the saints' lives to the calendar order of their memory. The political division of the country into eastern and western parts led to the differentiation of the Ukrainian church. As a result of the separation, the Orthodox (Eastern) Church is subordinated to the Moscow Patriarchate, and the Greek Catholic and Roman Catholic (Western) Churches are subordinated to Rome. This determined the dualism of Ukrainian religious consciousness and the formation of two regional cultures, each of which has its own code. Therefore, when recoding biblical texts into the language of painting, the code of the corresponding regional culture should be considered.

Summarizing the results of the study, the following conclusions can be made:

- Ukrainian religious painting is a system of signs between which there is a connection that determines its properties and patterns of functioning;
- language of the Ukrainian religious painting is based on the Christian artistic canon, thanks to which the noumenal world takes the form of an artistic symbol; in the process of writing a painting, the text of Holy Scripture is recoded into a pictorial text;
- variability of the sign system is determined by its recoding as a result of changes in the socio-cultural

paradigm or interaction with another sign system, in particular, when stylistic elements enter the artistic system of iconographic works; an important role in the variability is played by the subjective factor; the painter, reinterpreting the religious text, perceives it in accordance with his own ideals and worldview of his time.

Literature

1. Герчанівська П. Е. Українська народна культура: християнський вимір : монографія. Київ : Ун-т «Україна», 2011. 426 с.

Саховська Валерія,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОНСТРУКТИВІЗМ У ФОТОМИСТЕЦТВІ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ ФОТОГРАФІЇ

На межі XIX та XX століть мистецтво Європи переживало значну кризу. Потужний розвиток науки й технічний прогрес призвели до створення винаходів, що кардинально змінили життя людини (фотографія, кінематограф та ін.). Внаслідок цього змінилося і світосприйняття суспільства. З'явилися нові можливості, нові потреби й прагнення, нові цінності. Мистецтво в його традиційному розумінні втрачало сенс. На місце декоративності прийшла практичність. Митці інтенсивно вели пошуки нової художньої мови, інших форм, у яких втілиться сучасне мистецтво. Так, на початку XX століття авангард став яскравим феноменом культури. Авангардом називають комплекс явищ у мистецтві першої третини XX сторіччя, якому властиве прагнення до радикального оновлення змістовних та формальних принципів творчості і, як наслідок, відмова від академічних канонів мистецтва [2].

Конструктивізм став одним із явищ авангарду, що із часом перетворився на стиль та надзвичайно вплинув на все мистецтво свого часу. У деяких випадках конструктивізм розглядають як джерело та складову частину інтернаціонального стилю. Конструктивізм започаткований 1915 року в Росії, проте існував він до першої половини 1930-х років, потім у низці інших країн, насамперед у Німеччині (Баухаус), Чехословаччині та Голландії (Де Стейл) [1].

Сучасне мистецтво підпорядковалося новим цілям розвитку суспільства. Тому в процес створення виробу вже на етапі його задуму закладали ідею свідомо творити корисні речі і мрію про нову гармонійну людину, яка користується зручними речами та живе в упорядкованому місті. Так конструктивізм втілює функціональність, практичність, геометричність, монументальність та конструктивність, даючи художникові простір для фантазії і новаторських поривів. Фотографія, безумовно, привернула увагу митців-новаторів та стала одним з привілейованих способів вираження для конструктивістів.

У Радянському Союзі фотографія була частиною пропаганди. Численні агітаційні плакати, кіноафіші, книжкові ілюстрації, які створили радянські конструктивісти, були виконані в техніці фотомонтажу та колажу. Провідними майстрами колажу були Олександр Родченко, Ель Лисицький, Густав Клуцис. Також поширення набула репортажна фотографія. Знімки конструктивістів по-справжньому монументальні. Смілива композиція підкреслює рух, нестандартні точки зйомки та великий план акцентують на найбільш значущих деталях. Динаміка й контраст тримають увагу глядача [1].

На відміну від радянських фотографів, для художників німецької школи дизайну Баухауз фотографія була одним із засобів вивчення формальної мови зображення, гра з формами й простором, ракурсами, своєрідне дослідження, експеримент. У 1926 році угорський художник Ласло Мохой-Надь (László Moholy-Nagy) відкрив тут фотографічну майстерню, а в 1929-му було організоване спеціальне фотографічне відділення. У 1922 році в журналі «Штурм» була опублікована стаття Мохой-Надя «Динаміко-конструктивна система сил». Вона стала маніфестом заперечення звичних фотографічних принципів і переходу до абсолютно нової композиції [3, 25].

По-різному проявилися нові тенденції у творчості чеських фотографів. Конструктивістські етюди з оголеною натурою створював у 1920–1930-х роках Франтішек Дртікол (František Drtikol). Яромир Функе (Jagomir Funke) «конструював» фотографію без фотомонтажу, користуючись лише її власними можливостями, а саме грою світлотіні. У своїх натюрмортах він фотографував прямокутники й квадрати зі скла та паперу, скляні куби, трикутники й кулі таким чином, що самі об'єкти виявлялися поза полем зору, видно були тільки їхні тіні. При зйомці архітектури Функе віддавав перевагу незвичайним ракурсам: він зобразив будівлі нахиленими вбік фотоапаратом, щоб об'єкт перетинав кадр по діагоналі. Ці знімки являють собою фотографічні паралелі функціоналістичної архітектури. У фотографіях Йозефа Судека (Josef Sudek) на початку 1930-х проявляється вплив конструктивізму та

функціоналізму. У рекламних фотографіях Судек вдало обіграв прийом «динамічної діагоналі» [1].

Конструктивізм вплинув на розвиток фотомистецтва. Вразивши уяву фотографів-новаторів, він наштовхнув їх на пошук абсолютно нових способів утілення конструктивістської композиції і привів їх до найнесподіваніших результатів, які змушують і до цього дня відверто дивуватися польоту творчої думки й новій сформованій естетиці, що лаконічно поєдналася з раціональністю стилю.

Конструктивісти зробили величезний внесок у розвиток світового світлопису. Розроблені ними естетичні концепції згодом стануть класичними прийомами рекламної фотографії. З конструктивізмом також пов'язаний розквіт поліграфічного дизайну, у якому за принципом синтезу мистецтв з'єдналися фотографія, колаж і графіка.

Література

1. Prophotos. 09.10.2009. URL: <https://prophotos.ru/lessons/6767-konstruktivizm> (дата звернення: 10.09.2022).
2. Пенязь Т. О. Особливості художньої мови конструктивізму. *Архітектурний рисунок у контексті професійної освіти* : зб. матер. IV Всеукр. наук.-практ. конф. студентів, молодих вчених і наук.-педаг. прац. / Полтавський національний технічний університет ім. Юрія Кондратюка, Навчально-науковий інститут архітектури та будівництва, кафедра основ архітектури (Полтава, 06 листопада 2018). Полтава, 2018. 139 с.
3. Moholy-Nagy L. *Malerei Fotografie Film*. Munchen : Albert Langen Verlag, 1925. 140 с.

Фелькер Інна,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВПЛИВ СХІДНИХ КУЛЬТУР НА СТИЛІ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ ДЕКОРАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Ми живемо в глобальному світі, де взаємопроникнення та взаємний вплив культур стали не просто трендом, а часто самою суттю сучасної культури та мистецтва. Сучасний кроскультурний підхід робить актуальним інтерес до історії питання, як Схід вплинув на мистецтво Західної Європи. Об'єктом нашого дослідження є відображення цього впливу в стилях західноєвропейського декоративно-ужиткового мистецтва ХІХ – початку ХХ століття.

З епохи мореплавання і великих географічних відкриттів у ХV–ХVІІ століттях у Західній Європі розпочалася велика торгівля зі Сходом. Тоді був уперше стимульований європейський інтерес до незахідного мистецтва. Португальці, голландці, а потім англійці привезли до Європи китайську порцеляну, яка була предметом розкоші вузького кола аристократів [7]. Саме тоді, у ХVІІ столітті, в європейському декоративному мистецтві зародилася течія шинуазрі (від франц. *chinoiserie*, буквально «китайщина»). Вона помітно вплинула на багато стилів в мистецтві – від рококо до еkleктики та *Art Nouveau*. Вже у ХVІІІ столітті з відкриттям європейської порцеляни всі відомі фабрики Німеччини, Франції, Голландії, Англії намагалися копіювати й відтворювати на своїх мануфактурах китайські візерунки. Прикладом може бути біло-блакитна дельфтська порцеляна (*Delfts*) і знаменитий «Цибульний візерунок» (*Zwiebelmuster*) фабрики *Meissen*.

У ХІХ столітті життя, а з ним і мистецтво швидко змінювалися внаслідок соціальних і технологічних трансформацій та розвитку капіталізму. Завдяки промисловій революції, з появою залізниць і пароплавів, далекі землі, маловідомі жителям Заходу, стали доступнішими. Імперський контроль Англії над землями в Китаї, Індії та Африці сприяв проникненню впливу їхнього мистецтва на життя і побут європейців. До середини ХІХ століття багато незахідних форм та орнаментальних мотивів посіли своє місце в європейському декоративно-ужитковому мистецтві.

Публікації археологічних знахідок та колекцій з Єгипту й інших районів Близького Сходу також підживлювали пристрасть мистецтва ХІХ століття до екзотики. Єгипетський стиль, популяризований після кампанії Наполеона в Єгипті в 1798 році, поширювався протягом усього ХІХ століття [3].

Важливу роль у взаємопроникненні культур та розвитку художньої думки відіграла Перша всесвітня промислова виставка 1851 року в Лондоні (*The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*), а потім інші Всесвітні виставки ХІХ – початку ХХ століття в Парижі (1855, 1867, 1878, 1889, 1900, 1925), Лондоні (1862), Відні (1873) і Філадельфії (1876).

Багато жителів Заходу вважали, що індустріалізація зробила дизайн та архітектуру Європи надто утилітарними, і їх приваблювала краса й естетична перевага незахідного мистецтва та культури. У середині ХІХ століття англійські критики скаржилися на поганий дизайн товарів, які виробляли на

їхніх фабриках. Вони ставили за приклад мистецтво доіндустріальних націй і високо цінували їх як найвищі зразки гарного дизайну [2]. Видатний архітектор Готфрід Земпер (Gottfried Semper) опублікував есе «Пропозиції щодо покращення національного смаку у зв'язку з Лондонською промисловою виставкою» (1852). У своїй праці «Практична естетика» (Praktische Aesthetik) Земпер запропонував не ділити мистецтва на «високі» і «низькі» жанри, ідеалістичні устремління та матеріальний бік життя, чим передбачив і теоретично обґрунтував розквіт декоративно-ужиткового мистецтва в другій половині XIX – початку XX століття.

Інший видатний архітектор Оуен Джонс (Owen Jones) 1856 року опублікував книгу «Грамматика орнаменту» (The Grammar of Ornament) [1], де представив нові принципи дизайну. Він вважав, що до сучасного стилю мають увійти «всі найкращі елементи історичних стилів», що, безумовно, включало й стилі незахідного мистецтва [4]. Ці свої ідеї він утілював, працюючи над павільйоном Great Exhibition, використовуючи для його внутрішнього оформлення мотиви Стародавнього Єгипту та мусульманської Альгамбри. На початку 1860-х років Джонсу доручили спроектувати інтер'єри «Індійського», «Китайського», «Японського» дворів (виставкових залів) Південно-Кенсінгтонського музею (нині Victoria & Albert Museum, Лондон).

Учень Оуена Джонса Крістофер Дрессер (Christopher Dresser) був одним із найвизначніших дизайнерів свого часу, він також опублікував кілька книг з теорії дизайну й орнаменту, зокрема «Розвиток декоративного мистецтва на Міжнародній виставці» (The Development of Ornamental Art in the International Exhibition, 1862) і статтю «Принципи дизайну» (Principles of Design, 1873). Мотиви його орнаментів запозичені з арабського, китайського, єгипетського, грецького, індійського, японського, мавританського та кельтського стилів. Після великих подорожей Японією у 1877 році часто використовував у своїй роботі японський дизайн [3, 5].

Після того, як Японія відкрилася для торгівлі із Заходом у 1854 році, японський вплив став помітним майже в усіх видах європейського декоративного мистецтва. Публіка побачила першу виставку японського декоративно-ужиткового мистецтва, коли Японія зайняла павільйон на Всесвітній виставці 1867 року в Парижі. Японська кольорова гравюра, віяла, кімоно, лаковані вироби, порцеляна, вироби з бронзи та шовку почали прибувати до Англії та Франції. Простота японського дизайну набула популярності в стилі естетизму. Вплив Японії на європейське мистецтво XIX століття був таким значним, що це оформилося в окрему стильову течію Japonisme [5].

Окремо треба згадати японський стиль розпису порцеляни Imagi, який також набрав популярності в Європі в кінці XIX століття (епоха Мейдзі), для такої порцеляни характерний розпис темно-синім підглазурним кобальтом з додаванням надглазурної залізної червоної фарби та позолоти. Досить багато порцелянових мануфактур Англії, зокрема Royal Crown Derby, виробляли порцеляну в цьому стилі.

Поза впливом японського мистецтва неможливо також уявити розвиток мистецтва в стилі Art Nouveau (модерн), з його вигнутими лініями й флоральним орнаментом. Що було новим у стилі модерн, так це те, що художники не просто копіювали східні орнаменти й сюжети, а асимілювали унікальні японські стилі, щоб створити новий стиль у мистецтві.

Модерн знайшов своє вираження в мистецтві скла. Дизайнери скла Lalique, Galle, Daum розробили передові технології виробництва, такі як подвійні шари та гравіювання кислотою, щоб створити неперевершені ефекти прозорості та непрозорості, а також хвиляподібні форми, натхненні природними формами [6].

Можемо зробити висновки, що вплив Сходу на мистецтво Західної Європи знайшов своє різноманітне відображення як у роботах теоретиків дизайну, так і представників західноєвропейського декоративно-ужиткового мистецтва XIX – початку XX століття. Уся історія стилів у європейському мистецтві цього періоду зумовлена переосмисленням та художньою інтерпретацією східного мистецтва.

Література

1. Owen Jones. Grammar of Ornament / Princeton University Press, 2016. 496 с.
2. Sloboda S. The Grammar of Ornament : Cosmopolitanism and Reform in British Design. *Journal of Design History*. Vol. 21, no. 3, 2008.
3. Oshinsky Sara J. Exoticism in the Decorative Arts. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York : The Metropolitan Museum of Art, 2000.
4. Dresser Christopher. Principles of decorative design. Cassell Petter & Galpin. 1870, 167 с.
5. Matthew Martin. From Japonisme to Art Nouveau. Melbourn, 2018, 32–38 с.
6. Hauffe Thomas. Art Nouveau. Koenemann, 2019. 515 с.
7. Blaszczyk Regina Lee. Porcelain for Everyone: The Chinaware Aesthetic in the Early Modern Era / University of Pennsylvania, 2006.

ФУНКЦІОНУВАННЯ АРТПРОСТОРУ ЯК КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ОСЕРЕДКУ УКРАЇНСЬКИХ МІСТ

Сьогодні в Україні все більш актуальними та цікавими стають артпростори – лофти й творчі кластери. За специфікою свого первісного призначення та архітектури (а це, як правило, були фабрики, заводи, ангари та цехи), вони пройшли нелегкі процеси реновації у 90-х роках. Тепер такі артпростори поєднують у собі велику кількість різнобічних функцій, завжди пов'язаних з мистецтвом найрізноманітніших галузей.

Виникнення та розвиток подібних творчих індустрій, які досить незалежно існують від державних музейних інституцій, пов'язані з періодом економічної та соціальної кризи в європейських країнах, таких, наприклад, як: Великобританія, Фінляндія, Німеччина, США та ін.

Поява постіндустріального суспільства спричинила інтерес держав до креативної економіки, як можливість забезпечити зайнятість населення, яке втратило постійну роботу на великих підприємствах, що розорилися або перемістилися в інші країни в пошуках більш доступної робочої сили.

Одними з перших таких творчих індустрій, що об'єднали під своїм дахом богему, робітників та підприємців, стали лофти, що виникли в США з 1940 року після важких періодів біржового краху, Великої депресії, відхідних і стійкого визначення – буремних двадцятих, Першої світової війни, а потім нового непростого економічного підйому з приходом до влади Рузвельта. Занедбані фабрики та цехи брали в оренду творча богема, яка самостійно повертала життя в запустілі будівлі й бачила тоді особливу привабливість у цих руїнах минулого. Занедбані будівлі починали перетворюватися на успішні творчі підприємства, які брали активну участь у культурному житті міста й країни.

Через деякий час, усвідомивши велике значення ролі таких творчих індустрій на своїй території, європейські держави включили розвиток цього напрямку в один із пріоритетів своєї державної політики як антикризову стратегію.

Подібна необхідність постіндустріального розвитку суспільства та економіки через деякий час торкнулася і України, коли після тривалого післявоєнного відновлення промислової галузі фінансова криза 90-х років, що настала, вплинула на закриття багатьох заводів, фабрик, комбінатів, виробничих цехів, млинів та депо. Занедбані або вже майже не функціонуючі будівлі, які зазвичай перебували в межах міста, стали обживати художники, яким завжди були потрібні майстерні. А різні артгрупи використовували ці атмосферні приміщення під виставки, перформанси, зйомки артхаусного кіно.

Орієнтуючись на досвід зарубіжних партнерів, а також швидко зрозумівши успішність та корисність для міста й бізнесу подібних просторів, переобладнаних у творчі кластери, українські підприємці вигравали тендери на реновацію занедбаних промислових зон.

Образ творчого кластера, попри оновлений і відповідний багатофункціональним креативним цілям дизайн, як правило, зберігає частину початкової історії будівлі: відкриті інженерні комунікації, цегляні стіни, багаторівневність і масштаб приміщень, високі вікна.

Досить низька орендна плата дала змогу представникам творчого середовища товариства винаймати приміщення під художні майстерні, школи, студії, артресторани та паби, театральні й поетичні майданчики, актуальні виставкові простори. Кластери та лофти, що переформувалися із заводів і фабрик, були й залишилися місцями для вільних, креативних людей, які бажають транслювати свій творчий та інтелектуальний продукт і поза вузькими межами музеїв, які ще тримають оборону власних уявлень про процес організації співпраці з художниками та порядок демонстрації їх мистецтва.

У кластерах існують і продуктивно працюють пліч-о-пліч люди найрізноманітніших творчих професій. Подібними просторами не зневажають сучасні художники, архітектори, модні кутюр'є, фотографи, дизайнери, ресторатори, театральні, які чудово розуміють актуальність своїх артпросторів. Організуючи свої виставкові проекти, покази, лекції, дискусії, майстерні, резиденти та партнери кластерів завжди відзначають легкість атмосфери творчості, відсутність меж, можливість розвиватися динамічно.

Навколо подібних лофтів промислова зона, що колись руйнувалася, стає процвітаючим кварталом, модним та актуальним місцем, де виробнича діяльність вдало поєднується з презентаційною, а креативні творчі проекти різнобічні й сміливі. Поступово «обживаючись» творчим життям, ці промислові будівлі стають окрасою та значущим місцем свого міста, яке завжди привертає увагу.

В Україні практика творчих кластерів розвивається лише кілька останніх років, але вже являє

собою активне вирішення соціокультурних та економічних проблем, становить гідну конкурентоспроможну базу, виходячи на міжнародний рівень. Це відповідь на виклик часу, коли в одному кластерному просторі розвиваються та активно заявляють про себе представники різних творчих напрямів. У тісній співпраці культурного потенціалу й економіки тут формується сприятливий клімат для відтворення культурних практик та творчої реалізації найсміливіших ідей у сучасному міському середовищі.

Література

1. Суховська Д. Н. Соціально-філософський аналіз креативних структур сучасного міського поселення. *Концепт* : науково-методичний електронний журнал. 2015. Т. 8. С. 121–125.
2. Єрмакова Л. І., Суховська Д. Н. Креативні простори поселень: технології створення сучасних-мінних творчих майданчиків міст (російською та англійською мовами) : довідково-інформаційний посібник. Москва, 2016.
3. Єрмакова Л. І., Суховська Д. Н. Аналіз основних лексично-сміслових одиниць поняття «креативний простір міського поселення». *Матеріали та методи інноваційних досліджень і розробок* : зб. матер. Міжнар. наук.-практ. конф. 2016. С. 202–205.

Шереметьєва Катерина,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

«ПОГОНЯ» – ГЕРБ ВЕЛИКОГО КНЯЗІВСТВА ЛИТОВСЬКОГО

Геральдична традиція демонструє сталість сюжетів, навіть незважаючи на постійні зміни правителів, держав та епох. Деяким сюжетам вдалося не тільки стати надбанням історії, а й повністю відродитися після років занепаду. Державна символіка є відображенням єдності людей на певній землі, а геральдична традиція дає змогу дослідити увесь її тернистий шлях і значення.

Герб «Погоня» є символом державної влади Литовської Республіки, що зумовлює інтерес до цієї теми з боку литовських дослідників, з урахуванням періоду спільної історії часів Речі Посполитої, а також польських науковців. Окремо тему «Погоні» вивчали й білоруські дослідники, але в контексті державного герба саме Республіки Білорусь. Українські дослідники герб «Погоня» не вивчили повною мірою.

Серед літературних артефактів, знайдених і збережених до сьогодення, найдавнішим аналізом образного значення сюжету «Погоня» є литовські літописи XVI ст., у яких літописець охарактеризував його як герб мужнього володаря, який завжди здатен захистити свою землю з мечем у руці [1, 78–81; 7, 58–63].

Велике князівство Литовське було однією з найбільших держав середньовічної та ранньомодерної Європи, культурне розмаїття якої зумовлене наявністю населення різного за мовою, культурою, релігією, звичаями та традиціями. Військова культура у Великому князівстві Литовському була високорозвинена, адже неодноразово демонструвала свою ефективність у боротьбі з численними ворогами. Специфіка суспільно-політичного життя призвела до появи геральдичної традиції військової тематики [4, 93–94; 4, 98; 7, 58–59].

У середньовічній Європі панувала традиція становлення державного герба на основі особових або родових гербів власників. З плином часу династичні герби набували ознак територіальних знаків, а в подальшому еволюціонували до державних гербів, які залишалися незмінними навіть при зміні династій. Найвідомішим з них був державний герб Литви під назвою «Погоня» [7, 58].

Цей сюжет має давнє коріння, але вперше чітке зображення з'явилося в другій половині XII ст. і широко використовувалося серед високопоставлених осіб Західної Європи, особливо на польських печатках і монетах [4, 92–93]. Подібний сюжет застосовували й руські князі, але вони, на відміну від литовців, викарбовували на гербах святих покровителів, а не власників гербів [7, 59].

Герб Литви складається з образу вершника в обладунках на коні, який тримає в руках меч і щит [4, 98; 7, 58]. Цей геральдичний сюжет є одним з найдавніших серед європейських гербів. Його сенс на державному гербі Великого Князівства Литовського полягає в тому, що первісно його не використовували у вигляді зображень на бойових щитах, а він був зображений на портретних печатках воїнів і князів. Такі печатки не мали геральдичного сенсу. Лише в процесі розвитку цього символу його було переосмислено як герб і вписано в щит. У подальшому сюжет «Погоня» використовували як династичний герб, а потім державний. Тож «Погоня» вирізняється тим, що її сюжет був запозичений з портретних печаток князів, а не з гербів династій, що було характерною ознакою більшості європейських гербів [7, 58].

Вибір сюжету державного герба зумовлений його символікою, яка була зрозуміла кожному в країні під час державно-військової небезпеки. Найбільший тягар війни ніс на собі мужній воїн-захисник своєї Батьківщини і кінь, який його супроводжував, у подальшому вони були оспівані в народних піснях і переказах [3, 345–346; 4, 92; 4, 98].

Перед тим як стати державним гербом, сюжет «Погоня» використовували представники різних гілок роду Гедиміновичів [6, 390–391]. На сьогодні інформація про можливе використання «Погоні» засновником династії князем Гедиміном (1275–1341) відсутня. Однак використання сюжету з озброєним вершником на коні у своєму автентичному вигляді задокументовано за його сином та онуком: великим князем Полоцьким (1326–1341) Наримунтом Глібом Гедиміновичем 1338 р. та великим князем Полоцьким (1341–1342) Олександром Наримунтовичем від 1341–1342 рр. [2, 396–397] (рис. 1, 2).



Рис. 1. Реконструкція печатки Наримунта Гедиміновича великого князя Полоцького, 1338–1341 рр.



Рис. 2. Реконструкція печатки Олександра Наримунтовича великого князя Полоцького, 1341–1342 рр. Реконструкція Олега Однороженка

У подальшому композиція герба була деталізована та вдосконалена. Приблизно на початку XV ст. колір і композиція герба набули стилістичних особливостей, які використовували протягом багатьох століть. З того часу лицаря зображали на червоному полі в срібних обладунках і з мечем у руці. На лівому плечі воїна знаходився блакитний щит з подвійним, зазвичай золотим хрестом [7, 63–64].

У Пізньому Середньовіччі в європейських країнах червоний колір символізував мужність і кров, а лазуровий – небо й божественну мудрість. Після Люблінської унії 1569 р., коли утворилася Річ Посполита Литви та Польщі, кольори герба змінилися. Для герба «Погоня» були характерні червоний, білий і жовтий кольори, але після 1569 р. почали використовувати пурпуровий колір для упряжі, а жовтий – для паска. Незмінним залишився лише блакитний щит [7, 63–64].

У часи існування Великого князівства Литовського, а саме в кінці XIV ст., герб «Погоня» мав щитотримачів. Найпоширенішим сюжетом були янголи, які виконували роль оберегів від лиха. Цей сюжет проіснував з XV ст. до другої половини XVII ст. Під час правління Станіслава Августа в кінці XVIII ст. роль щитотримачів виконували лицарі [5, 167; 5, 185; 7, 66].

В XVII ст. сюжет «Погоня» збагатився фантастичними персонажами, такими як купідон, єдиноріг, грифон або янголи з мечем і пальмовою гілкою. Так проводили паралель між війною і миром. Білий єдиноріг був символом місяця і герцогства. Лев – це сонце й королівство. Тобто ці алегоричні фігури представляли протилежності, символізуючи боротьбу між ними. Припускають, що це було відображенням тогочасних суперечок між Великим князівством Литовським і Королівством Польським [7, 66–68].

Починаючи з першої чверті XVI ст., з метою відображення статусу держави, над гербовим щитом була розміщена герцогська корона [7, 68].

Гербовий сюжет «Погоня», який символізував литовську державу протягом понад 400 років, втратив своє головне призначення в 1795 р., коли Велике князівство Литовське перейшло під юрисдикцію Російської імперії. У 1845 р. з'явився вже видозмінений герб, сюжет якого повністю ідентичний «Погоні», але на щиті зображений золотий восьмикінцевий хрест [7, 68].

У 1918 р., після проголошення незалежності Литовської Республіки, лицар на коні став державним гербом [7, 68–69]. Україна й Литовська Республіка мають багаторічну спільну історію, результатом якої є взаємозбагачення історії та культури обох держав. З урахуванням цього факту герб «Погоня» підлягає більш ґрунтовному вивченню в українському мистецтвознавстві.

Література

1. Желіба О. В. Графічні і духовні попередники герба Війська Запорізького «козак із самопалом». *Література та культура Полісся*. Ніжин : НДПУ, 2001. Вип. 17. С. 78–81.
2. Однороженко О. Родові, династичні та територіальні знаки в литовсько-руській князівській геральдиці XIV – першої половини XVII століть. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Т. CCLXXI: Праці Комісії спеціальних (допоміжних) історичних дисциплін. Львів, 2018. С. 396–397.
3. Полное собрание Русскихъ лѣтописей. Т. II: Ипатіевская лѣтопись. Прибавление къ Ипатіевской лѣтописи: Густинская лѣтопись. Санкт-Петербург, 1843. 391 с.
4. Цітоў А. Геральдыка Беларусі. Мінская фабрыка каляровага друку. Мінск, 2010. 98 с.
5. Pieczęcie królów i królowych Polski. Tabularium Actorum Antiquorum Varsoviense Maximum, Divisio Prima - "InSimul" / koedytent: Archiwum Główne Akt Dawnych, Towarzystwo Miłośników Historii Warszawa, 2010. 205 p.
6. Piekosiński F. Heraldyka polska wieków średnich. Kraków, 1899. 486 p.
7. Rimša E. Heraldry : past to present. Versus aureus: Vilnius, 2005. 204 с.

СЦЕНІЧНЕ Й АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

*Гирич Віктор,**народний артист України, завідувач кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ТРЕНІНГ У СИСТЕМІ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ОСВІТИ

У сучасних умовах, які переживає українська держава, підготовка й виховання фахівців вищої школи, зокрема режисерів, є однією з нагальних проблем. В. Андрущенко в статті «Мистецька освіта в системі формування педагога ХХІ століття» зазначає, що «залучення людини до мистецтва, однією з дієвих форм якого постає мистецька освіта та виховання, є саме тим засобом олюднення світу, який пестували у своїх філософсько-педагогічних поглядах видатні мислителі від античності до сучасності. Саме мистецтво допомагає людині проникати в безмежний світ, збагачуватися ним і ставати всесильною особистістю» [1, 37]. Слід зазначити, що нині в підготовці режисерів «відбуваються серйозні зміни, тривають пошуки нових технологій, урізноманітнюються форми навчального процесу, що тісно пов'язані з особливими вимогами до професійної майстерності молодих спеціалістів» [4, 8]. Водночас існують актуальні проблеми режисерської освіти в галузі сценічного мистецтва, що передовсім полягають у певній відокремленості навчального процесу від реалій продукування театральних постановок.

Г. Погребняк у роботі «Нові підходи підготовки режисерських кадрів як нагальна вимога часу» зазначає, що «нині вища освіта повинна забезпечити фундаментальну наукову і практичну підготовку фахівців різних галузей знань, здобуття студентами освітньо-кваліфікаційних рівнів відповідно до їх покликання, інтересів і здібностей» [5, 217], тоді як В. Ганжа артикулює слушну думку про те, що «підготовка фахівців у будь-якій сфері людської діяльності має здійснюватися на новій концептуальній основі в межах компетентнісного підходу, адже поняття компетенції та компетентності є центральними категоріями компетентнісного підходу в сучасній мистецькій освіті» [2, 75].

На наше переконання, якісна підготовка режисерських кадрів сьогодні вимагає більш широкого залучення до їх виховання тренінгової системи. При цьому відзначимо, що над розробкою тренінгів театральні діячі працювали багато десятиліть постіль, проте здебільшого вони торкалися напрацювань в галузі оволодіння фаховою майстерністю акторів, на жаль, не враховуючи специфіки підготовки режисерів. Однак саме режисер є очільником мистецького процесу творення вистави, а отже, підготовку режисера до професійної діяльності, формування в нього психотехнічних навичок для подальшої практичної діяльності вважаємо вельми актуальними. Режисерський тренінг є комплексом спеціальних вправ і фактично покликаний формувати окремі операції професійної діяльності, спрямовані на розширення можливостей особистості майбутнього постановника за рахунок розвитку професійно важливих якостей. На думку В. Ніколаєнка, «чи буде кіно- або театральна постановка справді новим авторським твором, багато в чому залежить від того, наскільки потужним енергетичним і духовним центром стане режисер, виявляючи свій творчий потенціал у побудові тонких взаємозв'язків усіх учасників творчо-виробничого процесу» [3, 4].

Ми вважаємо, що до режисерського тренінгу слід включити низку складових, серед яких такі: розвиток креативного мислення; формування здатності організувати все довкола, починаючи із себе; розвиток просторово-часового сприйняття; тренування уваги; розвиток аналітичного мислення; розвиток символічного бачення. При цьому важливим для підготовки режисерських кадрів є і оволодіння основами акторських тренінгів, що також дасть змогу майбутнім фахівцям виробити в собі потрібні професійні якості.

У висновках до наших міркувань вкажемо, що в удосконаленні методів і технологій сучасної режисерської освіти особливий наголос слід зробити на тренінгах, а ще дозволимо собі погодитись з А. Обертинською про те, що «майстерність у будь-якій професії є своєрідним ідеалом, до якого потрібно прагнути, і визначається як високе мистецтво у будь-якій галузі. Майстер – це фахівець, який досяг високого мистецтва у своїй справі» [4, 8].

Література

1. Андрущенко В. П. Мистецька освіта в системі формування педагога ХХІ століття. *Науковий часопис Національного педагогічного університету М. П. Драгоманова* : зб. наук. пр. Київ : НПУ, 2004. Вип. 1 (6). С. 37–45.

2. Ганжа В. А. Світоглядні засади професійної підготовки мистецтвознавця-експерта. *Культурно-мистецькі обрії 2016* : зб. наук. пр. / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ : НАКККіМ, 2016. Ч. II. С. 74–76.

3. Ніколаєнко В. Ключові питання режисерської діяльності у сучасному театральному мистецтві. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2012. Вип. 28. С. 281–286.

4. Обертинська А. П., Голубцова Л. Ф. Основи режисури театралізованих масових вистав : навч. посіб. Київ : ДАКККіМ, 2002. 87 с.

5. Погребняк Г. П. Нові підходи підготовки режисерських кадрів як нагальна вимога часу. *Педагогічна наука і освіта у сучасному вимірі: проблеми і перспективи розвитку* : матер. IV Всеукр. наук.-практ. конф. (Одеса, 20 травня 2022р.) / за заг. ред. В. В. Ягоднікової. Одеса : видавець Букаєв Вадим Вікторович, 2022. С. 217–221.

Погребняк Галина,

доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв Україна

ЕКРАННЕ ПРОЧИТАННЯ БАЛЕТУ «ЖІЗЕЛЬ» У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ РЕЖИСЕРІВ

У широкому розмаїтті екранних презентацій балетних постановок особливу увагу привертають ті, до яких кіно- й телережисери звертаються багаторазово, кожного разу по-новому інтерпретуючи хореографічний текст і занурюючи його в «культурний простір екранного мистецтва» [1, 37]. Серед таких назвемо балет «Жізель» – один найпопулярніших творів світового хореографічного мистецтва.

Фантазійному балету А. Адана «Жізель» (де лібретистами виступили Т. Готьє, Ж.-А. де Сен-Жорж, Ж. Кораллі, а хореографами Ж. Перро, Ж. Кораллі і М. Петіпа), прем'єрну виставу котрого 1841 року представляли в театрі Королівської академії музики відомі виконавці К. Гризи (Жізель), Ж. Перро (граф Альберт), А. Дюмілатр (Мірта), кінематографісти запропонують екранне прочитання більш ніж через століття. 1969 року відбудеться світова прем'єра фільму-балету (як оригінальної режисерської екранної роботи, створеної в межах павільйонів або природних умов із застосуванням кадрування, різноманітних кінооператорських технік, монтажних прийомів тощо [2,135]) «Жізель» (спільний проєкт Німеччини й США) у режисурі Х. Нібелінга та балетмейстерській постановці Д. Блера. Використавши «в кінематографічному дійстві інноваційний монтаж, режисер вміло поєднав можливості екрану й хореографії» [4] та представив кіноглядачам екранізацію спектаклю Американського театру балету (з К. Фраччі, Е. Брюном, Т. Лендером у головних ролях), що вигідно вирізнялась «самобутністю постановницького задуму серед зафільмованих на той час театральних вистав» [4]. Протилежною є думка американського критика Ю. Меррета, котрий, поцінуючи роботу балетних виконавців, зокрема К. Фраччі, гру котрої називає «шедевром стриманої віртуозності», вказував на недоліки екранної режисури «Жізелі», зазначаючи, що, «прагнучи зобразити «реалістичну драму», режисер намагається відійти від постановчої версії з реалістичними декораціями, акторською грою та інноваційною операторською роботою, проте використовує надто швидко камерну зйомку та незручні ракурси. Це досить дратує, особливо в постановчих танцювальних сценах». Дослідник акцентує на тому, що «досить часто камери фокусуються на ногах балерини або її відображені в озері води». При цьому автор переконаний, що, незважаючи на недоліки, цей фільм має бути на полиці кожного любителя балету, адже чудові танці та постановка повністю переважають проблеми екранної режисури» [5].

Вказаний вище балет, що є чи не «найпопулярнішим серед балерин-початківць, завдяки потужному сюжету, вимогам до непересічних акторських здібностей і високого рівня виконавської техніки» [12] ось уже півстоліття утримує стійкий інтерес до нього й представників аудіовізуального мистецтва, і театральних постановників, що прагнуть реалізуватись в екранній режисурі. Так, 1982 року шведський танцівник, хореограф, театральний та оперний режисер Матс Ек, танцювальна манера й розуміння балетного мистецтва котрого сформувалися під впливом ідей і техніки танцю модерн, дбайливо переніс на екран власну сценічну постановку «Жізелі», авторське прочитання котрої принесло йому міжнародне визнання. Тісно пов'язаний на той час з трупю Кульберг-балету, постановник запросив до виконання головних партій і на сцені, і в екранній площині провідних майстрів названої трупи – свою музу й дружину Ану Лагуну (шведську балерину іспанського походження, яка в подальшому буде активно задіяна в екранізації балетів «Кармен», «Стара і двері», «Місце» ін.) та бельгійського танцівника й хореографа Л. Буї, виконання ролі Альбрехта котрим стало однією з найвідоміших його робіт і не в останню чергу забезпечило значний успіх фільму-балету

«Жізель» [3].

Показово, що близько двадцяти фільмів, де або частково використовують фрагменти з балету «Жізель» («Сіцилійський захист»), або хореографічний твір згадують опосередковано («Манія Жізелі»), або кінематографічна оповідь торкається певних виконавців, що прославились передовсім виконанням партії Жізелі («Божественна Жізель»), або герої беруть участь у зйомках екранної версії балету («Танцівники»), або участь у названому балеті кіноперсонажів має вирішальне значення для розвитку сценічної кар'єри («Танцюючі привиди») тощо – ретельно зберегли сценічну хореографію та перенесли на екран кращі театральні постановки сучасності. Такою, приміром, є поки що остання екранна версія «Жізелі» 2013 року новозеландського драматурга та кінорежисера Т. Фрейзера. За власним сценарієм він створив фільм з Королівським балетом Нової Зеландії, де в головних ролях-партіях виступили всесвітньовідомі танцівники Д. Мерфі і С. Хуан. Цікавим є той факт, що авторська екранна інтерпретація Т. Фрейзером сценічної постановки «Жізель» Королівського балету Нової Зеландії, дбайливе використання партитури у виконанні Оклендського філармонічного оркестру – усе це значною мірою сприяло стрімкому руху фільму-балету до кіноглядача. Тож прем'єра названої кінороботи відбулася 2013 року на Новозеландському міжнародному кінофорумі, тоді як його міжнародну прем'єру бурхливими оплесками зустріла публіка на міжнародному кінофестивалі в Торонто, основним завданням котрого не випадково є представлення найвидатніших фільмів із кожної частини світу.

Отже, численні екранізації балету «Жізель» свідчать про те, що взаємодія балетного й аудіовізуального мистецтва не лише розширює глядацьку аудиторію, сприяючи її інтересу до класичної хореографії балету, але й живить, збагачує обидва види мистецтва зображально-виражальними засобами.

Література

1. Історія українського кіно. Т. 2.: 1930–1940 / голов. ред. Г. Скрипник ; НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 448 с.
2. Погребняк Г. П. Кіно, телебачення та радіо в сценічному мистецтві : підручник. Київ: НАКККіМ, 2017. 392 с.
3. Bouy Luc. Biografia. URL: <https://www.sipario.it/ballerinicyclopedia/item/1051-s-i-p-a-r-i-o-luc-bouy.html> (дата звернення: 06.10.2022).
4. Gissele. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0342480/> (дата звернення: 08.10.2022).
5. Merrett E. Giselle Videos. ABT. Great Bavarian State Ballet. URL: https://web.archive.org/web/20080704134751/http://www.ballet.co.uk/mar98/video_em_3.htm (дата звернення: 09.10.2022).

Порядченко Леся,

кандидат педагогічних наук, доцент

Київського університету імені Бориса Грінченка

НЕЙРОЛІНГВІСТИЧНИЙ ВПЛИВ РЕЖИСЕРА НА АКТОРА, А АКТОРА НА ГЛЯДАЧА В ПРОЦЕСІ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ

За часи військових подій в Україні вихованці Народного художнього колективу Театру пісні «Ладоньки» під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України Світлани Садовенко стали активними учасниками мистецького «спецназу», який очолює жінка-мироносиця Зоя Ружин. Починаючи з лютого 2022 року, Зоя Володимирівна написала близько 200 віршів про війну в Україні. Ці поетичні твори поклала на музику сучасна композиторка Світлана Садовенко, і їх виконувала концертна група колективу «Ладоньки». Окрім того, учасники відбирали для декламації вірші, записували відео та виставляли на ютуб-канал. У підготовці цих відео були задіяні аудіальні та візуальні засоби впливу на глядачів.

У цих відеозаписах було яскраво відображено події, передані в пісенних чи віршованих творах. Для зацікавлення більшої кількості глядачів та залучення до перегляду каналу було використано візуальні ефекти, що уможлилювали присутність учасників у тих подіях, про які йшлося у творі. Так, активними учасниками цих відеозаписів став весь колектив Театру пісні «Ладоньки», а також окремі його вихованці, зокрема: Едуард Порядченко, Ілля Мицай, Гордій Москаленко, Оксана Гуменюк, Христина та Дарина Похилінські.

Було підготовлено вокально-хореографічну композицію «Ой, у лузі червона калина» (слова та

музика Степана Чернецького), яку виконала вся концертна група творчого колективу Театру пісні «Ладоньки» (рис. 1). Змістовною та видовищною стала композиція на Великодню пісню «Хай гримить в небі Господу слава!», виконувана всім складом концертної групи Народного колективу Театру пісні «Ладоньки» (рис. 2). У цьому відеокліпі, як і в попередньому, були використані звукові та зображувальні ефекти з метою впливу на глядачів, використано елементи та зображення, які підкреслювали зміст твору.

Важливе значення для підтримки бойового духу наших воїнів мала пісня «За перемогу, за волю народу» на слова Зої Ружин, музику Світлани Садовенко. Цю музичну композицію також представила концертна група Народного художнього колективу театру пісні «Ладоньки». Пісня увійшла в історію патріотичних пісень, що підтримували наших воїнів на передовій. І саме вихованцям Театру пісні «Ладоньки» випало вперше виконати її в Україні. За лічені дні ця композиція набрала тисячі переглядів на ютуб-каналі, що свідчить про високий рівень її постановки та виконання (рис. 3).

Надзвичайно ефектним на каналі стало відео пісні «Маленька країна» у виконанні молодшої групи дівчаток Народного художнього колективу Театру пісні «Ладоньки». У відео використані зображувальні ефекти, що спонукають глядача повірити в казку, у якій взаємодіють учасники. Це відео викликало в глядачів багато позитивних емоцій, що відображено в численних вподобайках та відгуках (<https://www.youtube.com/watch?v=ksmSjCnHqxI>) (рис. 4).

Важливого значення в проєкті набули й індивідуальні виступи учасників групи. Так, у процесі роботи над проєктом активним учасником був вихованець Народного художнього колективу Театру пісні «Ладоньки» Едуард Порядченко (рис. 5). За його участі було записано та викладено в мережу «Ютуб» близько 20 відеоробіт, у яких застосовано візуальні ефекти: заміна фонового зображення задньої стінки на відео, що відображає події твору. У цьому випадку режисер-постановник використав зелений фон хромакея та відеоредактори, що дають можливість замінювати зелене тло на наперед змонтоване під зміст твору відео.

На рис. 6 зображено фрагмент відео на вірш Світлани Садовенко «Балада про волю». У процесі підготовки цього відео були використані програми InShOt та Viva CAT, V Motion Ninja, за допомогою яких здійснено монтаж відеовиступу учасника, знятого на зеленому фоні, монтаж підставного відео та заміну одного тла на інший. Так само виконано монтаж відеодекламації творів Зої Ружин, Сергія Томіліна та Тараса Шевченка (рис. 6). Так, зокрема підготовлено відеокліп на твір Лесі Горової «Утікайте, москалі, з української землі» у виконанні Едуарда Порядченка (рис. 7). У цьому відео були використані варіанти заміни фону та накладання відеоряду на замінене тло, що викликало ефект «відео у відео». Глядачі мали можливість спостерігати за подіями твору ніби з телеекрана, а декламатор виконував роль доповідача, відеорепортера.

Ефект присутності був використаний у кліпах на вірші Сергія Томіліна «Малює хлопчик на асфальті промінчик сонця», «Війна в Україні» та на вірші Зої Ружин «Слава Богу за все!», «За перемогу в ім'я України», вірш Тараса Шевченка «Кацапам» та інші твори українських письменників минулого та сучасності (рис. 8–11). До індивідуального виконання творів долучилися інші учасники Театру пісні «Ладоньки». Так, зокрема вірші Зої Ружин про війну читали Гордій Москаленко «Стіна нерушима» (рис. 12), «Слава Україні» (рис. 13).

Всі ці індивідуальні та групові проєкти, у яких використано візуальні ефекти присутності, вражали глядачів своїм видовищним відеооформленням та емоційним виконанням. Важливим аспектом цих відеокліпів є те, що під час їхньої підготовки використано попередньо поставлені якорі, що допомагало дітям відразу увійти в потрібний емоційний стан для передачі відповідної інтонації під час декламації чи вокалу.

Результатом завантаження цих відео на ютуб стало значне зростання підписників каналу. Так, якщо на початку березня 2022 року їх було 150, то до кінця серпня кількість зросла до 1080. На кожне подібне відео надходила велика кількість позитивних коментарів, у яких глядачі дякували за гарний контент та висловлювали свої захоплення від перегляду відео на каналі. Ці результати підтверджують дієвість аудіально-візуального впливу створених відео на глядачів.

Другим етапом нашого проєкту була волонтерська подорож 12 учасників Народного художнього колективу Театру пісні «Ладоньки» містами Німеччини. Під час цієї поїздки в колективу було заплановано близько 20 виступів, на яких було перевірено дієвість використання технологій нейролінгвістичного впливу на встановлення взаємодії режисера, актора та глядача задля реалізації творчого задуму проєкту. Так, перед тим як діти мали виконувати жартівливу українську пісню, викладачі використовували наперед встановлені якорі (плескання для аудіального типу учасників та

торкання лівого плеча для кінестетиків). Ці технології дали змогу дітям швидше відчутти позитивні емоції та виконати твори емоційно піднесено.

Учасники проєкту відповідно до попереднього навчання і опанування властивостей всіх модальностей використовували способи впливу на всіх слухачів та глядачів з огляду на їхні репрезентативні системи сприйняття навколишнього світу. Так, під час виступу вихованці не лише виконували пісенні твори, а й взаємодіяли з глядацьким залом, залучаючи їх до участі. Діти під час виступу перемішувалися між собою та перемішувалися з публікою, коли це дозволяли умови виступу. Це давало можливість глядачам відчутти себе повноцінними учасниками концерту, поринути в атмосферу емоційного піднесення під час виконання пісень і таким чином взаємодіяти з учасниками дійства. Так, наприклад, під час виступу на галявині перед представниками української діаспори діти долучали глядачів до виконання українських народних пісень, взаємодіяли з ними, разом співали пісні, спілкувалися, що створювало довірливу взаємодію між артистами та аудиторією (рис. 14–16).

Під час виступу в костелі чи на вулиці в місті діти використовували всі модальності для впливу на глядачів. Вони своїм виконанням викликали інтерес й у візуалів, які з задоволенням споглядали театральне дійство, і в кінестетиків, яким подобалося взаємодіяти та бути долученими до учасників колективу, й аудіалів, які насолоджувалися чудовим співом і виконанням українських пісень, а інколи і самі підспівували мелодії (рис. 17–21).

Результатом описаної подорожі стали позитивні піднесені емоції у всіх учасників проєкту. І вихованці, і керівники групи, і глядачі, і слухачі відчували творчу співпрацю та взаємодію між усіма учасниками творчого дійства. Виступи учасників справили гарні враження на всіх, хто мав можливість насолоджуватися концертними номерами.

Вихованці досить тісно співпрацювали з педагогічним колективом, що дало можливість краще вивчити особливості кожної дитини, здійснити вплив на творчий процес взаємодії між усіма учасниками колективу.

Отже, відповідно до зазначених вище результатів творчої взаємодії між керівником (режисером), артистом і глядачем, можемо стверджувати, що використання технологій нейролінгвістичного програмування сприяє налагодженню взаємозв'язків між усіма учасниками творчого процесу та допомагає в реалізації творчого задуму проєкту.

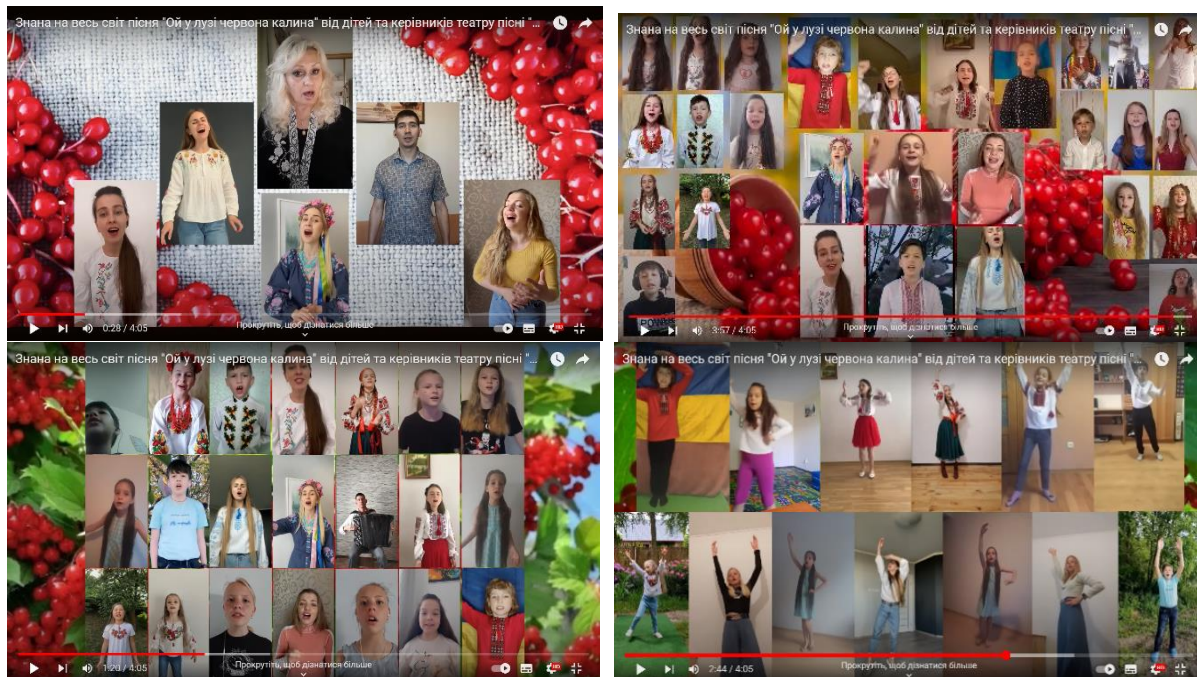


Рис. 1. Вокально-хореографічна композиція «Ой, у лузі червона калина» у виконанні концертної групи творчого колективу Театру пісні «Ладоньки»



Рис. 2. Композиція на Великодню пісню «Хай гримить в небі Господу слава!» у виконанні концертної групи творчого колективу Театру пісні «Ладоньки»



Рис. 3. Композиція «За перемогу, за волю народу» у виконанні концертної групи творчого колективу Театру пісні «Ладоньки»



Рис. 4. Пісня «Маленька країна» у виконанні концертної групи молодшої групи дівчаток Народного художнього колективу Театру пісні «Ладоньки»



Рис. 5. Вихованець Народного художнього колективу Театру пісні «Ладоньки» Едуард Порядченко



Рис. 6–7. Фрагмент відео на вірш С. Садовенко «Балада про волю»
Фрагмент відео на твір Л. Горової «Утікайте, москалі, з української землі»



Рис. 8–11. Фрагменти відеокліпів Едуарда Порядченка при виконанні творів українських поетів



Рис. 12. Гордій Москаленко, який читає вірш З. Ружин «Стіна нерушима»



Рис. 13. Ілля Мицай, який читає вірш З. Ружин «Слава Україні»



Рис. 14–16. Виступ перед представниками української діаспори



Рис. 17–21. Виступи учасників Народного художнього колективу Театру пісні «Ладоньки» під час волонтерської подорожі містами Німеччини

Биш Олексій,

заслужений артист України, артист драми, режисер КП «Чернігівський обласний молодіжний театр» ЧОР, студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТЕАТРАЛЬНИЙ МАНІФЕСТ ЧЕРНІГІВСЬКОГО МОЛОДІЖНОГО ТЕАТРУ ЯК СТВЕРДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИЧНОСТІ ТА ГРОМАДСЬКОЇ ПОЗИЦІЇ В УМОВАХ ВОЄННИХ ДІЙ РОСІЙСЬКОГО АГРЕСОРА ПРОТИ УКРАЇНИ

Широкомасштабна війна, яку розгорнув агресор проти України, засвідчила різницю між культурами України та росії, цю наявну протилежність і в історичному їх зародку, і в новітній історії. Все це ствердило не тільки потребу, а й значення української самоідентичності у воєнних умовах. Художній керівник Чернігівського молодіжного театру Геннадій Касьянов, висловивши свою громадську позицію ще на початку війни в 2014 р., стверджував, «що українське та російське мистецтво мають послідовно розійтися по обидва боки, як два різних льодовики». Звідси виникла потреба затвердити це документом і з'явився «Театральний маніфест» Чернігівського обласного молодіжного театру. У документі зазначено: «Визнаючи потреби молодого покоління українців у нагальному осяганні й осмисленні сучасної української літератури, підтверджуючи відданість і прихильність найкращим традиціям українського театру, враховуючи необхідність та прагнення до відповідності сучасним реаліям життя, використовуючи досвід, накопичений театром протягом 30 років, беручи до уваги перспективу творчого зростання складу театру, Чернігівський молодіжний театр оголошує XXXI театральний сезон (2015–2016-го років) – сезоном української сучасної прози на сцені».

Перша вистава з триптиху молодіжківців – «Воццек» прозаїка та поета Юрія Іздрика надихнула глядачів на розуміння того, що сучасній людині дуже важливо мати свій внутрішній стрижень. А для того щоб він з'явився, слід дуже уважно «розібрати» себе на частини, провести певну самодеконструкцію і з'єднати знову, за іншим принципом. Так говорить Воццек, який намагається зрозуміти себе у великому просторі. Глядач у будь-якому тексті або виставі хоче бачити передусім себе. Чи це «Воццек» Ю. Іздрика, чи «Повернення придурків» П. Яценка, чи «Вечірній мед» К. Москальця. Театр має бути різним, і в глядача має бути зацікавлення різними формами подання змісту зі сцени. У театрі це все має відбуватися, навіть якщо йдеться про «розібраність» людини. Цей популярний сьогодні в театрі постмодерністський мотив ми можемо бачити й в Іздрика, і в Яценка. І відомий данський принц у Шекспіра теж – «розібраний». Виставою за однойменним романом «Вечірній мед» Костя Москальця були закриті питання, порушені в попередніх творах, і важливо було зберегти все набуте під час роботи [1].

Театр хоче, щоб глядачі після перегляду вистав не були запрограмовані в цей інформаційний час, позбулись зайвої зашореності, зайвої однозначності, чорно-білих висновків. Наприклад, питання ностальгії було на часі завжди. Ностальгії за втраченим, за всім, що не відбулося з Україною раніше, розуміння того, чому це не сталося раніше, як така жадана незалежність, про яку герої Москальця мріяли наприкінці 70-х – на початку 80-х. Але їх не чули. І це була вже тоді їхня здійснена мрія. Сьогодні герої цих талановитих творів – це сталкери, бо за ними йдуть інші люди, швидше відчувши всім своїм серцем та єством, ніж почувши те, про що їм кричали. І вони впевнено йдуть і йдуть, йдуть сьогодні у бій з ворогом здійснювати свою мрію, достеменно знаючи, про що ж насправді вони так мріють багато років. І чимало героїв Костя Москальця, так само як й акторів молодіжного театру, які в цей жорстокий для України воєнний час волонтерять задля перемоги або служать в лавах ЗСУ, без сумніву, саме такі.

Роботу із запровадження завдань, які викладені в змісті «Театрального маніфесту» Молодіжного театру не призупинено навіть у воєнний час. Після широкомасштабного вторгнення агресора 24 лютого 2022 року були створені творче дійство «ТиловийЩо?денник» та вистава «Рубікон» за драматичною поемою Юрія Соколова, яку автор написав, будучи сам свідком цих подій або слухаючи історії людей, які особисто перебували під артобстрілами орків та їх бомардуваннями авіацією, на блокпостах, у чергах, серед військових. Автор показав як стан суспільства загалом, так і настрої та відчуття окремих людей, які опинилися в епіцентрі зламу часів. 30 червня прем'єрою вистави «Рубікон» у виконанні заслужених артистів України Любові Веселової та Олексія Биша Чернігівський обласний молодіжний театр заклав свій черговий XXXVII театральний сезон. Цю виставу подивилися військовослужбовці, бійці територіальної оборони та рідні загиблих воїнів – члени громадської організації «Єдина родина Чернігівщини», вистава за драматичною поемою чернігівського автора і громадського діяча, юриста за фахом Юрія Соколова. Режисер-постановник – Олексій Биш, музичне оформлення Тараса Тарасенка, художник-постановник – Олена Соловйова, художнє оформлення Ігоря Бизгана. Юрій Соколов оновив

створений у 2017 році сюжет до реалій сьогодення. Вистава розкриває життєві моменти звичайних українців, які опинились у вирі подій російського вторгнення в Україну. Яскравим і зворушливим став виступ митців. Тема всім зрозуміла, бо війна триває: росія перейшла «рубікон» [2].

У сьогоднішніх жорстких воєнних умовах український театр як вид мистецтва впевнено залишається невід'ємною і важливою частиною духовного самотворення нації. Сфера культури, і зокрема її театральна галузь, узагальнює національні надбання, втілюючи моральні якості народу та його духовні ідеали.

Література

1. Вечір перед закриттям Сезону в Молодіжному. Дмитро Мамчур. URL: <http://www.svoboda.fm/culture/Culture/246755.html> (дата звернення: 27.10.2022).
2. Прем'єра в молодіжному театрі. *Світ-інфо*. 2022. 14 лип. № 222. С. 15.

*Кратко Юлія,
старша викладачка кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки
України Лариси Хоролець Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СПЕЦИФІКА ІНТЕРАКТИВНОЇ ВЗАЄМОДІЇ В СУЧАСНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Практика роботи з підлітками в школі засвідчує, що відсутність культури дозвілля досить часто є наслідком неуспішності, відсутності навичок самоорганізації, несформованої системи цінностей, невпевненості у своїх силах. Проте, виникнувши як вторинне явище, ці порушення драматизують соціальну ситуацію розвитку підлітків і нерідко формують ситуацію відторгнення від шкільного життя загалом, тобто постають перешкодою на шляху повноцінної соціалізації. Для вирішення зазначених проблем потрібне соціально-педагогічне відновлення дозвіллевої діяльності учнів, наповнення її цікавим і водночас розвивальним змістом.

Вкажемо, що ефективним засобом організації змістовного дозвілля і водночас формування моральних ціннісних орієнтацій учнів школи, на наш погляд, може стати інтерактивний театр. Його особливістю є розігрування дітьми вистав, створених за мотивами написаних ними самими казок. Такий театр емоційно розкріпає дітей, розвиває їхню уяву та фантазію, сприяє розвитку комунікативних умінь. Театралізована діяльність є найприроднішим видом дитячої творчості, оскільки саме інтерактивні методи спілкування дають змогу пов'язати художню творчість з особистими переживаннями, життєво важливі моральні проблеми з набуттям умінь їх правильного вирішення. Участь у роботі інтерактивного театру може сприяти формуванню ціннісних орієнтацій школярів, набуттю ними вмінь соціальної адаптації, розвитку таких якостей, як працелюбність, чуйність, щирість, справедливість, чесність, відповідальність.

Сьогодні інтерактивного театр як технологія організації змістовного дозвілля учнів тісно пов'язаний з його багатофункціональністю, а саме: із засвоєнням дітьми моральних цінностей, формуванням етичних установок, світосприйняття; спрямуванням на розвиток здібностей та інтересів дітей, з активною творчою діяльністю (увага, уява, фантазія, пам'ять, зв'язне мовлення, культура емоцій); реалізацією потреб дітей у спілкуванні (відкритість, щирість, емоційність, комунікабельність). Тоді як соціокультурне значення інтерактивного театру полягає в тому, що він виступає засобом організації дозвілля та формування моральних цінностей дітей, розвитку їхніх творчих здібностей. Підґрунтя цієї специфічної техніки заклав засновник народного театру Бразилії Аугусто Боал, основною темою спектаклів котрого була проблема гноблення та насильства, сам театр так і називався – «Театр знедолених». Завданнями вистав був спільний з глядачами пошук шляхів вирішення проблеми чи виходу зі складної життєвої ситуації.

На теренах української театральної культури сутність адаптованої техніки інтерактивного театру полягає в тому, що протягом 15–20 хвилин відбувається інсценізація казки, яку створив один з учасників групи. Казки присвячені тим чи іншим моральним проблемам. Метафоричну мову казки діти легко розпізнають, оскільки казки проявляють ті ситуації, які трапляються з дорослими, дітьми в школі, у транспорті, в міжособистісному спілкуванні. Нічого вигаданого чи фантастичного в них немає: вони відповідають реаліям життя і найчастіше образною мовою переповідають дитячий особистий досвід [1].

Зазвичай у фіналі спектаклю мізансцена переривається своєрідним «стоп-кадром», і глядачам

пропонують змінити ситуацію так, щоб з героями казки не трапилися неприємності. Іноді варіантом такого «стоп-кадру» є бесіда, яку продумує дитина заздалегідь. Під час обговорення пропозицій дітей, відповідей на запитання відбувається усвідомлення сутності певного морального явища, відбувається оцінювання проявів якостей особистості, які в конкретному вчинку чи випадку мали позитивні чи негативні наслідки з позицій суспільних норм поведінки. Розв'язання моральної проблеми дає змогу дітям зробити відповідні моральні висновки, засвоїти норми поведінки. Після закінчення інтерактивної дії, коли у фіналі вистави діти бачать підтвердження вирішенню проблеми, яке вони запропонували в процесі діалогу, знову відбувається розмова чи то анкетування з подальшим обговоренням.

У підсумку вкажемо, що сучасний інтерактивний театр відображає стосунки між людьми з урахуванням усієї складності переплетень емоційних і предметних зв'язків, свідомих та неусвідомлюваних потреб учасників / учасниць сценічної драми. При цьому сценічне мистецтво збагачує духовний світ особистості, розвиваючи здібності до співпереживання, формує вміння розуміти іншу людину та розділяти з нею горе і радість, допомагає розвинути емпатичні та соціально-перцептивні вміння, здатність до концентрації уваги іншої людині та взаємодії з нею.

Література

1. Захарченко І. Форум театр – нове слово у соціальній роботі. *Вісник програм шкільних обмінів*. 2006. №26. С. 14–20.

Поляновська Людмила,

*старша викладачка кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна
Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

КРАУДФАНДИНГ ЯК ЗАСІБ ЗАЛУЧЕННЯ КОШТІВ ДЛЯ РЕАЛІЗАЦІЇ МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

Сьогодні велика кількість мистецьких організацій стикається з фінансовими проблемами, які вимагають нових підходів до пошуку необхідних фінансових, матеріальних та людських ресурсів для реалізації інноваційних, соціально важливих творчих проєктів. Одним із таких інструментів може стати краудфандинг (англ. crowdfunding – гуртове фінансування, фінансування гуртом) – спосіб залучити кошти для зростання та розвитку проєкту, ініціативи, підприємства чи програми за рахунок внесків від великої кількості сторонніх осіб, які можуть бути не пов'язані ні із самим проєктом, ні з професійним бізнес-інвестуванням. Використовуючи соціальні мережі та різноманітні міжнародні й національні краудфандингові платформи, мистецькі проєкти можуть залучити більше коштів від потенційних донорів, ніж традиційні засоби збору коштів. Краудфандинг, або спільнокошт (громадське фінансування), – це співпраця людей, які добровільно об'єднують свої гроші чи інші ресурси, аби підтримати зусилля інших людей або організацій.

Зростаюча популярність технології краудфандингу може бути пов'язана зі збільшенням популярності соціальних мереж, інформаційних технологій та використанням їх як ефективного економічного ресурсу. Краудфандинг цікавий ще й тим, що суб'єкт може зібрати гроші без кредитів, без продажу частки бізнесу. Краудфандинг схожий на благодійність, тільки тематику та напрям задає кожен користувач платформи, а не ціла організація [1].

У наданні краудфандингових послуг зазвичай беруть участь три типи учасників: власник проєкту, який пропонує проєкт для фінансування; інвестори, які фінансують запропонований проєкт; та посередницька організація у вигляді постачальника краудфандингових послуг, що об'єднує власників проєктів та інвесторів через онлайн-платформу, тобто краудфандингову платформу.

Краудфандингова платформа (англ. crowdfunding platform) – вебсайти, які сприяють взаємодії між збирачами коштів та особами, зацікавленими вкласти кошти в проєкти [2].

Краудфандинг схожий на грантове фінансування та має схожі етапи:

1. Подача проєкту та проходження модерації.
2. Підписання договору на запуск проєкту.
3. Збір коштів та просування.
4. Реалізація проєкту.
5. Змістовне та фінансове звітування.

Важливим аспектом є характерні риси краудфандингу, до яких належать:

1. Чітка ідея: щоб зібрати необхідну кількість коштів, реципієнт має запропонувати аудиторії справді цікаву та добре продуману творчу ідею.
2. Лімітованість: збір коштів повинен мати часові межі.
3. Венчурність: немає жодних гарантій, що донор отримає назад вкладені кошти, адже реципієнт може помилитися в розрахунках та в результаті проєкт не отримає позитивної оцінки глядача. Більше того, мистецькі проєкти, як правило, є некомерційними, тому повернення донорам інвестицій взагалі не передбачають.
4. Широка спрямованість: на краудфандинг-платформі людина може відкрити збір коштів на проєкти різних тем: комерційні, соціальні, культурні.
5. Орієнтованість на результат: людина або юридична особа, яка отримала фінансову підтримку за допомогою краудфандингу, повинна звітувати про виконану роботу та витрачені гроші.

Тобто до початку збирання коштів обов'язково мають бути визначені мета й ціна її досягнення, а обчислення всіх витрат і спосіб фінансування мають бути для громади у вільному доступі. Український краудфандинг переважно соціально та культурно спрямований. Люди часто фінансують проєкти, які змінюють культурне середовище. Так, «Спільнокошт» на платформі «Велика Ідея» був першим і лишається найбільшим в Україні онлайн-механізмом колективного фінансування і виник як потреба підтримки творчих, медійних та освітніх ініціатив. Одним з успішних проєктів, реалізованих за допомоги платформи «Велика Ідея», є створення сценічного простору для сучасних українських драматургів «Театр Драматургів». «Театр Драматургів» – це платформа для презентації текстів, навчання та обміну досвідом драматургів, підвищення ролі автора в українському соціумі. За допомогою «Спільнокошту» засновники театру планували зібрати 200 тисяч грн, з яких 143 тисяч грн мало бути направлено безпосередньо на організацію та проведення постановок і сценічних читань, 10 тисяч грн – на інформаційну кампанію та 47 тисяч грн – на адміністративні витрати театру. У грудні 2021 року кампанію на збір «Театр Драматургів» у «Спільнокошті» завершено, на реалізацію проєкту вдалось зібрати 222 777 грн [3]. Сьогодні «Театр Драматургів» працює як майданчик для реалізації ідей, становлення, зростання, спілкування, творчого пошуку й експерименту для сучасних українських авторів.

Література

1. Ying Zhao, Phil Harris, Wing Lam Crowdfunding industry — History, development, policies, and potential issues. *Journal of Public Affairs*. 19 (1). February 2019. p2. DOI:10.1002/pa.1921.
2. Краудфандингова платформа. *Термінологічний словник з питань запобігання та протидії легалізації (відмиванню) доходів, одержаних злочинним шляхом, фінансуванню тероризму, фінансуванню розповсюдження зброї масового знищення та корупції* / А. Г. Чубенко, М. В. Лошицький, Д. М. Павлов, С. С. Бичкова, О. С. Юнін. Київ : Ваіте, 2018. С. 372.
3. Велика Ідея. Театр Драматургів. URL: <https://biggggidea.com/project/teatr-dramaturgiv/> (дата звернення: 17.10.2022).

Гузійко Ірина,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКА КІНОІНДУСТРІЯ В УМОВАХ ВІЙНИ: АВТОРСЬКЕ КІНО ЯК ВІЗУАЛЬНИЙ ЕТНОГЕНЕЗ

Національна ідентичність ґрунтується, з одного боку, на соціальному контролі за реалізацією експектацій (очікувань) оточення, а з іншого – на особистісних базових якостях індивіда, які уможливають певний різновид його діяльності, поведінки, стилю життя. «Кожен народ, кожна нація, кожна держава, щоб зберегти себе, повинні мати свою ідеологію, тобто сукупність ідей, ідеалів, цілей, що виражали б глибинні основи їхнього життя, корінні інтереси, які скріплювали їх, інтегруючи народ і державу, поєднуючи загальнолюдські та національні цінності» [1, 93].

Антропологічне ядро культурної пам'яті становить пам'ять про померлих. Це обов'язок нащадків зберігати в пам'яті імена своїх померлих і за відповідних обставин передавати їх майбутнім поколінням [2, 22]. Культурна пам'ять починає працювати тоді, коли про неї проговорено, намальовано, записано. І тому дуже важливо робити ці речі, надавати спогадам образних, емоційних форм.

Із цим контекстом ми входимо в травматичну парадигму формування української ідентичності. Вписані в історію переслідування, приниження, поразки та смерті набувають у міфічній, національній

та історичній пам'яті визначеного статусу. Вони незабутні тією мірою, у якій закріплюються певною групою в позитивно зобов'язувальних та візуальних спогадах. Травматичні місця відрізняються від пам'ятних тим, що вони блокують позитивне смислоутворення. І саме тому на цьому тлі виникає українське авторське кіно, яке виступає контраргументом на постійні російські утиски в умовах повномасштабної війни, що акумулює в собі великий візуальний етногенез метафор та послідовну кодовану семіотичну структуру українського народу.

Авторський кінематограф як унікальний культурно-мистецький феномен є маркером цивілізованої нації. Саме в ньому можуть бути відображені ті культурні коди, за допомогою яких у міжкультурному просторі ідентифікується певна країна, нація, народ. Як невіддільний складник європейської громадянської свідомості й суспільного життя саме авторський кінематограф, використовуючи такі потужні канали комунікації, як міжнародні кінофестивалі, успішно здобуваючи визнання найпрестижніших кінофорумів світу, утверджує національні пріоритети й активно формує бренд «Українське кіно», презентує Україну у світі, розбудовує її позитивний імідж як кінематографічної країни, виступає складником культурної дипломатії, дієвим інструментом культурної політики України, сприяючи інтеграції у світовий культурний простір. При цьому актуальним залишається продукування та поширення авторських фільмів, що є репрезентантами різноманітних режисерських моделей методом міжнародного співробітництва [3, 36].

Розглядаючи культурні коди в авторському кіно, вважаємо, що слід мати на увазі віддзеркалення їх саме у національних режисерських моделях авторського кіно (зокрема й українській), що ідентифікують режисерську творчість у міжкультурному просторі. У фільмах представників української моделі авторського кіно відповідно до світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння режисера автора екранними засобами відтворено національний образ світу, пріоритетним є відображення національного світогляду, національної ідеї, національних характерів, що, презентуючи культурні коди української нації, постають засобом розпізнавання національного кіно в міжкультурному середовищі та його інтеграції у світовий культурний простір. Одним з найбільш оптимальних шляхів реалізації авторського задуму у фільмі, котрий би став засобом широкої арткомунікації зі світовою громадськістю як митців, так і країн репрезентантів, є здатність режисерів швидко і якісно адаптуватися в системі міжнародного культурного співробітництва, розкриваючи власний організаційно-творчий потенціал і художньо-естетичні, техніко-технологічні, фінансово-економічні ресурси всіх учасників фільмотворчого процесу [3, 37].

Саме тому культурні практики, зокрема кінематограф, є засобом об'єднання як індивідуально-вольових, так і колективно-дискурсивних горизонтів формування культурної ідентичності українського народу.

Література

1. Мельник В. О. Клейноди в українському просторі як засіб ідентифікації суспільства. *Гуманітарний корпус* : зб. наук.-практ. конф. Київ, 2020. С. 93.
2. Мельник В. О. Український кіногенезис 1920–1960 рр. У контексті проблеми феномену пам'яті. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матер. IV Міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів (Київ, 4–5 лист. 2021 р.) / М-во культ. та інформ. політики України ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2021. С. 21–22.
3. Погребняк Г. П. Режисерські моделі авторського кіно в контексті міжкультурного діалогу. Ч. 2: Творчість режисера-автора в системі міжнародного співробітництва. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. № 1. С. 35–40.

Калмиков Дмитро,

студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РЕПЕРТУАР ВИСТАВ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ У КОНТЕКСТІ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ РОСІЙСЬКОЇ ФЕДЕРАЦІЇ ПРОТИ УКРАЇНИ

Реалії воєнного стану в Україні різко змінюють динаміку та графіки діяльності закладів вітчизняної культури. Проаналізуємо репертуар київських театрів. Наприклад, Київський національний театр імені Івана Франка певний час у серпні перебував у літніх відпустках і свій новий 103-й театральний сезон прославлений український театр відкрив у серпні на двох сценах – на Камерній та на великій сцені, причому в різні дні.

17 серпня на Камерній сцені імені Сергія Данченка виставою відкриття сезону стала постановка Дмитра Богомазова «Morituri te salutant» за новелами Василя Стефаника, а виставою відкриття великої

сцени стала постановка також Дмитра Богомазова «Украдене щастя» з Євгеном Нищуком, Олександром Печерицею та Анжелікою Савченко в головних ролях (грали на основній сцені Київського національного театру імені Лесі Українки через необхідність дотримання заходів безпеки для глядачів та акторів у воєнний час).

У «Київській опері» (на Подолі) 8 вересня відкрився новий сезон музично-патріотичним проектом «Розстріляне Відродження» про українських митців, які стали жертвами сталінського терору у 1930-ті роки: проект передбачав участь хору, оркестру та акторів-читців (режисер Дмитро Тодорюк).

Тим часом сусіди «Київської опери» – Київський академічний театр на Подолі працював улітку в режимі нон-стоп, без перерви на літній антракт (для акторів складали спеціальні графіки відпусток, щоб улітку не зупиняти репертуарний процес). Серед найближчих осінніх прем'єр Театру на Подолі – вистава «Марлені» за п'єсою німецької авторки Теа Дорн, що розповідає про уявну зустріч кінозірки Марлен Дітріх та Лені Ріфеншталь, улюбленої кінорежисерки Адольфа Гітлера (режисер – Ігор Матіїв). Також Театр на Подолі наразі проводить перемовини стосовно нових постановок з режисерами Давідом Петросяном та Оксаною Дмитрівею [1].

Працює і Київський національний академічний Молодий театр. У липні там вийшла прем'єра музичної вистави для дітей та дорослих з провокативною назвою «Цап-ка-цап» за мотивами української народної казки «Коза-Дерева». Відразу після прем'єрного показу в кінці липня ця постановка режисера Андрія Білоуса зібрала в соцмережах масу емоційних відгуків глядачів та театрознавців, які побачили в давній казці драматичну алегорію на нашу дійсність, коли агресор (у виставі це такий собі нахабний цап) виганяє з рідної хатини доброго українського Зайчика. Нову літературну версію казки створила Ірина Малоліта, а музику написав учень Білоуса – актор Ілля Чопоров.

Основна робота Молодого театру восени – це акторські вводи. У цей час якраз і випала з репертуару за різних причин певна кількість акторів: хтось у ЗСУ, хтось на тривалому лікарняному, а хтось перебуває за кордоном. Отже, наразі головне завдання театру – відновити репертуар. Але одночасно й розпочнеться робота над новою виставою «Білий кролик», за п'єсою М. Чейз. У жовтні планували цікавий постапокаліптичний проєкт Театру Тіней на Мікросцені Молодого театру. Триває також робота над декількома дипломними виставами останнього акторського курсу: там і «Декамерон» Бокаччо, і новели Стефана Цвейга, і комедія «Уявний хворий» Мольєра. Традиційно ці вистави згодом входять до репертуару Молодого театру. Також стало відомо, що театральний режисер із Франції запропонував на волонтерських засадах поставити одну з п'єс Міро Гаврана.

Деякі актори Молодого театру нині перебувають у лавах ЗСУ. «Ми намагаємося скласти репертуар так, щоб актори-військовослужбовці Олексій Трітенко та Віктор Стороженко, а вони нині в ЗСУ, мали можливість хоча би раз у місяць вийти на сцену, використовуючи декілька днів своєї відпустки-ротації. Ось, наприклад, уже 14 серпня, якщо нічого не завадить, обидва наших актори-воїни і вийдуть на сцену в одній виставі – «Однорукий», за п'єсою Мартіна Макдони», – каже художній керівник Молодого театру Андрій Білоус [1, 3].

Київський ТЮГ на Липках працює без антракту після послаблення бойових дій довкола столиці, а також завдяки дозволу мерії Театр Юного Глядача поновив показ вистав для дітей міста та гостей столиці. Наразі ТЮГ регулярно грає вистави на своїй малій сцені, хоча це й непросто: багато акторок за кордоном, тож доводиться робити заміни, перешивати костюми тощо.

Наразі є дві прем'єрні вистави. Це бестселер «Вождь червоношкірих», за О. Генрі, від режисерки Ірини Стежки та вистава «Благословіть звірів та дітей!», за повістю американського автора Глендона Свортуат, від молодої режисерки Валерії Федотової. Також у театру є плани поновити англійську виставу «The city was there» та виставу «Називай мене Пітер», прем'єри яких відбулись незадовго до повномасштабного вторгнення РФ в Україну. На великій сцені до кінця року можуть зіграти «Ревізора» М. Гоголя, «Дон Кіхота» М. Сервантеса та «За двома зайцями» М. Старицького. На випадок повітряної тривоги адміністрація підготувала спеціальну інструкцію, яку оголошують перед кожною виставою, розроблено також маршрут до найближчих укриттів, що знаходяться в 5 хвилинах пішки від будівлі театру.

Київський національний театр імені Лесі Українки, що за останні місяці здійснює помітний і доволі успішний ребрендинг, пов'язаний з процесом «українізації» свого репертуару, формує графік відпусток своїх працівників так, щоб можна було грати деякі постановки й так само без значного антракту у своє міжсезоння плавно перейти зі своїм репертуаром з місяця в місяць.

Усе літо в театрі розгортався проєкт сценічних читань «Ми з України», що об'єднав і тексти українських класиків, і зовсім нові твори молодих українських авторів. Деякі з таких читок згодом отримають повноцінне репертуарне сценічне життя. На осінь-зиму сезону 2022/2023 готують свої нові

вистави режисери Кирило Кашліков, Олександр Степанцов, Дмитро Морозов [2].

Отже, ми спостерігаємо велику активність на українському культурно-театральному фронті, адже українські режисери, сценаристи, актори та глядачі нещадно б'ють ворога не тільки зброєю, а й новими постановками та шаленою підтримкою українських глядачів.

Література

1. Культурний фронт. Чим займаються колективи театрів під час війни. URL: <https://suspilne.media/222710-kulturnij-front-dialnist-mikolaivskih-teatriv-pid-cas-vijni/> (дата звернення: 28.10.2022).

2. Сцена воєнного стану: стало відомо, які київські театри працюють влітку без антракту. URL: <https://zn.ua/ukr/CULTURE/stsena-vojennoho-stanu-stalo-vidomo-jaki-kijivski-teatri-pratsujut-vlitku-bez-antraktu.html> (дата звернення: 28.10.2022).

Мазуріна Валерія,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ РЕЖИСЕРА ДИТЯЧОЇ СТУДІЇ В КОНКУРСНІЙ І ФЕСТИВАЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ТЕАТРАЛЬНОГО КОЛЕКТИВУ

Дитяча театральна студія є осередком культурно-мистецького та творчого розвитку дітей різних вікових категорій, які зазвичай варіюють від 3 до 18 років. Умовно можна їх поділити на дошкільні групи, групи молодших школярів та підлітків, оскільки специфіка діяльності студій передбачає розподіл дітей за віком та комбінацію груп з урахуванням віку, рівня підготовки й мети навчання в студії. У цій ситуації режисер студії виступає не лише за безпосереднім фахом, тобто режисером, а й педагогом, наставником та організатором.

В аспекті конкурсної та фестивальної діяльності режисер має брати на себе функцію організатора та вихователя. Залежно від віку учасників, місця проведення конкурсу або фестивалю (стаціонарно чи на виїзді в інші міста, регіони, країни) постає питання організації, транспортування, проживання і залучення батьків до організації діяльності студії [2]. В такому випадку існує зона підвищеної відповідальності за життя та здоров'я вихованців – як морально-наставницької, так і юридичної, оскільки діти є неповнолітніми. На режисера покладається весь шлях від підбору матеріалу до конкурсу або фестивалю, що буде відповідати віковим особливостям, рівню підготовки вихованців, меті їх навчання і специфіці фестивалю до безпосередньої участі в ньому [3]. Культурно-мистецькі заходи фестивального та конкурсного типу виставляють низку вимог до колективу, рівня його творчої та театральної підготовки. Основа театральних занять молодшої вікової категорії – дошкільної і частково молодших школярів – театралізована гра, що має переважно розвивальний характер, але не є здебільшого кінцевим конкурентоспроможним мистецьким продуктом. Це своєрідна проблема, оскільки саме конкурси та фестивалі є показником результатів творчої діяльності, а також підтвердженням почесного звання або статусу колективу (за наявності такого), і це відбувається саме за рахунок таких заходів [4]. Зі старшою віковою категорією, наприклад підлітками, створити мистецький проєкт простіше, як й організувати їх до виїзду. Тобто режисер має організувати весь процес створення, наприклад, вистави, забезпечивши не лише творчий матеріал, але й матеріально-технічну базу, звукове обладнання, костюми, декорації, реквізит, транспортування до місця проведення заходу та назад. Беззаперечно, у цьому процесі беруть фізичну та матеріальну участь і батьки вихованців, проте організація загального процесу покладена на режисера, оскільки саме він є найбільш компетентною особою в дитячій театральній справі.

Однією із функцій режисера дитячої театральної студії є всебічний культурно-мистецький розвиток дітей і їхнє морально-естетичне виховання. Саме фестивалі й конкурси розширюють світогляд дітей за рахунок знайомства з різними видами мистецтва, оскільки найчастіше на них представлені різні номінації, різні вікові категорії, форми організації дитячої творчості, які знайомлять з поліваріативністю культури та мистецтва, виховуючи високий естетичний смак, обізнаність та повагу до культурно-мистецьких цінностей України.

Конкурсно-фестивальна діяльність передбачає навіть у дитячій театральній студії не лише колективного формату організації, а й індивідуального [1]. Тобто передбачено сольні конкурсні виступи, що вимагають спеціальної підготовки, виокремлення часу, індивідуального підходу, підбору репертуару, творчої композиції та психолого-педагогічної роботи поряд з творчою, оскільки для дитячої психіки сольні виступи є більшим стресом, аніж колективні, де діти відчувають психологічну підтримку одне одного і колективну відповідальність, тобто відповідальність у сольному виступі покладена лише на дитину, яка не має психологічної підтримки на сцені.

Отже, робота режисера в дитячому театральному колективі як вид діяльності є дуже складною, зі своїми специфічними рисами й вимогами. Вона передбачає низку вимог до фахових професійних компетенцій, наявність педагогічних навичок та емоційної зрілості, високого рівня організаторських здібностей, а фестивально-конкурсна діяльність помножує складність і відповідальність процесу та результату діяльності режисера, яка є її показником і критиком. Сцена та конкуренція висвітлюють всі недоліки в роботі режисера, які не так помітні, або не помітні взагалі при заняттях у більш камерних виступах. Такий показник не лише свідчить про недоліки в роботі, а й демонструє успіх та прогрес, а також є запорукою перманентного розвитку творчих, професійних, педагогічних та організаційних здібностей режисера.

Література

1. Андрєєва О. Театральні традиції: з минулого – в майбутнє. *Український театр*. 2009. № 1. С. 16–18.
2. Баканурський А. Театрально-драматичний словник ХХ століття. Київ, 2009. 319 с.
3. Борис І. О. Тенденції традицій і сучасність у вихованні та становленні професійних акторів і режисерів драматичного театру. *Культура України. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. Вип. 63. С. 110–122.
4. Ушинський К. Д. Людина як предмет виховання. Спроба педагогічної антропології : вибр. пед. твори. У 6-ти т. Т. 1. Київ, 1983. С. 192–193.

Матушенко Ігор,

студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ УМОВАХ

Сьогодні спостерігається процес зниження рівня бюджетного фінансування, нестабільність інститутів суспільної підтримки, непередбачуваність поведінки глядацької аудиторії, повномасштабна війна рф в Україні – ось лише найбільш чутливі проблеми, що виникли в результаті різких суспільно-політичних та економічних змін. У цій ситуації з новою силою постає питання вивчення театру як єдиної системи у всій повноті, складності та багатогранності його творчих й організаційно-економічних проблем. Тільки такий підхід дасть змогу театру самовизначитися і зберегти свою сутність на новому етапі розвитку, з урахуванням своєї специфіки впровадити найбільш ефективні форми й методи роботи, які необхідні сьогодні, у складні військові часи.

Соціально-економічні реформи розвернули Україну в бік ринкового шляху розвитку, торкнулися практично всіх сторін національного буття і не могли не відбитися на театральному житті нашої країни. Під їх впливом сучасний театральний процес постійно трансформується в деталях, набуває нових властивостей. У результаті цих змін з'являються нові театральні реалії, а сучасна театральна мова збагачується масою нових слів та виразів: бренд, менеджмент, маркетинг, комунікативні технології, просування на ринку та ін. Безліч подібних категорій, які запозичені із суміжних галузей гуманітарного знання і соціально-економічних наук, потрапляють у театральну сферу. Частина їх залишається з не виявленим до кінця театральним змістом, і її використовують фахівці в галузі сценічного мистецтва скоріше як робочі терміни, ніж суворі наукові поняття. Це й зумовлює актуальність нашої теми та необхідність вивчення проблем перехідного етапу розвитку українського театру.

За останні роки питання розвитку та організації театального процесу України за нових умов існування вивчали такі дослідники, як: І. Д. Безгін, В. І. Ковтуненко, М. І. Кічурчак, О. М. Семашко, які висвітлювали у своїх роботах головні питання, що стоять перед діячами сучасного українського театру, й аналізували їх пристосування до сьогоденної реальності в контексті творчо-організаційних відносин. Значну роль у створенні естетичних цінностей сценічного мистецтва відіграють форми та методи організації творчого процесу. Саме на них базується так званий творчо-виробничий процес, який створює цілісність усіх ланок професійного театру [1].

Як складну цілісну систему розглядали театр К. С. Станіславський, В. І. Немирович-Данченко, Вс. Е. Мейерхольд, О. Я. Таїров та інші провідні світові режисери, які неодноразово підкреслювали важливість організаційних проблем театальної справи, від правильності та своєчасності вирішення яких багато в чому залежить художній рівень вистав та діяльність самого театру. Дослідження в цій галузі здається сьогодні не менш важливим, ніж виявлення художньо-творчих сторін діяльності театральних колективів.

На сьогодні існує потреба у вивченні театального мистецтва як особливої системи соціальної діяльності, пов'язаної не тільки з мистецтвом, але й з організацією діяльності творчих колективів, з виробництвом, збереженням і поширенням мистецьких цінностей. Усе це зумовлено переходом

української економіки на новий етап розвитку, у якому відбувається мас-медійне охоплення глядацької аудиторії (що стало головним конкурентом театру). Незначна підтримка державою роботи театрів в усіх регіонах спричинила появу низки проблем, які постали перед артистами та функціонерами, що провадять театральною діяльністю.

Українська соціологія театру має переважно практично-управлінську спрямованість, що позначилося в зміщенні акцентів із «соціології глядача» на «соціологію театральної діяльності». Українські дослідники приділяють більше уваги вивченню змісту соціально-художньої практики, тобто «соціології театральної культури» як різновиду художньої, що дає змогу розглянути історію театру в динаміці соціокультурних перетворень й акцентувати на необхідності формування чіткої структури театральної діяльності. Це також дає змогу дослідити соціальні механізми буття театральної творчості в контексті сучасних художніх потреб і споживання, а також виявити внутрішні причини трансформацій, які віддзеркалюють інституційні характеристики театру на рівні його організаційних функцій [2]. За сучасних умов вони становлять досить багаторівневу комунікаційну систему, що не тільки організує діяльність творчих і допоміжних суб'єктів усередині самого театру (адміністрація – трупа, художній керівник – трупа, режисер – актор, провідні актори – інші актори), але й зовнішні відносини театру з суспільством (театр – публіка, театр – держава, театр – критика, театр – громадськість, театр – школи тощо).

Підбиваючи підсумки, вкажемо, що нині український театр потребує таких умов, які забезпечували б його діалог із глядачем і створювали можливість для пошуку нових форм і засобів художнього відображення найактуальніших сучасних проблем. Тому перспективним напрямом є підвищення управлінської культури адміністративного корпусу, який забезпечує організацію театральної діяльності, її здатність перетворитися на оперативну систему обміну інформацією між театром і глядачем, критикою і громадськістю.

Література

1. Безгін І., Семашко О., Ковтуненко В. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності. Київ : Наука, 2002. 336 с.
2. Кольбер Ф., Нантель Ж., Білодо С., Річ Дж. Д. Маркетинг у сфері культури і мистецтва / пер. з англ. за наук. ред. І. Безгіна. Львів : Кальварія, 2004. 240 с.

Перепилицина Олександра,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ СЕРГІЯ ДАНЧЕНКА

Педагогічний спадок Сергія Данченка, видатного українського режисера, налічує значну кількість режисерів та акторів, які саме завдяки видатному таланту митця набули необхідні знання, вміння, навички та досвід для гідного існування в мистецькому просторі сучасної України. А найголовніше – випрацювали багатовимірний світогляд, який дає змогу не лише підтримувати високий рівень творчої діяльності, а й розвивати сучасну режисуру й театральне мистецтво загалом.

Перші педагогічні пошуки С. Данченка розпочалися ще у Львові, у студії при театрі Марії Заньковецької, де режисер працював з молодими митцями, поступово готуючи їх до повноцінної професійної роботи в театрі. Учні та випускники студії поповнили лави як львівських театрів, так і розосередилися по містах України, популяризуючи та поширюючи набуті в режисерсько-акторській школі С. Данченка знання [2].

З 1978 року Сергій Данченко вливається у сферу вищої мистецької освіти, розпочавши роботу в Київському університеті театру кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого. В університеті митець навчає режисурі молоде покоління, передаючи набуті знання і досвід. Його учні до сьогодні становлять режисерську основу сучасного театрального мистецтва. С. Данченко керувався низкою режисерських принципів, які втілював у мистецтві. Зокрема, навчав своїх студентів такому:

- завдання режисера не лише організувати сценічний простір та режисерське рішення вистави, а й створити єдиний акторський ансамбль, який може існувати в театральній-сценічній просторі, як цілісний живий організм;
- творча діяльність має провадитися за принципом взаємоповаги та взаєморозуміння;
- має бути передбачена рівність усіх учасників творчого процесу;
- ролі у виставі мають бути розподілені лише з урахуванням природи актора та потреб постановки, природа існування персонажа не має суперечити природі актора;

- ані режисер, ані актор не мають повторюватись, не повинно існувати двох ідентичних режисерських постановок і не має існувати двох однакових персонажів в одній чи різних п'єсах;
- театр не повинен бути засобом комунікації людини і держави та не має транслювати будь-які потреби політиків, уряду;
- актор має розвиватися в напрямі універсальності (вміння співати, танцювати тощо) [1].

За період роботи в університеті С. Данченко став членом Академії мистецтв України, випустив більше 5 режисерських курсів, сформувавши у своїх студентів знання, уміння та навички, які створили їм базу для творчого та професійного розвитку на теренах сучасної України, у країнах Європи та всього світу. З 1996 року С. Данченко став завідувачем кафедри акторської майстерності і режисури драми. Він відповідально підходив до відбору студентів на вступних випробуваннях, оскільки саме цей етап є підґрунтям для подальшого розвитку. Для митця було важливо не пропустити й не загубити справжній талант, людей, які мають своє унікальне творче бачення і культурно-мистецький витончений смак. Те саме стосувалося і акторів. Студентів-акторів він відбирав так само ретельно, як і на конкурсах-прослуховуваннях до професійного театру, тому що саме ці молоді фахівці через кілька років поповнювали лави державних театрів і саме від них залежав подальший курс розвитку сучасного театрального мистецтва. С. Данченко задав високу планку театрові ім. І. Франка та українському театральному мистецтву загалом; і для нього було важливо, аби цю планку втримати та підняти ще вище.

Окрім університету, педагогічну діяльність С. Данченко провадив і керуючи дворічним стажуванням для молодих режисерів при театрі Франка. Завданням стажування була робота з випускниками театральних вищих навчальних закладів для підвищення їх кваліфікації та майбутнього працевлаштування [3]. Штат режисерів у будь-якому театрі дуже маленький, що не є співрозмірним із кількістю випускників театральних закладів освіти. Проте набуті знання і навички після роботи із Сергієм Данченком допомагали молодим митцям розвивати свою творчу кар'єру та знаходити власну нішу в театральному мистецтві, у якій вони досягнуть успіху.

С. Данченко вважав, що режисерська діяльність нерозривна пов'язана з педагогічною. В цьому випадку йдеться не лише про заклади професійної підготовки молодих фахівців, а й про творчий процес у роботі над виставою, коли режисер виступає не лише в ролі режисера-постановника, а й в окремих випадках у ролі педагога для акторів, аби на виході отримати якісний мистецький продукт, що є конкурентоспроможним в українському, а бажано й у світовому театральному мистецтві.

У підсумку відзначимо, що педагогічні здібності С. Данченка оцінило керівництво держави, про що свідчить велика кількість державних нагород. Митець також очолював Спілку театральних діячів України, і саме за його головування спілку було реформовано та реорганізовано відповідно до інших мистецьких об'єднань України. В університеті театру, кіно і телебачення імені І. Карпенко-Карого С. Данченко пропрацював до останнього дня життя і є одним з найвидатніших педагогів. На сьогодні учні Сергія Данченка працюють у театрах Києва, України, Європи та інших країн світу, а також практикують викладацьку діяльність

Література

1. Борис І. О. Процес становлення професії актора та режисера. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. Вип. 46. С. 180–189.
2. Коваленко О. Сергій Данченко. *Бесіди про театр*. Київ, 1999. 367 с.
3. Національний академічний драматичний театру імені Івана Франка: URL: <http://ft.org.ua/> (дата звернення: 05.10.2022).

Поліщук Юлія,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

На сучасному етапі дослідники зазначають, що театр ХХІ століття є театром взаємодії та активного втручання в реалії життя, осмислення фактів і формування перспектив під впливом сучасного візуального мистецтва, філософських дискурсів, цифрових технологій та мас-медіа.

Відповідно театральний сектор є одним із важливих секторів креативних індустрій, утім має змінити свою структуру, а саме форми існування театральних колективів через упровадження нових театральних інституцій креативних індустрій [4, 138].

Нині дослідники зауважують: ще нещодавно існувала думка, що професія антрепренера не є актуальною в сучасному театрі. Проте нині будь-якому театрові потрібен господар, відповідно

антрепризному – талановитий менеджер, а репертуарному – художній керівник, щоб створювати високоякісний театральний продукт, тобто виставу чи проєкт, який можна продати та заробити на ньому [1, 70]. На думку Ю. Гапчук, особливістю роботи антрепризних театрів є створення якісного театального продукту від задуму до презентації глядачеві, а якість антрепризних вистав насамперед залежить від внутрішньої культури антрепринера, оскільки він обирає собі команду для створення театального продукту [1, 72]. І на це слід звертати особливу увагу, бо вже в минулі роки почався спад відвідування театрів, а тому слід повернути глядачів до театру, створюючи якісний театральний продукт, при цьому враховувати їх естетичні потреби та задовольняти їх. І в театрів такі можливості є. Дослідники зауважують, що українські театри мають пристойний рівень, досить добре розвинене сценічне мистецтво та мають міжнародну співпрацю, зокрема підтримку організації British Council. Наприклад, під егідою British Council в кінотеатрах показують всесвітньовідомі вистави, які проходять англійською з акторами із найпопулярніших фільмів.

Для розвитку театальної справи велике значення має законодавче врегулювання рівного доступу до суспільних ресурсів, а саме бюджетна підтримка театральних колективів усіх форм власності, що полегшить процеси колаборації між театрами та стимулюватиме створення нових мистецьких продуктів [4, 139]. Також велике значення має залучення додаткових коштів, а враховуючи досвід європейських країн, можемо зазначити, що важливою складовою у формуванні бюджету, зокрема європейських мистецьких організацій, є фандрейзинг. Взагалі сьогодні неприбуткові організації культури в Європі розуміють фандрейзинг як плановану професійну діяльність, а тому в їхній адміністративній структурі формуються спеціалізовані відділи. Наприклад, у Національному театрі Великобританії фандрейзингом піклується команда з п'яти осіб, двоє з яких здійснюють корпоративний фандрейзинг, двоє працюють з індивідуальними благодійниками, один – з фундаціями, що дає змогу ефективно залучати й акумулювати необхідні кошти [4, 85].

Щодо основних тенденцій, що відбуваються в театральному мистецтві України, дослідники виділяють такі:

- сучасний український театр переживає зміну театральних поколінь, тим самим змінюються лідери театального процесу, відповідно й стратегії щодо розбудови театрів, створення нового театального продукту, запровадження нових менеджерських і комунікаційних моделей;
- порушено питання щодо рівних умов для конкуренції державного та недержавного театального секторів, що передбачає розподіл бюджетних коштів, можливість користуватися театальною інфраструктурою, яка за фактом належить громадам міст;
- театри найбільше зацікавлені в залученні нової аудиторії: близько 90% від доходів театру формують саме кошти від продажу квитків, які надалі реінвестують у нові постановки;
- театри демонструють покращення фінансових і творчих результатів: понад 70% вітчизняних театрів гастролують і беруть участь в українських і зарубіжних фестивалях;
- діапазон доходів українських театрів коливається в межах від кількох сотень тисяч до десятків мільйонів гривень, утім і досі не впроваджено механізм рівного доступу до бюджетних коштів [5].

Результати контент-аналізу, який провела О. Орлова з метою виявлення сучасних тенденцій розвитку театального мистецтва, засвідчили, що:

- перетворення сучасного театру із закритого клубу на відкритий театральний простір;
- розвиток альтернативних театральних вистав, що успішно конкурують з академічними театрами;
- залучення до театального мистецтва митців, які з театром не були пов'язані раніше;
- кроскультурність молодого українського театру;
- виникнення нових форм театального мистецтва, серед яких: «театр переселенців», «екологічний театр», «фронтний театр», «театр рок-концерт» тощо, які виконують, зокрема, діалогічну, інтегруючу, соціально-психологічну функцію для людей з різними соціальними установками та спрямовані на вирішення проблем окремих верств населення;
- інтеграція театру в соціальний простір шляхом значної за виміром соціалізації театального життя [3, 149].

Підсумовуючи, погоджуємося з думкою Г. Веселовської, яка зазначає, що за тридцять років український театр позбувся провінційності та меншовартості, тим самим став самодостатнім, оскільки зберігся та покращився творчий ресурс і потенціал, який стосується акторів, режисерів, появи сучасної української драматургії, набув розвитку фестивальний рух, зокрема, з'явився фестиваль-премія «ГРА», що має загальнонаціональний статус та міжнародний фестиваль «Гогольфест», який дав можливість українському глядачеві бачити закордонні вистави, а нині децентралізувався і відбувається в різних регіонах України [2].

Сценічне й аудіовізуальне мистецтво

Отже, нині театри мають бути зацікавленими в залученні нової аудиторії, відповідно головним завданням для театрального колективу має бути пошук більшої кількості глядачів, яким можна вигідно продати театральний продукт. Для цього важливо знати закони ринку й постійно провадити маркетингові дослідження.

Література

1. Гапчук Ю. О. Становлення, розвиток та сучасний стан антрепризних театрів в культурному дискурсі України. *Вісник Маріупольського державного університету. Філософія, культурологія, соціологія*. 2017. Вип. 14. С. 64–73.
2. Ліцкевич О. Український театр за 30 років: як змінився та чого чекати у майбутньому. URL: <https://susplne.media> (дата звернення: вересень 2022).
3. Орлова О. І. Сучасні тенденції розвитку театру в Україні: соціологічний аспект. *Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики*. 2018. Вип. 79. С. 141–150.
4. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми : аналітично-соціологічне дослідження. КЖД «Софія», 2018. 145 с.
5. 7 тенденцій у театральній галузі України. URL: <https://www.culturepartnership.eu> > article > ua-theatre (дата звернення: вересень 2022).

Степаненко Максим,

студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СЦЕНІЧНЕ ТА ЕКРАННЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Сценічне й екранне мистецтва є особливо дієвими засобами задоволення людської потреби в афективному самовираженні, у встановленні емоційної комунікації для суспільства. Нині можна виділити три аудиторії, з якими доводиться мати справу українському кінематографу. Вони відрізняються передусім ступенем прихильності до нього: «вірна», «втрачена» та «нейтральна». До «вірної» аудиторії відносять ту, для якої українське кіно ближче, ніж закордонне; для «втраченої» закордонне кіно пріоритетніше за вітчизняне; для «нейтральної» не має значення, дивитися вітчизняні чи зарубіжні фільми, головне, щоб вони були цікавими. Ці типи аудиторії можуть змінюватися кількісно, перетікаючи з одного типу в інший, відповідно до певного показника (наприклад ціннісної орієнтації). Така зміна аудиторії потребує якісного соціологічного моніторингу динаміки різних типів [1].

Для підвищення конкурентоспроможності аудіовізуального продукту слід провести аналіз впливу на нього цифрових технологій з метою залучення «нейтральної» аудиторії, наскільки можна, і «втраченої». При цьому слід чітко розділяти авторське та масове (видовищне) кіно, які можна віднести з позиції менеджменту до ринків преміумкласу та мас-маркету відповідно. Однак ці ринкові поняття слід розглядати не з позиції цінової політики для споживачів аудіовізуального продукту, а стосовно окупності кінематографічного проекту. В останні десятиліття наукові досягнення змогли помітно змінити ситуацію у сфері кінопрокату: знизити витрати, пов'язані з транспортуванням та передачею аудіовізуальних проєктів, що здешевило доставку аудіовізуального продукту до споживача в найкоротші терміни, а отже, дало можливість залучити глядача з найвіддаленіших куточків та підвищити наповнюваність кінозалів.

Цифрові технології – це дискретна система, що ґрунтується на методах кодування та передачі інформаційних даних для вирішення різних завдань за короткі проміжки часу та використовує для цього сучасну техніку. Також уточнимо поняття «віртуальна реальність», під яким розуміють штучну, створювану технічними засобами реальність, що формує в людини ілюзію взаємодії із зовнішнім динамічним об'ємним оточенням у вигляді її почуттів [4].

Сучасні технології проклали шлях для багатофункціональних пристроїв: комп'ютери стають усе швидшими, портативнішими, потужнішими, а головне, доступнішими. Це суттєво знижує бар'єри входу в галузь, оскільки аматорське обладнання нині найчастіше має функції професійної дорогої техніки, але доступніше за ціною [4]. Сам творчий процес усе більше набуває технологічного характеру: раніше, перш ніж зняти окремий кадр, необхідно було ретельно опрацювати мізансцену, переконавшись у правильності її побудови, а сьогодні можна знімати велику кількість сцен з різних ракурсів у цифровому форматі, згодом відбираючи матеріал, що вдало вийшов, для подальшого монтажу [4]. Такий аспект привабливий своєю низькою вартістю. Однак це не скасовує правила сценографічної побудови кадру. Прикладом може слугувати досвід великого майстра епохи

Відродження – Рафаеля Санті. У всіх роботах він спочатку моделював простір своїх полотен, а потім уже вписував у цей простір сюжет, тобто діяв як сценограф.

Якщо розглядати розвиток цифрових технологій у контексті авторського кіно, то цей аспект ніяк не вплинув на естетику фільмів, тобто на оповідальну художність їхньої природи і, отже, ніколи не змінював їх. Одним із найбільш очевидних і найчастіше обговорюваних аспектів сучасного виробництва є зниження витрат на виробництво та розповсюдження фільмів. Сучасні камери та технології монтажу стали широкодоступними із цінового погляду, що в поєднанні з наявністю домашніх комп'ютерів та мобільних телефонів дало можливість непрофесіоналам знімати у високій якості. Ще одна велика перевага цифрової відеокамери полягає в тому, що автор фільму може відразу ж отримати й подивитися знятий матеріал, що дає повний контроль над сценою, що знімають [3]. Традиційний спосіб зйомки на плівку не давав такої можливості: побачити зняте могли тільки через кілька днів після проявлення та оцифрування матеріалу. Крім того, з'явилася можливість швидкого й багаторазового копіювання, при цьому кожна наступна копія виходить не гіршою за першу. Важливо, що має місце суттєве скорочення часу від моменту зйомки до передачі відео в поствиробництво. Завдяки можливості вибору з великої кількості запропонованого ринком програмного забезпечення, на етапі pre-production проявляється можливість проектувати та приймати до реалізації майбутній аудіовізуальний продукт у максимально короткі терміни, оскільки також є можливість автоматичного форматування та оформлення сценарію, що відповідає всім необхідним вимогам. Крім того, це дає змогу створювати сценарій одразу кількома людьми в режимі онлайн. Усі зазначені аспекти разом дають можливість скоротити як тимчасові, так трудові і фінансові ресурси. З появою цифрових технологій майже будь-який знімальний процес різної складності може відбуватися в спеціально обладнаному павільйоні [2]. Це значною мірою допомагає галузі знизити собівартість виробництва.

У висновках зазначимо, що використання цифрових технологій спричинило створення як високоякісних кінострічок, так і сценічних постановок. Крім того, сучасний технічний прогрес уможливує розвиток нових технологій в аудіовізуальному та сценічному мистецтві.

Література

1. Анікіна Т. О. Основні тенденції розвитку українського кінематографа на зламі XX–XXI століть. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2009. № 11. 329 с.
2. Бурнашов І. Ю. Український кінопрорив. 2015. URL: http://nplu.org/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2015/2015_kino15.pdf (дата звернення: 23.09.2022).
3. Холодинська С. М. Кінематограф і телебачення – «поліфонічні» види мистецтва (естетико-художні особливості). *Вісник Маріупольського державного університету*. 2012. Вип. 4. С. 96–102.
4. Ялова К. Ю. Технології в екранному мистецтві. Львів : Наукова книга. 2018. 379 с.

Чуліба Каріна,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ДІТЕЙ ЗАСОБАМИ ШКІЛЬНОГО ТЕАТРУ

Саме в школі відбувається становлення особистісної самосвідомості, формується культура почуттів, здатність до спілкування, оволодіння власним тілом, голосом, пластичною виразністю рухів, виховується почуття міри та смаку, що необхідні людині для успіху в будь-якій сфері діяльності. Тому нині педагоги здійснюють пошук нетрадиційних шляхів у творчій взаємодії з дітьми. Театрально-естетична діяльність, яка органічно включена в освітній процес, – універсальний засіб розвитку особистісних здібностей людини. Шкільний театр постає як форма освітньої художньо-естетичної діяльності, що відтворює життєвий світ, який обживає дитина. Більше того, шкільний театр розуміють як методуку введення дитини у світову культуру, у якій враховано вікові етапи та передбачено проблемно-тематичну та цільову інтеграцію дисциплін природничо-наукового, соціокультурного та художньо-естетичного циклів. Робота шкільного театру – це універсальний спосіб інтеграції.

Розвиток культури на сучасному етапі свідчить про необхідність залучення молодого покоління до мистецтва та безперечно благотворний вплив театрального мистецтва на формування культури поведінки, уяви, фантазії, емпатії та інших художньо-творчих якостей особистості дитини. За своєю сутністю, змістом та формою театральне мистецтво найбільш наближене до дитячих ігор, спілкування, що розвиває фантазію, вміння говорити, імпровізувати, рухатися на сцені, сприймати театральну гру як модель життя і наслідувати її. І ця модель «дитячого театру» має специфічні риси, які є унікальними серед інших видів творчої діяльності, де беруть участь діти.

Свого часу Платон у роботі «Держава» етимологічно зближував ці два поняття: «виховання» та «гра». Він стверджував, що навчання ремеслам та військовому мистецтву неможливо без гри. У теперішній час дослідники відводять грі вирішальну роль у формуванні різних видів діяльності: розумової, фізичної, моральної, естетичної [1, 201].

Відомо, що гра та сценічне мистецтво тісно пов'язані. Театральне мистецтво наближене до дітей, до дитячого спілкування, до дитячих ігор, основу яких становить інстинкт наслідування, який від природи властивий будь-якій людині. Гру в театр діти сприймають як маленьку модель життя. І розвивається дитина в наслідуванні чогось чи когось. У школах, де є своя театральна студія чи гурток, формується своя особлива атмосфера та відтворюється творча активність у різних аспектах школи. Найчастіше творчий актив та й усі ті, хто так чи інакше зайнятий у шкільних постановках, встигають брати участь у різних цікавих заходах і водночас добре навчаються, тобто, окрім творчих та особистісних аспектів, шкільний театр має вплив і на розвиток соціальних навичок, зокрема: відповідальності, самоорганізації, вміння працювати в команді [2, 65].

Отже, у процесі занять театральною творчістю діти в шкільному театрі мають набувати такі навички та вміння:

- невимушено, природно долучатися до літератури, хореографії, музики й інших видів мистецтва;

- займатися спільним творчим пошуком та всією творчою справою загалом, оскільки театр – це колективний вид творчості;

- за допомогою словесних образів перетворювати власне поводження на сцені в дію, як того й вимагає сцена [4, 240].

Крім того, досягнення зазначених результатів може відбуватися лише за умови цілісного творчого та психолого-педагогічного підходу до організації цієї діяльності, зокрема:

- не змушувати дітей ставити на сцені матеріал, який їм не цікавий, а намагатися наблизити його, адаптувати до конкретного колективу;

- намагатися поставити кожну дитину, яка бере участь у сценічній роботі, у вигідні для неї умови та будь-яким шляхом забезпечити їй почуття успіху;

- залучати до участі в сценічній діяльності не лише «лідерів» колективу за певними параметрами та критеріями, а всіх дітей, незалежно від будь-яких обставин [3, 201].

Література

1. Ващенко Г. Виховна роль мистецтва. Твори. В 4-х т. Київ : Школяр – «Фада» ЛТД, 2000. Т. 4. Праці з педагогіки та психології. С. 196–256.

2. Дубина Л. Г. Театральна педагогіка як складова успіху майбутніх учителів початкової школи. *Проблеми сучасної педагогічної освіти* : зб. ст. Київ : Пед. преса, 2001. Ч. 2. С. 65.

3. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2005. 360 с.

4. Рудницька О. П. Педагогіка мистецтва: пошуки і перспективи. *Професійна освіта: педагогіка і психологія* : українсько-польський щорічник / за ред.: Т. Левовицького, І. Вільш, І. Зязюна, Н. Ничкало. Київ : Ченстохова, 2000. Вип. II. С. 233–245.

Ющук Євген,

студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТВОРЧІ ТА ПОЛІТИЧНІ ЗДОБУТКИ НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ ЛАРИСИ ХОРОЛЕЦЬ

Цей допис присвячено творчим та політичним здобуткам народної артистки України Лариси Хоролець, яка все своє життя служила Україні в різних іпостасях. Ми проаналізували творчу діяльність Лариси Іванівни, розглянули аспекти життя народної артистки до політичної кар'єри, обґрунтували особливості театрального та телевізійного досвіду актриси. Особливу увагу приділили політичним досягненням Хоролець на посаді першого міністра культури незалежної держави України.

Науковці у сфері театральної культури дослідили творче життя народних артистів України. Серед яких такі: В. Скларенко, П. Грицько, В. Чебанюк, В. Кузик. У своїх публікаціях вчені широко висвітлювали актуальну діяльність народних акторів України та їх вплив на культурну спадщину країни.

Народна артистка України Л. Хоролець зіграла видатні ролі у понад десяти українських театрах, багато успішних ролей виконала в кіно, часто виступала в телевізійних проектах, чверть століття працювала провідною актрисою Національного академічного театру ім. Івана Франка. З 2017 року була

постійним і беззмінним головою журі Всеукраїнського фестивалю-конкурсу дитячої та юнацької творчості «Гранд-талант». Лариса Хоралець стала лауреатом Другої республіканської премії за краще виконання жіночої ролі після Н. Ужвій [1]. Акторка самовіддано ставилась до будь-якого виходу на сцену. Лариса Іванівна завжди професійно виконувала й головні, й епізодичні ролі. Процес постійного саморозвитку Лариси Хоралець є прикладом для студентів. Адже, щоб досягти успіху, актор повинен удосконалюватися, відшліфувати, розвивати потрібні для роботи якості.

Протягом усього життя Лариса Іванівна Хоралець створювала унікальні праці з методики педагогічної підготовки акторів і режисерів, засновані на теоретичних засадах і практичних досягненнях творців театру: К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, Л. Курбаса [2]. Велике значення в педагогічній творчості народного артиста України має естетичний розвиток особистості майбутнього актора й режисера. Естетичний смак, який він виховує у своїх учнів, сприяє розвитку естетичних почуттів особистості, збагачує внутрішній світ юного художника. Для Лариси Іванівни передача творчого досвіду молодим митцям була найважливішою місією і надзавданням педагога в розвитку українського театрального мистецтва [1].

Лариса Іванівна була удостоєна ордена княгині Ольги III ступеня в 2008 році. Вона також лауреат Літературно-мистецької премії імені Івана Нечуя-Левицького. З 1991 року Л. Хоралець призупинила свою акторську професійну діяльність у зв'язку з переходом на державну, а пізніше – дипломатичну службу. Лариса Іванівна була міністром культури УРСР із 7 липня 1991 року, а з 24 серпня – міністром культури незалежної України. На цій посаді працювала по 17 листопада 1992 року. За час своєї діяльності активно вдосконалювала культурний стан країни. Лариса Хоралець виступала перед українським урядом на сесії Верховної Ради України, де представила свою програму національно-культурного відродження України [2]. Міністерка культури оголосила про реконструкцію у сфері культури:

- відродження духовних, культурних і національних традицій;
- повернення до першоджерел духовності;
- створення наукової концепції сучасної культури.

За її участі проведено міжнародні наукові симпозиуми, конференції, концерти майстрів мистецтв, фестивалі народної творчості, книжкові, художні виставки. У період становлення незалежної України як перший міністр культури Л. Хоралець провідним напрямом серед державних пріоритетів визначила національно-культурне відродження, радикальне повернення до своїх першоджерел духовності. Найважливішими досягненнями цієї діяльності можна вважати ухвалення Верховною Радою законів з питань культури, законів про музеї, законів про бібліотечну справу, законів про авторське право, охорону історичних пам'яток, підготовку проєктів, які сприяють розвитку культури представників творчих професій.

Завдяки своїм лідерським якостям Лариса Іванівна змогла багато зробити для збереження, розвитку та відродження української культури. Найважливіші питання було вирішено за відносно короткий час, зокрема: збільшено заробітну плату всім працівникам культури. Українські театри отримали підтримку та фінансування від держави та стали найбільшими за останні 75 років. Були розроблені проєкти законів про пам'ятки історії та культури, про бібліотеки, музеї, авторське право, створено Національний реєстр культурних цінностей та Державну комісію з питань повернення історико-культурних цінностей в Україну. Також були підготовлені цікаві програми створення національно-культурних пріоритетів, системи культурних цінностей та ін. [2].

У 2003 році Лариса Хоралець була нагороджена Міжнародним академічним рейтингом популярності та якості «Золота фортуна» – орденом «Шана Вітчизни» III ст.; 2008 року – орден княгині Ольги III ст.; 2018 р. – орден «За розбудову України».

Підсумовуючи, наголосимо, що в кожній сфері діяльності Лариса Іванівна Хоралець шукала «свою місію», «своє надзавдання». Творчі та політичні здобутки артистки під час її життя дали змогу зрозуміти, що діяльність актриси була насиченою, професійною. Можна констатувати, що Лариса Іванівна – провідна українська актриса, викладач та міністр культури України, яка особистим прикладом постійно надихала молодих митців на самовдосконалення та новаторський рух вперед.

Література

1. Лариса Хоралець повертається на сцену. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/larysa-horolec-rovertayetsya-na-scenu> (дата звернення: 27.10.2022).

2. Телезустріч з актрисою і драматургом, народною артисткою України Ларисою Іванівною Хоралець «Світ особистості» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aSrQF14qDng&t=1659> (дата звернення: 27.10.2022).

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

*Зосім Ольга,**доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв***МАГІСТЕРСЬКИЙ ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ ЯК АКТУАЛЬНА ФОРМА ПРЕЗЕНТАЦІЇ ПРОФЕСІЙНИХ ЗДОБУТКІВ ВОКАЛІСТІВ**

Стандарти вищої освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво» передбачають можливість одного з двох видів підсумкової атестації здобувачів, що навчаються на освітньо-професійній програмі: захист магістерської роботи або демонстрацію творчого проєкту. Зазначимо, що перший тип атестації (він єдиний на освітньо-науковій програмі підготовки магістрів) спрямований на подальшу наукову роботу випускників, тоді як другий передбачає зміщення акцентів на професійно-творчу діяльність, пов'язану з виконавством, хоча й забезпечує випускників усіма необхідними компетентностями для подальшої наукової роботи. Вибір типу освітньої програми залежить від закладу вищої освіти, проте більшість українських мистецьких закладів обирає саме цей тип.

У Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв магістерська освітньо-професійна програма «Сольний спів» як один з двох атестаційних екзаменів передбачає демонстрацію творчого проєкту. Цей тип підсумкової атестації було обрано закладом через прагнення дати можливість здобувачам наприкінці курсу продемонструвати всі професійні навички не лише як соліста-вокаліста, а й організатора мистецьких проєктів. Під час підготовки творчого проєкту магістрант розв'язує багаторівневі завдання, пов'язані як з виконавською інтерпретацією вокальних творів, так і розробкою та організацією самого творчого проєкту, який здійснює у формі концертного виступу. Другою частиною атестаційного екзамену є його наукове обґрунтування, а саме підготовка анотації, яку разом з творчою частиною захищає на відкритому засіданні екзаменаційної комісії.

Відповідно до Положення про творчий проєкт у НАКККіМ, робота магістранта поділена на чотири етапи. Перший – підготовчий – передбачає розробку плану проєкту й написання сценарію, другий – основний – реалізацію творчого проєкту з відеофіксацією та підготовку й написання анотації до нього. На третьому етапі – оформлюваному – остаточно завершується текст анотації із урахуванням досвіду практичної роботи над проєктом. Четвертий – підсумковий – етап передбачає написання відгуку керівником та рецензії рецензентом, проходження попереднього захисту на кафедрі, який дає дозвіл на захист.

Зупинимося на творчій складовій творчого проєкту, який є підсумковим результатом навчання в магістратурі. У концертній програмі здобувачів магістерського ступеня має бути виконано вісім вокальних творів, об'єднаних однією ідеєю чи змістом. Оскільки в Академії магістрант отримує кваліфікацію «магістр музичного мистецтва, концертний виконавець, керівник вокального ансамблю, викладач», у власному творчому проєкті він виступає у двох амплуа – як соліст-вокаліст, що передбачає виконання ним шести сольних композицій, та учасник вокального ансамблю, у якому здобувач є інтерпретатором двох ансамблевих композицій та одночасно організатором і творчим керівником цієї творчої колаборації. У підборі музичного матеріалу, розробці сценарію, організаційних питаннях магістрант отримує повну творчу свободу, яка обмежується лише часом, обраним напрямом музичної творчості та складністю репертуару, оскільки творчий проєкт має бути підготовлений вчасно, естрадні та академічні вокалісти обирають композиції відповідно до напряму музичної творчості (естрадна або академічна музика), а виконувані арії, солоспіви та пісні повинні відповідати вимогам програми підготовки вокаліста в магістратурі. Нічим іншим співак не обмежений, а тому має можливість у проєкті продемонструвати весь свій потенціал – творчий та організаційний.

Тематика проєктів здобувачів Академії 2021 року випуску була вельми широкою, але найбільшою популярністю користувалася тема любові та кохання (творчі проєкти «Гармонія сердець», «Любов єднає світ», «Любов – то є велика і могутня сила», «Музична палітра любові» та ін.). Серед інших проєктів відзначимо роботи, які передбачають творчі пошуки в царині синтезу мистецтв («Музика і кіно», «Музична подорож у світ кіно»), занурюють у світ музики крізь призму того чи іншого музичного жанру («Чарівний світ романсу», «Вечір оперних арій»).

Важливе місце в реалізації творчого проєкту посідає його мистецька, але немистецька складова, а саме: костюми, оформлення сцени, освітлення, наявність конферансу тощо. Академія надає всім, хто потребує, свої приміщення та апаратуру для запису проєкту, оскільки не всі магістранти мають

фінансову можливість зняти концертний зал і замовити апаратуру. Однак значна кількість здобувачів, які сприймають творчий проєкт як своє майбутнє портфоліо, воліють зробити його презентабельним не лише з погляду вокалу, а й видовищності. Тому багато концертів магістрантів Академії були надзвичайно креативними за задумом і яскравими у своїй реалізації. Для багатьох магістерський творчий проєкт став важливим кроком для індивідуальної творчої кар'єри, оскільки вони вперше провели свій сольний концерт, змогли відчути себе справжніми артистами, які дарують слухачам радість спілкування з музикою.

Не можна не сказати про анотації до творчих проєктів, які є невід'ємною складовою підсумкової атестації. Це наукове обґрунтування проєкту, що складається з двох розділів – теоретичного та аналітико-практичного. У першому – здобувач зазначає актуальність тематики творчого проєкту та теоретично обґрунтовує його змістовне наповнення. У другому – він описує етапи його підготовки та аналізує музичні твори, що входять до концертної програми, зокрема з позицій їх місця в драматургії концерту. У додатках до роботи розміщують афішу, світлини з концерту, сценарій. Так здобувач в анотації до творчого проєкту проявляє себе як науковець, який може реалізувати себе в науковій діяльності.

Опитування першого випуску магістрантів Академії, для яких демонстрація творчого проєкту була частиною підсумкової атестації, показало, що вони надзвичайно задоволені такою формою, вона є для них більш цікавою, ніж традиційна магістерська робота, оскільки відповідає спеціальності та кваліфікаційним характеристикам. Тому демонстрація творчого проєкту є актуальною і привабливою формою презентації професійних здобутків вокалістів, що навчаються на магістерських програмах.

*Садовенко Світлана,
доктор культурології, професор, в.о. завідувача кафедри
академічного і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України*

ЕСТРАДОЗНАВЧА РЕФЛЕКСІЯ МЮЗИКЛУ ЯК ЖАНРУ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА: ФУНКЦІЇ, ОСОБЛИВОСТІ, ВПЛИВИ

Метою нашої наукової розвідки є естрадознавча рефлексія мюзиклу як жанру сучасного мистецтва, визначення його функцій, особливостей і впливів.

В українському науковому полі поняття «естрадознавство» легітимізувала Тетяна Самая, визначивши його як напрям мистецтвознавства, «що вивчає естрадне мистецтво, його особливості й загальні динамічні процеси, пов'язані з розвитком національного мистецтва естради» [1]. Дисертація Т. Самая «Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття» (2017) стала важливим внеском в українське естрадознавство. Зосередившись на понятті «естрада», авторка розглядає його з позицій естрадознавства як вокальне відгалуження естрадного мистецтва, синтетичного за своєю природою, тобто як естрадний пісенний доробок митця.

Напрацювання представників української естрадології, у фокусі дослідницької уваги яких перебуває пісенний жанр (І. Бобул, М. Дружинець, О. Колубаєв, О. Мозгова, В. Овсянніков, Т. Рябуха, О. Сапожнік, О. Шевченко та ін.), були покладені в основу захищеної у 2021 році в спеціалізованій вченій раді НАКККіМ дисертаційної роботи Вікторії Куш «Пісенна творчість Івана Карабиця» (науковий керівник – Ольга Леонідівна Зосім, доктор мистецтвознавства, професор), у якій авторка досліджує естрадно-пісенний доробок композитора І. Карабиця, який, попри його вагому значимість для розвитку української популярної музики, залишався практично не висвітленим у розвідках українських науковців. Тим самим Вікторія Куш, запропонувавши теорію амбівертності музичних творів, де амбівертність визначено як їх особливу якість, що передбачає одночасну спрямованість на елітарну та масову аудиторію, довела, що риси амбівертності пісенного твору, які виявляються на інтонаційно-стильовому й драматургічному рівнях, дають змогу йому одночасно успішно звучати на академічній та естрадній сцені, продовжила розвиток сучасного наукового напрямку, який можна визначити як українське музичне естрадознавство. Отже, поняття «естрадознавство» сміливо можна назвати науковим винаходом кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Дослідження в цьому науковому напрямі знаходяться в постійному розвитку.

Здійснюючи естрадознавчу рефлексію мюзиклу як жанру сучасного мистецтва, зазначимо, що історично мюзикл був своєрідною варіацією оперети. Із часом жанр набув великої популярності, і нині практично всі культурно-мистецькі події базуються на мюзиклових засадах, які тримаються на сімох опорах естрадного мистецтва: *відкритості, легкості, синтетичності, лаконізмі, імпровізаційності, мобільності, індивідуальності* [1, 317]. Саме через це мюзикли використовують музичні, театральні, кінокомпанії як основний фактор збільшення прибутків, адже деякі мюзикли приносять мільярдні статки, і їх можна ставити десятки років. Хоча бувають й абсолютно провальні твори. Іноді мюзикл стає популярним лише за деякий час після його першого показу. Цьому можуть сприяти певні обставини чи події поза цим твором (популярність певної теми, відновлення популярності автора твору або вихідного матеріалу тощо).

Мюзикл (англ. – musical) – музично-театральний сценічний жанр, твір, вистава, що поєднує музичне, драматичне, хореографічне та оперне мистецтва. Мюзикл – назва насправді доволі умовна. Так скорочено англійською називали музичні вистави – вистави, у яких музика не лише мала супроводжувальний характер, а й рухала сюжет. Так могли називати й опери, й оперети, і концерти з музично-пісненими номерами, об'єднаними сюжетом. Англійський термін «мюзикл» є скороченням від визначення «музична комедія», утім може являти собою і трагедію, фарс, драму. Появі мюзиклу передувала безліч легких жанрів, які пізніше в поєднанні із шоу, вар'єте, балетом, драматичною інтерлюдією, мелодрамою тощо вплинули на створення нового жанру.

Мюзикл через велику жанрову подібність з оперетою як окремий жанр естрадного / сценічного мистецтва певний час не визнавали. Утім за понад два століття (адже вихідною точкою створення жанру вважають постановку «Black Crook», яка пройшла у вересні 1866 року на сцені Нью-Йорка та поєднала мелодраму, романтичний балет й ін.) мюзиклу вдалося сформувати характерні особливості, які відрізняють його від інших жанрів сучасного мистецтва. І хоча до початку ХХ століття моду в новому жанрі диктували англійські уявлення, мюзикл є результатом розвитку американської та європейської оперети, наслідком недотримання наявних сформованих традицій і канонів, розширення різних кордонів мистецтв, виражальних засобів й ефектності. Він стилістично розкутіший і різноманітніший у складі оркестру. У мюзиклі знайшли визнання багато прийомів симфо-джазу, більш сучасні музичні напрями, які потребують гострих, епатуючих фарб та електроакустичної апаратури.

Широкий вплив на мюзикл, крім оперети, здійснили комічна опера, водевіль, бурлеск, а також естрадні музичні стилі та напрями ХХ століття – початку ХХІ століття. У мюзиклі переплітаються пісні, діалоги, музика, шоу. Серйозну роль відіграє хореографія, відрізняючись від балетних і салонних танців оперети. Для мюзиклу характерні гостра драматична колізія, велика динамічність дії, різноманітність піснених музичних форм.

Термін «мюзикл» походить від скорочення musical theatre – «музичний театр», що означає, що музика (і текст до неї) має бути важливою складовою вистави (або фільму, як це стало пізніше).

Мюзикли будуються за принципом номерного концерту: кожна пісня є окремим номером, найчастіше із шоу-балетом, лише кілька номерів не мають танцювального супроводу. У деяких мюзиклах музичні номери є вставками до звичайної драматичної дії, а в деяких – між піснями відбуваються короткі діалоги, які показують зміну дії.

На відміну від звичайного шоу, текст пісень і події на сцені в мюзиклі мають рухати сюжет, подібно до опери та оперети. Деякі мюзикли використовують інтерлюдії – сцени без пісень, іноді навіть з прозовим текстом, який промовляють актори у формі діалогу, або ж «автор» говорить до глядачів. Імовірно, такою побудовою віддається респект опері й опереті, з яких сформувався мюзикл.

Наприкінці 1960-х років під впливом нових музичних стилів приходить нове розуміння мюзиклу як жанру (вистава «Волосся» («Hair», 1967)). Із 70-х років минулого сторіччя мюзиклам стало властивим поєднання різних стилів пісень – від симфонічних арій до рок-пісень. Іноді певні персонажі мали притаманну лише для них характерну тему. Декорації і костюми нових мюзиклів стають більш розкішними.

Кардинальні зміни в поняття мюзиклу внесла постановка «Ісус Христос – суперзірка» («Jesus Christ Superstar», 1971) композитора Ендрю Ллойда Уеббера та лібретиста Тіма Райса. Серйозна тема мюзиклу «Евіта» («Evita», 1978) показала великий шлях, який пройшов жанр за час свого розвитку.

Відомий мюзикл «Кішки» («Cats», 1981, створений за мотивами віршованого циклу Т. С. Еліота «Популярна наука про кішок, написана Старим Опосумом»), поєднавши яскраві образи, пізнавані котячі інтонації в музиці, пластичні та гнучкі танці, став незабутнім твором Л. Уеббера. Мюзикл «Привид Опери» («The Phantom of the Opera»), поєднавши риси детектива й трилера, також став дуже популярним твором Л. Уеббера.

Англо-американська монополія мюзиклів припинилася в 1985 році, коли на лондонській сцені відбулася прем'єра французької постановки «Знедолені» («Les Misérables») за мотивами однойменного роману Віктора Гюго. Авторами є композитор Клод Мішель Шонберг і лібретист Ален Бубліль. Високий рівень мюзиклу як жанру доводить: «Міс Сайгон» («Miss Saigon») – осучаснена опера Пучіні «Мадам Батерфляй».

Мюзикли – це завжди видовишно й захоплююче. Неймовірного ефекту від перегляду, вражень досягають шляхом ретельної, трудомісткої праці, яка незмінно залишається «за лаштунками». Глядач має змогу побачити тільки результат. Складною може виявитися не лише установка багатотонних декорацій (часом творці задовольняються вельми скромним сценічним антуражем) і постановка трюків, але й робота гримерів, художників по костюмах, усіх учасників творчої команди, зусиллями якої створюють іншу реальність, що приворожує, заворожує, «чіпляє».

Найбільш затребувані та схвалені відгуками публіки мюзикли здебільшого ґрунтуються на безсмертних літературних творах визнаних геніїв. Є і винятки. Саме вони привносять у мистецтво надихаючу непередбачуваність і передчування з неозначеними бажаннями. Беручи за основу для мюзиклу фільм (приклад – «Звуки музики»), оригінальну достовірну історію із життя («Чикаго»), дитячі вірші («Кішки») або розповіді щодо сучасних авторів («Кабаре»), стає зрозуміло: постановники ризикують, утім овації захоплених глядачів нівелюють усі попередні небезпеки.

Список найпопулярніших мюзиклів постійно поповнюється, однак є вистави, які вже стали легендами. Серед них – «Моя чарівна леді», «Ісус Христос – суперзірка» (прикметна риса – відсутність танцювальних номерів), «Матма Міа» (містить 22 пісні шведського квартету «АВВА»), «Скрипаль на даху» (без романтизму та зайвої сентиментальності), «Кішки» (не має окресленого кордону із залом, складна робота гримерів і художників декорацій), «Привид опери» (інфернальна містика та щирі почуття). Коли звучить назва того чи іншого мюзиклу, виникають певні мелодії, образи, звучання пісень, їх особливості, динаміка.

Отже, відповідно до найширшого розмаху синтезуючих процесів, що їх демонструє сучасний мюзикл: відкритість, органічне засвоєння різноманітних новацій, здатність відгукуватися на найактуальніші виклики, що хвилюють кожного, можемо стверджувати, що жанр мюзиклу не втратить до себе інтерес глядача.

Мюзикл є тим універсальним музично-театральним жанром, що динамічно розвивається, шукає нові форми, постійно оновлюючи художньо-естетичні й технологічні механізми впливу на публіку.

Естрадознавча рефлексія мюзиклу як жанру сучасного музичного мистецтва нерозривно пов'язана з розвитком національного мистецтва естради. У центрі уваги знаходиться пісня. Головним у постановці мюзиклу є його побудова за принципом номерного концерту, де кожна пісня є окремим номером, що виконує особні завдання, об'єднуючи елітарну та масову аудиторію слухачів.

Література

1. Садовенко С. М. Мюзикл у культурно-мистецькому просторі: від минулого до сучасності. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології* : мате. XXII Міжнар. наук.-творч. інтернет-конф. (Київ, 15 травня 2019 р.) / за заг. ред. Н. Д. Белявіної. Київ : НАКККіМ, 2019. 139 с. С. 81–86.
2. Самая Т. В. Естрадознавство – наука про естрадне мистецтво. *Арт-платформа*. 2020. Вип. 1. Київ : Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв. С. 317–335. URL: <https://art-platforma.kmaecm.edu.ua/index.php/art1/article/view/22> (дата звернення: 25.10.2022).

Дідук Інна,

кандидат психологічних наук,

викладачка КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

МОДЕЛЬ УПРОВАДЖЕННЯ ДОБРОЧЕСНОСТІ В МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Політика доброчесності у вищій освіті є актуальною та затребуваною практикою якості освіти. Сьогодні активно розробляють і впроваджують принципи доброчесності в освітній процес та науку. При цьому важливо говорити й про етичні принципи з фаху, за яким здійснюється підготовка здобувача вищої освіти. Адже саме академічна доброчесність закладає фундамент відповідальної поведінки студента як у навчанні, так і в професійному становленні. Упровадження академічної доброчесності в мистецькому просторі має свої особливості та акценти. Мистецька освіта потребує більш широкого погляду, зокрема, на поняття авторських та суміжних прав. Важливо також впроваджувати культуру

авторства та відповідальної творчості. Тому особливо актуально розробити модель впровадження доброчесності на інституційному рівні, зокрема в мистецьких закладах. Мета роботи – представити модель політики доброчесності в мистецькому закладі, її напрями впровадження та практичні надбання.

Академічна доброчесність – це сукупне поняття, яке об'єднує етичні норми, дотримання яких забезпечує якість освітнього процесу та довіру до нього. Варто говорити про академічну доброчесність у чотирьох вимірах: індивідуальному (на рівні конкретного студента / викладача / науковця), інституційному (на рівні окремого закладу вищої освіти), системному (на рівні всієї системи вищої освіти та науки), колегіальному (на рівні академічного середовища) [1]. Відповідно, упровадження принципів академічної доброчесності на інституційному рівні є важливою складовою, що потребує цілісного підходу та побудови певної моделі.

Питання академічної доброчесності врегульовано нормативними документами. Крім офіційних наказів та постанов Міністерства освіти та науки України, заклад освіти розробляє внутрішні положення, які регулюють політику доброчесності в освітньому процесі. У них розкривають основні дефініції: види академічної доброчесності та відповідальність за їхні порушення; процедура встановлення порушень академічної доброчесності; процедура апеляції для осіб, яких звинувачують у порушенні академічної доброчесності; процедура прийняття рішень про академічну відповідальність учасників освітнього процесу; функціонування органів, що приймають такі рішення. Важливим також є ознайомлення з діяльністю Міжнародного центру академічної доброчесності (ICAI), Європейської мережі академічної доброчесності, Проєкту сприяння академічної доброчесності в Україні. Практики прийняття в закладі Кодексу академічної доброчесності та підписання студентами Декларацій про дотримання академічної доброчесності надають моделі прозорості та гласності.

Варто зазначити, що політика доброчесності передбачає злагоджену взаємодію адміністрації, викладачів та студентів. Заклад вищої освіти має приділяти увагу доведенню цінності, політик та процедур академічної доброчесності до усіх учасників освітнього процесу. Студентські ініціативи при цьому стають запорукою успішності й ефективності. Основні складові моделі академічної доброчесності представлено через освітні, просвітницько-інформативні та моніторингові компоненти.

Освітній компонент, зокрема, реалізується через запровадження спеціальних навчальних дисциплін, як-от: «Академічна доброчесність», «Авторське право в Україні і світі», «Культура та етика професійної поведінки», а також окремого модуля «Академічна доброчесність» у дисципліні «Науково-дослідна робота». Компетентності доброчесності також формуються при викладанні інших дисциплін, у яких передбачене написання як письмових, так і музичних творів. Тобто принципи академічної доброчесності трактують як наскрізні лінії, які генерують спільні та інтегруючі вміння.

Просвітницько-інформативний компонент передбачає розробку рекомендацій, як навчатися доброчесно, конкретних порад із запобігання плагіату, пам'яток щодо вимог написання навчальних та кваліфікаційних робіт тощо. Для популяризації академічної доброчесності серед здобувачів проводять консультування щодо вимог з написання письмових робіт із наголосом на принципах самостійності, коректного використання інформації з інших джерел та уникання плагіату, а також правил опису джерел та оформлення цитувань.

Здобувачам вищої мистецької освіти важливо знати про коректність використання творів музичного мистецтва, бути обізнаними з правовими аспектами створення оригінального продукту та захисту авторських прав. Адже існують «пастки» недоброчесності в музиці, з якими важливо бути ознайомленими. Все це дозволить у майбутньому працювати в правовому полі та творити в просторі довіри. Тому так важливо говорити про історичний дискурс плагіату в музиці, філософію авторства, прояви навмисного та ненавмисного плагіату в музиці, механізми захисту від «піратства». І саме пошук відповідей на ці питання дає шанс на розвиток унікального та самобутнього українського музичного мистецтва.

Для впровадження принципів академічної доброчесності доцільно використовувати різні методи. Це вебінари та наукові семінари, форуми й круглі столи, майстер-класи та рольові ігри. Можна рекомендувати перегляд художніх фільмів: Браяна Клагмана і Лі Стернталя «Слова» та Тіма Бертона «Великі очі». Цікавим є проведення Тижня академічної доброчесності, виготовлення інфографіки, «хмаринки слів» та артлістівок. Залучення студентів до написання есе, створення пам'яток та відеороликів, участь у грі «Дилема» дадуть додатковий поштовх доброчесним практикам.

Звісно, усе на сучасних та актуальних для України прикладах. Так, актуальним напрямом роботи може стати дослідження українських пісень, украдених росією. Сьогодні це важливий аспект відновлення історичної справедливості та повернення справжнього авторства. Доречними є і такі види робіт, як співпраця з Українською агенцією із захисту авторських та суміжних прав, популяризація

досвіду викладачів закладу з отримання патентів та реєстрації авторських прав на твір в Українському інституті інтелектуальної власності. Зазначимо, що доцільним є проходження викладачами закладу міжнародного стажування, проходження курсів з підвищення кваліфікацій, масових відкритих онлайн-курсів на платформах Edera та Prometheus за темами академічної доброчесності.

У моделі академічної доброчесності важлива ще одна складова, а саме моніторинг та контроль. Це система відстеження якісних і кількісних показників, які характеризують якість освіти загалом та доброчесність зокрема. По-перше, це створення комісії із забезпечення якості роботи; по-друге, проведення опитувань щодо до академічної доброчесності; по-третє, перевірка на плагіат програмою УНЧЕК письмових робіт. Зокрема, для розробки опитувальників можна запросити соціологів або ж використати інструментарій, розроблений у межах діяльності проєкту «Ініціатива академічної доброчесності та якості освіти» (Academic IQ), що впроваджують Американські Ради з міжнародної освіти. Результати моніторингу слугують для визначення дієвості запровадженої моделі та обґрунтування подальших кроків.

Отже, практики академічної доброчесності в мистецьких закладах потребують цілісного підходу та предметного викладу. Модель варто реалізовувати на трьох рівнях: освітньому, інформаційно-просвітницькому та моніторинговому. Це підвищує якість упровадження принципів доброчесності в освітній процес та забезпечує здобувачів освіти компетенціями створення доброчесного мистецького простору в майбутньому.

Література

1. Сорокіна Н. Г., Артюхов А. Є., Дегтярьова І. О. Академічна доброчесність: проблеми дотримання та пріоритети поширення серед молодих вчених : монографія. Дніпро : ДРІДУ НАДУ, 2017. 169 с.

Овсянніков Вячеслав,

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
музичного мистецтва естради КЗВО КОР «Академія мистецтв імені П. Чубинського»*

ФОЛЬКЛОР У КОНТЕКСТІ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Українська музична культура сьогодення представлена низкою виконавців, пісні яких лунають у різних музичних напрямках, кожен з яких представляє ексклюзивне й неповторне звучання. Фольклор є неоціненним джерелом натхнення для сучасних українських виконавців, які використовують дорогоцінне надбання народу у своїх піснях, популяризуючи українську культуру. Кількість гуртів та виконавців у сучасній популярній музиці, які звертаються до фольклору як єдиного джерела натхнення не є надто великою, і таких виконавців і сьогодні називають нішевіми, проте ознаки до більшої популярності спостерігаються. Поєднання електронної музики з фольклором стало важливим етапом розвитку української музики в її національних координатах з початком повномасштабного вторгнення військ російської федерації крізь призму створених музикантами благодійних концертів, публічного засудження війни з боку росії та всебічної значущості українськомовного музичного контенту серед українців, які перебувають в Україні та за кордоном.

Розглядаючи яскравих представників, зосередимо увагу на музичному гурті «Go-A», який виконує музику в стилях «електрофолк», «фолкрок». Концепція саунду колективу полягає в поєднанні сучасної популярної електронної музики з етнічними мотивами, із застосуванням екзотичних музичних інструментів з різних куточків світу. Багатогранністю відзначається і музичний гурт «ОНУКА», яка виконує електронну музику в поєднанні з народними інструментами: трембітою, сопілкою, бандурою, валторною та омнікордом. У творчому доробку гурту переважає стиль «електрофолк». Варіативні стильові рішення розкриваються у творчості гурту «ДахаБраха», що вдало комбінує музику в стилі «етнохаос» із фольклорними елементами та додаванням блюзу. У саунді виразно прослуховуються струнні смичкові інструменти, кахон і диджериду.

Більшість слухачів уперше знайомляться з українським фольклором через конкурс «Євробачення». Публіка зазвичай добре сприймає поєднання традицій та сучасності у творчих доробках виконавців. Усі українські переможці «Євробачення» поєднували у своїх піснях традиційні музичні елементи, залишаючись при цьому своєчасними в контексті саунду. Фольклор у сучасній популярній музиці став тенденцією і своєрідним мейнстримом. Здебільшого помітно поширилось використання народних мотивів та мелодій у сучасній обробці і поширення набули народні українські інструменти, як сопілка у пісні «Stefania» українського гурту «Kalush».

Підсумовуючи, зазначимо, що фольклор у сучасній українській музиці набирає обертів. Український фольклор з елементами електроніки є новим напрямом, який розкриває українську ідентичність і транслює національну ідею. В умовах війни надважливо сприяти українським виконавцям у популяризації їхнього контенту шляхом використання слухачем музики в публікаціях соціальних мереж і прослуховування музики на офіційних цифрових аудіоплатформах, що надаватиме змогу виконавцям монетизувати творчі доробки, а відтак спонукатиме до створення нової музики.

*Сапожнік Ольга,
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,*

УКРАЇНЬСЬКА ПРАВОСЛАВНА МУЗИКА ДОБИ БАРОКО: МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ

В епоху українського бароко активізувався перехід до нової системи запису церковної музики, в українській музичній практиці утверджувалось багатоголосся, партесний спів (а саме: жанри партесного концерту, хорового мотету). Характерними рисами цього партесного співу стали: багатоголосся, переважно акордового складу, з поділом хору на групи голосів, без інструментального супроводу; урочистість, монументальність, поділ на 4, 8, 12 і більше голосів; сполучення гармонійної повноти звучання із широким розвитком мелодико-поліфонічного начала (поєднання акордово-гармонічної та поліфонічної фактури звучання). Можна вважати, що генезі раннього християнського богослужбового співу, як і співу української православної традиції, властива детермінанта суспільно-історичного характеру [1, 253].

Українські церковні пісенспіви кінця XVII – XVIII ст. стали об'єктом дослідження відомих істориків мистецтва та музикознавців: Д. Антоновича, Н. Герасимової-Персидської, Л. Корній, К. Харламповича, О. Цалай-Якименко, І. Чудінової, О. Шевчук, Ю. Ясіновського та ін. Культурологічний аспект цієї проблеми частково висвітлений у дослідженням Л. Білозуб, І. Григорука, Ф. Макаревського, В. Піщанської, Л. Терещенко-Кайдан, О. Язвінської та ін.

Аналізові естетичної думки доби українського Бароко присвячені праці Л. Довгої, І. Бондаревської, М. Загорулько, Л. Левчук, В. Личковаха, О. Морозова, М. Ольховик, Б. Парахонського та ін. Зокрема, у роботах М. Загорулько виокремлено основоположні принципи систематизації понять барокової протоестетики: принцип мімезису, принцип софійності, принцип синтетизму. У контексті цих принципів проаналізовано феномени «гносису ісихії», «синергії серця», «радості серця» та «раціональної чуттєвості», що дає змогу зрозуміти духовно-чуттєву природу естетичного тезаурусу українського бароко [2, 148].

Тогочасне барокове літургійне виконання в Україні позначалось широкою сферою естетичного впливу, адже кожна освічена людина мусила володіти основами церковного співу та нотної грамоти як невід'ємної складової релігійно-естетичних наук, покликаних сприймати духовну музику, зокрема церковний спів, та формувати власне світовідношення як «святотвідношення» (термін В. Личковаха). Цей жанр духовної барокової музики поставав специфічним «дзеркалом», у якому тогочасна людина бачила свої душевні порухи та вбачала засіб зцілення від душевних недугів.

Отже, доба українського бароко характерна самобутністю національної церковної музики, що проявилось у гармонійному поєднанні канонічних Богослужбових музичних традицій із народним мелосом. Естетична специфіка сакрального музичного мистецтва – це глибокий синкретизм біблійної літургійної поетики та її мистецького оспівування, «херувимського співу», що, зрештою, і стає окрасою богослужіння. Ця специфіка детермінує ключову духовну функцію богослужбового пісенспіву, яка динамізує процеси емоційного впливу на людину аж до катарсису та активує її прагнення до колективної співаної молитви, що є надзвичайно цінним для православ'я. Зокрема, в українській культурній ментальності це стимулює формування і життєздатність почуття «соборності», що з церковної практики переходить у світську та формує культурну ідентичність нації.

З кінця XVI ст. в Україні пісенспіви осьмогласія переводяться зі знаменної нотації на п'ятилінійну, а до найбільш ранніх видань зараховують львівські ірмологіони 1700 і 1709 рр. Приведення церковних пісенспівів під закони осьмогласія має велике значення, оскільки дає можливість кожному півчому без допомоги композитора розспівувати велику кількість богослужбових пісенспівів, звільняє слух від осьмогласного канону, створює основу для міцної співочої традиції, дає можливість усім, хто знає мелодичні рядки гласу, об'єднатись у співі будь-якого пісенспіву, вести

загальний ансамблевий спів. Схема гласової мелодії може бути утримана в слуховій пам'яті будь-якої людини, яка має музичний слух та увагу. Осьмогласіє має важливе значення серед інших богослужбових упорядкувань. Воно надає богослужінню порядок та єдність у співі, сприяє відомій різноманітності наспівів, встановлює їх для стихир, тропарів, кондаків, догматиків та ірмосів канону [3, 52].

Розучуючи необхідний церковно-пісенний репертуар, місцеві парафії спрощували та скорочували його, надаючи йому регіональних мелодичних рис, що демократизувало та наближувало церковний спів до ширших потреб. Це прискорювало етнонаціональний процес створення власного літургійно-богослужбового стилю, хоча основними осередками церковного співу продовжували залишатися єпископські кафедри Києва, Чернігова, Володимира, Луцька, Холма, Перемишля, Галича, а також великі монастирі, насамперед Києво-Печерський. Годішній «однострочний» запис наспівів дає можливість припустити, що й знаменний наспів спочатку був одноголосним та унісонним, на зразок церковних співів у східних церквах, на Заході й Візантії.

Проте дослідження сучасних науковців свідчать, що цей спів «був нотований на один голос через брак тоді «знамен» на більше голосів, однак у практиці співали його на два або й три голоси на засаді природної імпровізації в народній гармонії, звичайним ходом у рівнобіжних терціях з добавкою ще одного нижнього голосу, що донині практикується в нас» [4, 20].

Отже, під впливом української народної поліфонії поступово розвинувся багатоголосний церковний спів – так званий «строковий», з якого потім зародився заснований на українському контрапункті партесний спів, що у XVIII столітті досяг високого рівня. Строчний та партесний спів на 2, 3, 4, 5, 6 голосів потребував точної фіксації звуку, що послугувало винайденню київської п'ятилінійної нотації, що актуальна й до сьогодні.

Слід резюмувати, що із середини XVII століття маємо можливість говорити про автентичне, унікальне та своєрідне мистецтво українського (козацького) бароко, зокрема музично-церковне, де духовний синкретизм своїм підґрунтям мав державницьку свідомість, засновану на культурно-історичній пам'яті та національно-конфесійних інтересах, звідки і виникла єдність релігійного та естетичного начал у духовній культурі православного українського козацтва. Численні згадування божественного, сигнатурні звернення до Господа Бога, уславлення православної віри є підтвердженням духовного начала козацької естетики, свідченням глибокої релігійності українського козацтва та, на нашу думку, є своєрідним «одухотворенням», «воцерковленням» тих подій, що відбувалися на славу України.

Література

1. Корній Л. Еволюція музичної виразності православного співу української традиції у зв'язку зі змінами нотного письма. *Музична україністика – сучасний вимір* : зб. наук. ст. на пошану з. д. м. України, композиторки, канд. мист. Богдани Фільц. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. С. 252–255.
2. Личковах В. Українські святості. Сакральні сигнатури мистецтва. *Філософські діалоги*. Київ, 2010. Вип. 4, Ч. 1: Філософсько-антропологічні читання: творча спадщина В. І. Шинкарука та сьогодення. С. 146–150.
3. Сапожник О. В. Бароковість у літургійній музиці України XVII–XVIII століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство* : наук. зб. Т. 34. Вип. 34 (2020) / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богуцький, В. Г. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2020. 271 с. С. 50–56.
4. Шевчук О. Про один аспект зв'язку слов'янських церковно-співних традицій XVI – початку XVII ст. (хомонія). *Науковий вісник НМАУ: Старовинна музика – сучасний погляд*. Київ, 2007. Вип. 61. Кн. 3. С. 12–28.

Цімох Наталія,

доцент кафедри тележурналістики та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв

Чорна Кристина,

доцент кафедри режисури і майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв

ЖАНРОВІ АСПЕКТИ ЕКРАННИХ ТВОРІВ

Сучасна система жанрів – це структура, яка постійно й динамічно розвивається. Всередині неї існують зовнішні і внутрішні зв'язки. Внутрішній зв'язок між жанрами зумовлений одним типом творчості – публіцистичним, а зовнішній – тим, що кожен жанр виникає згідно з потребою відобразити сучасне життя. У зв'язку із цим доцільно проаналізувати тенденції розвитку жанрів телевізійних програм.

Про тенденції розвитку жанрів, аспекти з історії і теорії телебачення та місце жанру в системі засобів масової інформації писали як зарубіжні, так і вітчизняні дослідники. Зокрема, серед українських варто відзначити науковий доробок у галузі телебачення і, зокрема, жанрів кандидата мистецтвознавства, доктора філософських наук, автора численних наукових публікацій С. Безклубенка, який дослідив історико-культурологічні аспекти розвитку телебачення, художніх жанрів, уточнив мистецький зміст поняття «жанр». Заслужують на окрему увагу наукові роботи академіка Телевізійної академії України І. Маценка, який приділив особливу увагу історичним аспектам розвитку телебачення, питанням тележурналістики та жанровим ознакам. Кандидат філологічних наук, тележурналіст, автор наукових публікацій з питань діяльності вітчизняних ЗМІ М. Недопитанський досліджував сучасну практику журналістського інтерв'ю, технологію виготовлення теленовин, основи популярності та виробництва телевізійного ток-шоу.

Журналістська творчість часто визначається саме жанрами, і не випадково вже багато років серед журналістів існує спеціалізація за жанровою ознакою. Якщо під телевізійними жанрами мати на увазі стійкі типи, поєднані схожими змістово-формальними ознаками, то теоретики ці ознаки зараховують до факторів, що формують жанри. До них, як правило, відносять предмет відображення, цільову установку (функцію) і метод відображення. Але проблема жанрового визначення на цьому не закінчується, бо, в кожному жанрі схрещуються такі закономірності журналістської творчості, як взаємодія жанру й методу, співвідношення форми і змісту, фактичного й образного в жанрі, простору і часу, авторського задуму і жанрового втілення, цільової установки жанру та очікувань телеглядачів. Без комплексного аналізу цих питань характеризувати жанрові утворення складно [1, 160].

Кожному жанру можна приписати щонайменше чотири ознаки, які його характеризують: перша – функціональну спрямованість, друга – ступінь узагальненості оповіді (глибина аналізу в інтерпретації фактів і зв'язків цієї події з іншими), третя – оцінка події, або емоційно-аксіологічна спрямованість, четверта – характер використання тих чи інших зображувально-виражальних засобів у різному ступені й співвідношенні [3, 90].

У сприйнятті твору глядачем більшу роль відіграє форма «заявленого жанру», зумовлена комерційною назвою екранного продукту або анонсом. Заявлений жанр може підвищити касовий глядацький успіх через вплив на адресність та психологічну установку. Жанрова структура мовлення (каналу, станції) складається з трьох показників: перерахування використовуваних жанрів; частка екранного часу, що його займає кожен із зазначених жанрів; екранне місце кожного жанру – час доби, канал й іноді місцевість мовлення [2, 23]. Жанрово-тематична фактура мовлення являє собою співвідношення каналів, рубрик, компаній із різною жанровою орієнтацією, тематикою або спеціалізацією (новинною, розважальною, для дітей, для сільських мешканців тощо).

Сучасна система телевізійних жанрів об'єднує різні жанри публіцистики, масової культури, науково-технічних досягнень, починаючи від новин до ток-шоу, художніх телепередач і навчальних програм до мильних опер, теленовел і нарисів до розважальних і реаліті-шоу. Залежно від способу відображення жанри публіцистики поділяють на інформаційні (відповідно до питань: що, де, коли), інформаційно-аналітичні (питання: як, чому та з якою метою, кому це вигідно, які будуть наслідки) та художньо-публіцистичні жанри. До інформаційних належать жанри, завданням яких є повідомлення про подію або явище (замітка, репортаж, звіт, інтерв'ю). Ці жанри характеризуються оперативністю, стислістю, точністю і ясністю подачі інформації. Вони не потребують аналізу чи коментаря, мають бути представлені об'єктивно й точно. Аналітичні жанри журналістики дають широке та докладне висвітлення фактів з їхньою оцінкою, узагальненням, коментуванням. До них відносять: рецензію, огляд, коментарі, кореспонденцію, статтю, розслідування. Предметом журналістського розслідування зазвичай є яке-небудь велике негативне явище. Мета дослідження – виявити причини цього явища. Відповідно кожен конкретний жанр може мати кілька різновидів, як, наприклад, репортаж – прямий про подію (синхронний або німий), постановочний («спровокована ситуація») і тематичний (проблемний).

Художньо-публіцистичні жанри передусім представляють авторські враження про події чи явища, думки, роздуми стосовно тих чи інших проблем. До цих жанрів належать есе, нарис, фейлетон, памфлет. Художньо-публіцистичні жанри можуть мати експресивний характер. Вони досить складні у виконанні та вимагають від журналіста не тільки майстерності, а й наявності життєвого досвіду.

Система жанрів має здатність змінюватися в часі (еволюціонувати): виникають нові жанри (телемисти або телеігри), зникають старі (телевізійний памфлет), також відбувається взаємопроникнення жанрів (наприклад, для збільшення видовищності інтерв'ю включає риси

репортажу, а репортаж залучає риси художності аж до образності нарису, коли виявляється авторська позиція, що для репортажу в чистому вигляді нехарактерно).

Практично будь-яка система жанрів зазвичай має кілька рівнів (ієрархія типологічної структури (системи) жанрів) тому, відповідно до одного рівня класифікації жанри поділяються на публіцистичні та інформаційні, відповідно до критерію, які питання цікавлять автора: як, чому та з якою метою або що, де, коли. Відповідно до іншого варіанта, ідентифікують три види публіцистики: інформаційну (заметка, звіт, виступ, інтерв'ю, репортаж), аналітичну (коментована інформація із внесенням авторської суб'єктивності – коментар, огляд, дискусія, пресконференція, кореспонденція) та художню (нарис, замальовка, есе, сатира). При цьому кожен конкретний жанр може мати кілька різновидів, як, наприклад, репортаж – прямий про подію (синхронний або німий), постановочний («спровокована ситуація») і тематичний (проблемний) [6, 189]. Природа евристичної суб'єктивності системи жанрів міститься в одній із трьох складових комунікаційного процесу: джерела (комунікатора), повідомлення (твору) і реципієнта (аудиторії) [8, 186].

Класифікацію жанрів телебачення уперше розробив Р. Борецький у книзі «Інформаційні жанри телебачення» понад чверть століття тому. Сучасна типологія телевізійних жанрів ідентифікує кілька рівнів, з яких два основні: інформаційно-публіцистичні – інформаційний виступ у кадрі, коментар, огляд, репортаж, інтерв'ю, бесіда, дискусія, пресконференція; і художні (постановочні, ігрові) – нарис, документальні кіно- та відеофільми [5, 89].

Також можливі й інші системи класифікації жанрів, засновані на діагностичних ознаках, наприклад щодо знакової структури (однієї з трьох семіотичних систем екранного тексту): зображення, мова чи звук. Але не лише систем жанрів, а й схем ієрархічного підпорядкування телевізійних жанрів, можна виділити декілька. Тож, іншими словами, системи жанрів, як і самі жанри, постійно еволюціонують, химеризуються в системі, контамінують, зникають і з'являються знову. Цю думку можна доповнити висловлюванням академіка Д. Ліхачова, який писав, що «жанри живуть незалежно один від одного, а утворюють певну систему, яка змінюється історично» [4, 46]. Тож у цьому сенсі жанр – категорія історична.

Телебачення – це одне із найбільших явищ сучасності, яке об'єднує в собі передові досягнення журналістики, культури, мистецтва, науково-технічної думки й економіки. У зв'язку з технічним прогресом, узагальненням досвіду, вивченням основ, на яких будуються жанри, якість програм повсякчас поліпшується. Але зробити їх цікавими можливо лише за допомогою пізнання кращих програм у конкретному жанрі. На сьогодні жанри журналістики, як телевізійної, так і газетної, є цілісною і розвинутою системою. Характерною особливістю цієї системи, з однієї сторони, є стабільність, з іншої – рухливість. Тому з урахуванням динамічного розвитку телебачення, наслідком чого стала зміна жанрової структури телевізійного контенту, було прийнято рішення розширити уявлення про жанрові аспекти, виявити зовнішні і внутрішні зв'язки між ними, визначити причини виникнення нових жанрів, систематизувати практичні знання на основі наукового підходу.

Література

1. Виникнення нових жанрових утворень, зокрема infoteinment. *Вісник Маріупольського державного університету. Культурологія* : зб. наук. пр. Маріуполь : Новий світ, 2013.
2. Гоян О. Я. Основи радіожурналістики і радіоменеджменту : підручник. Київ, 2004. 164 с.
3. Даценко Л. Українське радіо – державне чи недержавне? Телевізійна й радіожурналістика. *Збірник науково-методичних праць ЛНУ ім. І. Франка*. Вип. 4. Львів, 2002. С. 87–98.
4. Дмитровський З. Є. Телевізійна журналістика : матеріали для вивчення основ тележурналістики : навч. посібник. 2-е вид. Львів. : ПАІС, 2006. 206 с.
5. Єлісovenко Ю. П. Логічні паузи в тексті та мовленні. *Стиль і текст*. Київ, 2000. Вип. 1. С. 181–184.
8. Іванов В. Ф. Соціологія масової комунікації : навч. посіб. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ : ВПЦ «Київський ун-т», 2000. С. 202–207.
6. Лубкович І. М. Соціологія і журналістика : підруч. для журналістів і не тільки. Львів : ПАІС, 2005. 176 с.
7. Машенко І. Г. Хроніка українського радіо і телебачення в контексті світового аудіовізуального процесу Київ, : Україна, 2005. 381 с.

ВИТОКИ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ЕТНОДЖАЗУ

Український етно-джаз бере свій початок з часів радянського культурного простору, у якому зарубіжне мистецтво постійно було присутнім (як легально, так і нелегально), а також справляло помітний вплив на розвиток усієї радянської естрадної музики. Вхідження джазу до радянського культурного-мистецького середовища було надзвичайно стрімким. А саме з 1922 року – з появою надзвичайно популярного на той час джаз-бенду Валентина Парнаха, його участі у відкритті 1 травня 1923 року сільськогосподарської виставки та його статей у журналах «Вещь», «Зрелища» [1, 21].

Біля витоків радянської популярної пісні 1930-х років стояли співаки та композитори, так чи інакше пов'язані із джазом [1, 22]. Серед найвидатніших – вихідці саме з України: співак, актор Леонід Утьосов та композитор Ісаак Дунаєвський. Так, у 1928 році Леонід Утьосов створив перший! в Радянському Союзі «теа-джаз» (театралізований джаз). Уже в 1946 році в Києві на базі клубу «Дніпро» був створений джазовий оркестр, який очолив Петро Кеслер, а в 1959 році розпочав активну творчу та гастрольну діяльність професійний естрадний колектив, створений композитором і диригентом Євгеном Зубцовим з музикантів самодіяльних оркестрів Будинку культури «Метробуд», клубу МВС та Будинку офіцерів [2, 26]. Та коли саме слово «джаз» у 1948 році потрапило в опалу, для творчого колективу Л. Утьосова «знайшли» іншу назву – естрадний оркестр, а більшу частину джазових колективів, яких на той час вже з'явилося чимало, перестали «помічати», що фактично означало ліквідацію [3, 49].

В 1970-х роках (особливо в другій половині 1970-х), у період «хрущовської відлиги», сучасна естрадна музика України ознаменована значними змінами, які відобразилися в таких творах, які є зразками синтезу джазового та національного мислення (неперевершені твори Ігоря Поклада, О.Б Ілаша, Володимира Івасюка, Юрія Шамо та ін.). Пісню «Києве мій» сьогодні сміливо можна назвати гімном нашої столиці. Пізніше, приблизно кінець 1980-х – початок 1990-х років, відбувається переосмислення джазової стилістики на національному ґрунті (гурти «Нічлава Блюз», «Анна Марія», твори Г. Гаврилець, І. Корнілевича, гурт «Чорні черешні», вокальне тріо «Древо», бандурист Роман Гриньків) [3, 50].

З 2000-х років на хвилі національного піднесення, підкріпленого ідеями незалежності молодій державі, відбувається новий сплеск українського етно-джазу. Яскравим прикладом є джазова програма «Лемківська сюїта» Антона Півоварова як яскравий зразок глибокого переосмислення та органічного поєднання різних інтонаційних практик, де присутній і фольклор, і джаз у нерозривному вишуканому сплаві, а також запис альбому «Коломийки Live» (2007) і творчість відомого бас-гітариста, співвласника проекту «Jazz-Коло» Ігоря Закуса та Z-Band. Також у цей період слід відмітити збірку джазових аранжувань української народної та популярної музики під назвою «Ukrainian Roots in Jazz» («Українське коріння в джазі»), яка вийшла у 2008 році. Колекція етно-джазових імпровізацій та українських народних пісень була записана такими відомими джазовими музикантами, як Сергій Данилов, Млада, Джон Стетч, «Брати блюзу», «Каунас-Біг-бенд», Мартін Шрак, Вагіф-Мустафа-Заде, Дмитро Найдич, польсько-бразильський дует Гражини Августак та Пауло Гарсія. Цей альбом у подальшому здобув неабияку популярність серед любителів української інтелектуальної музики і став черговим доказом якісного сплаву та поєднання українського мелосу з творчістю джазових музикантів різних країн світу [4].

Отже, український етно-джаз – це не лише характерне поєднання давніх фольклорних мотивів з класичною імпровізаційністю джазу й іноді різкою зміною не притаманних для українського фольклору гармоній, а також не характерними для українського мелосу ритмів, це насамперед глибоке взаємопроникнення.

Література

1. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2001. 193 с.
2. Сапожник О. В. Антологія української популярної естрадної музики. Ч. 2 : навч. посіб. Київ : ДАКККіМ, 2003. 165 с.
3. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витoki та проблематика (1920–1990 рр.) : дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2010. 170 с.
4. З того буде фольк. *Platfor*. <https://platfor.ma/z-togo-bude-folk/> (дата звернення: 18.10.2022).

*Елисеєва Катерина,
старша викладачка кафедри академічного і естрадного співу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв*

МУЗИКА ТА АРХІТЕКТУРА: СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У СУЧАСНІЙ КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ

Вираз «архітектура – це застигла музика» безпосередньо постулює зв'язок цих двох видів мистецтв. Принцип пропорційності частин і загальної гармонії ми з легкістю застосуємо як у музиці, так і в архітектурі. У сучасному культурному житті процес відродження старовинної музики хронологічно пов'язаний з відродженням архітектурних пам'яток історії. У цій паралельності виникає цікава взаємодія музики й архітектури. У межах концертної практики все частіше використовують історичні інтер'єри, які доповнюють емоційне враження від музики та роблять його більш повним для слухачів.

В Україні одним з таких концертних майданчиків став палац останнього гетьмана України Кирила Розумовського в місті Батурин Чернігівської області. Палац у Батурині має свою історію, яка бере початок ще з XVIII століття, і сьогодні він продовжує своє життя в новому культурному напрямі. Тут проводять фестивалі, конкурси та концерти класичної музики, продовжуючи традиції Розумовських. Такі заходи покликані привернути увагу до збереження культурної спадщини й водночас слугують мостом, що поєднує часи. Сьогодні суспільство повертається до своїх джерел, відроджуючи традиції предків. Відновлення гетьманської резиденції зайняло близько 10 років, і з 2012 року це гідний музейний і концертний майданчик.

З погляду культурології архітектурні споруди є середовищем, де відбувається розвиток тієї чи іншої сфери життя та культури суспільства. Поняття географічного простору належить до однієї з форм просторового конструювання світу у свідомості людини. Будучи символами культури минулих століть, палаци несуть у собі печатку розвитку архітектури як стильового прояву культури, а також інших проявів культури завдяки пам'яті, пов'язаній з тими культурними подіями, що в них відбувалися. Найчастіше події визначалися власниками палаців: їх життєвим укладом, інтересами й уподобаннями.

Кожен текст містить у собі контексти. Розуміння твору (у нашому випадку музичного), яке дорівнює тексту плюс контекст, базується на трьох контекстах: контекст описуваного, контекст автора та контекст інтерпретатора. Так за допомогою теорії інтертекстуальності визначається смислова сутність подібної сучасної концертної практики як співвідношення нотного тексту та двох контекстів. З одного боку, це контекст автора (часу життя композитора та написання ним музичного твору), а з іншого – контекст слухача (його музичного мислення, естетичного сприйняття, впливу довкілля, інших чинників сучасного життя).

Інтеграція старовинної архітектури в сучасну реальність створює ефект синестезії за допомогою синтезу мистецтв – музики й архітектури. Це сприяє розумінню музики, проявляє себе і як прийом музично-герменевтичного методу. Також тут відбувається синтез не лише музики та архітектури, а й історії та архітектури.

Концепція діалогу виділяє в ньому три рівні, подібно до діалектичної формули «теза – антитеза – синтез»: інтерсуб'єктивний (мікрорівень – дослідження міжособистісних відносин індивідуальних суб'єктів), інтеркультурний (макрорівень – дослідження міжцивілізаційних відносин колективних суб'єктів) та інтертекстовий (зв'язків між текстами як результатами опредметнення свідомостей індивідуальних та колективних суб'єктів). При розгляді діалогу основну увагу приділяють проблемам функціонування у складі тексту, інтертексту та підтекстів, а також діалогічного спілкування автора та читача.

Спробуємо виявити співвідношення тексту та контекстів у сучасних культурних процесах музичної практики та взаємодії їх з архітектурою. Спілкування особистостей у діалозі відбувається завдяки деякому атому спілкування – тексту. Текст може бути представлений у різних формах: як жива мова людини; як мовлення, відображена на папері або іншому носії (площині); як будь-яка знакова система (іконографічна, безпосередньо речова й ін.).

У кожній із цих форм текст можна зрозуміти як форму спілкування культур. Кожен текст спирається на попередні та наступні йому тексти, створені авторами; вони мають своє світорозуміння, свою картину чи образ світу, і в цій своїй іпостасі текст несе зміст минулих і наступних культур, він завжди на межі, завжди діалогічний, оскільки спрямований до іншого. Текст стосовно культури виконує як «пасивну» (представницьку), так й «активну» (формуєчу) функцію. Представляючи у

свідомості автора та читача певні смисли та символи культури, він одночасно сам є активним чинником культурологічної творчості.

Такий підхід справедливий до мови музики, яка може виступати в кількох іпостасях: живе виконання музики, запис нотного тексту та система нотації (графічний запис музики). Розглядаючи феномен реконструкції старовинної музики, ми маємо справу з феноменом інтертекстуальності як явищем діалогу. Текст-вір виступає як діалогічна зустріч двох суб'єктів, занурених у нескінченний культурний контекст, і вимагає особливого методу розуміння, що охоплює чотири акти: сприйняття тексту, впізнавання та розуміння значення в цій мові, впізнавання та розуміння в контексті цієї культури, активне діалогічне розуміння.

Текст можна розкрити за допомогою інших текстів (контексту). Тільки в точці їх перетину досліджуваний текст стає частиною комунікації [2, 200]. І хоча тут ідеться про літературу, універсалізм цих філософських ідей поширюється на музичну культуру та культуру загалом. Важливість співвідношення тексту з іншими текстами і вплив культурних контекстів, інтенсивність їх взаємодії відображаються в певній частці трансформації тексту, суб'єктивізації його змісту як неминучого наслідку будь-якої інтерпретації.

Література

1. Біблер В. Культура. Діалог культур. Київ, Дух і літери, 2018. 368 с.
2. Bakhtine M. Esthétique de la création verbale. Paris, Gallimard, 1984. 408 p.
3. Lotman Yu. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. US, Indiana University Press, 2001. 302 p.

*Аксютіна Владислава,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

БАЛЕТНА МУЗИКА ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА В ДІАЛОЗІ З ТРАДИЦІЯМИ

Для музично-театральних жанрів характерне використання лейтмотивної системи. Лейтелементи і лейттебри, які використовує композитор Ю. Шевченко у своїх балетах, є яскравим утіленням традицій для створення музичних образів персонажів.

У балеті «За двома зайцями» виокремлено головні лейтмотиви. Вони належать образу Голохвастого. Це три лейтмотиви («В небі канарєчка літає», «І співає прямо в горизонт» та «Бо один у них я шикарний син»). До них примикає оригінальний лейтмотив мрії, який міститься у вальсі з Музичної Інтродукції (2 картина Другої дії; 3 картина Другої дії (після сцени похорону мрії)). Не менш цікавими є лейтмотиви Проні: прихід усієї сім'ї Сірків на базарну площу (картина 1 Першої дії); вальс у танцювальному салоні й танго з Голохвастим у танцювальному салоні (картина 3 Першої дії); сцена сну та метушня (картина 1 Другої дії); весільна хода (картина 3 Другої дії). Лейтмотивом Проні можна вважати й сопранову мелодію з Музичної Інтермедії (картина 2 Першої дії, картина 3 Другої дії двічі: у першій сцені та останній)).

Окремим лейтмотивом є дзвони. Вони звучать як у прямому сенсі (під час двох сцен заручин: з Галею та з Пронею (картина 1 Другої дії), а також у сцені підготовки до вінчання (картина 3 Другої дії), так і в переносному, або комічному (під час маршу Городового (1 сцена картини 1 Першої дії), дзвони тривожні під час появи Секлети на вінчанні Голохвастого і Проні (картина 3 Другої дії)).

Лейтмотивна система в балетній партитурі розвинена. Тому лейтмотив «руйнування мрії» у фортепіано, з кластерами також доповнюють загальну систему (Музична Інтродукція, картина 3 Другої дії, сцена побиття Голохвастого). Абсолютно неперевершеним став «лейтмотив пліток» (Увертюра, картина 1 Другої дії, картина 3 Другої дії, Фінал).

Крім лейтмотивів, композитор розвинув систему лейттебрів головних персонажів: Голохвастий (кларнет, фортепіано, скрипка); Тапер (фортепіано); Проня (скрипка); Галя (скрипка).

У балеті «За двома зайцями» комічними героями, наділеними самостійною системою лейтмотивів, лейтелементів та лейтелементів, є Голохвастий, Тапер (але в тісному взаємозв'язку із сином) та Проня.

На основі аналізу хореографічних елементів розглянуто візуальну складову балету «За двома зайцями» як проміжний варіант між балетом та драматичною виставою, що викликано переважанням у хореографії не класичних балетних рухів, а рухів драматичних, просто танцювальних, вуличних, жестів і міміки. Серед них: штовхання, крокування, хореографічні рухи із зігнутими колінами та

стопою під прямим кутом, перекид, повзання по сцені, стрибки на одній нозі, переміщення рачки, дуля та ін.

Проведений порівняльний аналіз балету Ю. Шевченка та комедії М. Старицького дав змогу виокремити спільні комічні елементи: «передзустріч» із головним персонажем Голохвастим, слава якого випереджає його; вибір лейттембрів (кларнет, скрипка та піаніно), пов'язаний із комічністю Голохвастого та підкресленням його зовнішніх ознак: худорлявості та «манерності», претензії на шик та образованість; портрет Голохвастого в балеті та його зовнішній вигляд (одяг та аксесуари), що відповідають образу Голохвастого з першоджерела; слабкість Голохвастого до дівчат; любов Голохвастого до пісень, танців; гопак, що фігурує і в комедії (Ява 15, Дія третя), і в балеті (картина 1 Першої дії).

Спільним для комедії та балету також є лейтмотив дзвонів. Розглянуто лейтмотив дзвонів (передача змісту) та лейттебр дзвонів, що є інструментом створення лейтмотиву дзвонів суто музичними засобами виразності (вибір ударних інструментів дзвонів та трикутника). Комічністю відрізняється заміна образу «хліба-солі» на весілля в комедії на портрет із зображенням М. Старицького в балеті.

Спільною для комедії та балету є романтизація сцени освідчення Голохвастого в будинку Проні: вишукано-ліричні та романтичні фрази Голохвастого в комедії та надзвичайно ліричний і глибокий романс «Очі чорні» в балеті. Багатобічний, контрастний образ Секлети також яскраво представлений в обох творах.

Спільним комічним елементом визначено червоний чепчик Сірчихи; жест «дуля» Секлети, комічним мотивом вважаємо мотив чуток, який у балеті передано всіма засобами виразності: музичним, хореографічним та візуальним. Тож балетна музика Ю. Шевченка презентує розвинену лейтмотивну систему, що допомагає розкривати образні характеристики героїв, закладені в літературному першоджерелі.

Глова Яна,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АНАЛІЗ КОМПОЗИЦІЇ IT'S MY LIFE

Композиція з гучною назвою It's My Life доводить, що гурт, який зібрав Джон Бон Джові, знаходиться поза стилістичними межами. У цій поліжанровій пісні гармонійним чином поєднані рефлексія та оптимізм, ностальгія і думки про майбутнє. Симптоматично, що саме It's My Life стала гімном численної армії шанувальників групи.

Колектив музикантів американського рок-гурту з Нью-Джерсі Bon Jovi став одним із засновників стилю мелодійний хард-енд-хеві. Цей стиль став популярним у середині 1980-х. Перший офіційний склад гурту – Джон Бон Джові (вокал, гітара), Річі Самбора (гітара, бек-вокал), Алек Джон Сач (бас-гітара, бек-вокал), Тіко Торрес (ударні), Девід Браян (клавішні, бек-вокал).

Спочатку була заснована кавер-група під назвою Atlantic City Expressway. Вона формувалася поступово. Джон Бон Джові запросив Девіда Браяна (1983). Пізніше до них приєднався басист Алек Джон Сача та барабанщик Phantom's Opera Тіко Торрес. Основну гітарну партію виконував Дейв Сабо. Це було недовго. На місці останнього з'явився Річі Самбор.

Перший дебютний альбом гурту вийшов під назвою Bon Jovi (1984). Альбом Slippery When Wet, мав найбільший успіх та став проривним і найбільш продаваним для гурту. Гурт має нагороду American Music Awards. Часто концертує. Найбільш тривале та рекордне турне тривало 16 місяців, під час якого було відвідано 22 країни та відіграно 232 концерти. Група випустила дванадцять студійних альбомів, починаючи з першого хіта. Група не сидить і не відпочиває. Крайній альбом був випущений у 2018 році.

Джон Френсіс Бонджові-молодший (більш відомий як Джон Бон Джові) – популярний американський музикант, поет-пісняр і навіть актор, передусім відомий як вокаліст, гітарист та засновник популярного американського рок-гурту Bon Jovi. Також є кривим родичем покійного великого співака Френка Сінатри. Захоплювався музикою, грав на гітарі, виступав у складі місцевих гуртів. Підробляв у звукозаписній студії свого двоюрідного брата. Попри відмови декількох звукозаписних лейблів, Бон Джові розпочав музичну кар'єру в червні 1982 року. Співак продюсував гурти Gorky Park та Cinderella. Створив саундтрек до фільму «Молоді стрілки – II», де виступив як композитор. Альбом New Jersey мав шалений успіх та увійшов до п'яти найкращих хітів Billboard Hot-100. За 13 років існування в музичній індустрії музикант продав при цьому понад 75 мільйонів альбомів

у всьому світі. Нині учасники групи працюють над своїми сольними проєктами, та все ж обіцяють суспільну студійну роботу.

Бон Джові є одним із мажоритарних власників Arena Football League Philadelphia Soul та засновником Фонду душі Джона Бон Джові. Пісня Бон Джові *It's My Life* є першим синглом з альбому *Crush* (2000). Її автори – Джон Бон Джові, Річі Самбора і Макс Мартін.

Пісня стала результатом роботи всієї групи та віддзеркалила взаємини між усіма членами колективу. Невипадковим є приспів *It's My Life*. Ці слова передають основну ідею пісні. Крім того, всередині групи Джон і Річі рівнялися на Френка Сінатру та ансамбль «Рет Пек» відповідно: «Я – це Дін Мартін, а Джон – це, зрозуміло, Френк».

Пісня написана в тональності Мі мажор. На початку композиції можна почути незвичайний ефект «гітари, що розмовляє». Щоб надати нетривіального звучання вступу, Річі Самбора використовував *talk-box* (ток-бокс) – блок ефектів, що дає змогу музикантам спотворювати звук музичного інструмента так, що він схожий на інтонації людського голосу. Цей девайс спочатку налаштував слухачів на сценічну присутність. Коли Бон Джові виконували композицію на популярному шоу *VH1 Storytellers*, у гітариста був один мікрофон для *talk-box* та один для виконання вокальної партії. *Livin' On A Prayer* – композиція, з якою перегукується *It's My Life*, також містить цей трюк.

Джон Бон Джові писав цю пісню, розмірковуючи про своє місце у світі. «Це моє життя, і мені ним управляти», – такі впевнені слова вели виконавця, коли він сідав за текст. Пряма апеляція до композиції Френка Сінатри також видає себе відразу – рядок *I did it my way* змушує згадати про ліричну баладу *My Way*. У пісні Сінатри герой розповідає про те, як прожив дивовижне та багатогранне життя, «по-своєму», тобто саме так, як хотів. В інтерпретації Джона Бон Джові: хотів – записував музику, а хотів – знімався в кіно.

Проте згодом образ став збірним: «Френкі – це ти, чи твій брат, чи твій знайомий, загалом, кожен, хто живе по-своєму і слухає думки інших». Цікаво те, що Річі не тільки був проти включення відсилання до Сінатри, але мало не посварився із Джоном з цього приводу. Для нього ця пісня спочатку мала набагато більш універсальний характер, хоч і сприймалася так само надихаюче та оптимістично. *It's My Life* – про свободу кожного.

It's My Life можна внести до розряду композицій, про які зазвичай говорять: вона подобається і дівчатам, і хлопцям, і підліткам, і дорослим. Усі розуміють її суть по-різному, але відчувають невідомий запал: під неї відразу хочеться діяти, немов у такт головним героям відеокліпу. Бон Джові точно не є авторами одного хіта, але саме завдяки цій пісні вони відомі кожному. Музичний відеокліп до пісні зняв режисер *Wayne Isham*, який надихнувся фільмом «Біжи, Лола, біжи» (*Run Lola Run*). Томмі та Джину зіграли актори *Will Estes* та *Shiri Appleby*.

Гречіна Любов,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВИКОРИСТАННЯ ПРИЙОМУ БЕЛТИНГ ПРИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ

За останні роки вокальна техніка естрадного вокалу змінилася та збагатилася за рахунок нових явищ, здавалося б, раптово та стихійно створених виконавцями, чиї відомі у всьому світі хіти дали новий відчутний поштовх для розвитку вокального виконавства. Без використання різноманітних вокальних прийомів жодна пісенна композиція не зможе стати цікавою для слухача. Один із найбільш суперечливих та одночасно яскравих моментів при виконанні верхніх нот сучасними вокалістами є прийом белтинг.

Термін *белтинг* походить з англійського літературного жаргону. Дієслово *to belt* є синонімом *to shout* або *to yell* (обидва ці слова перекладаються як «кричати»). У наші дні цей термін остаточно влився в сучасну вокальну мову, і в багатьох музичних словниках можна знайти тлумачення *to belt* як «співати голосно, на повну міць». Белтинг у сучасному його розумінні – це саме вміння брати високі ноти повним голосом, це сучасна вокальна техніка, яка дає змогу виробляти дуже потужний звук великої інтенсивності, особливо у верхньому регістрі.

Існує багато технічних визначень белтингу. Навіть на батьківщині белтингу в Америці вокальні педагоги розходяться в точних формулюваннях. Проте всі вони стверджують, що белтинг – це природне або набуте вміння вокалістом узяття високих нот «грудним» тембром поза звичайного діапазону, без форсування і шкоди голосових зв'язок. Тобто вокаліст співає голосно, проте не переходячи на фальцет у верхньому регістрі. Белтинг створює відчуття об'ємності та польоту, дає змогу робити дуже потужний звук. Він є одним із найголовніших інструментів для створення експресивної подачі у вокальному

виконавстві. Белтинг є одним із тих прийомів, який здатен динамізувати виконання композиції в будь-якому жанрі та стилі.

Не винятком тут є і народнопісенний жанр. На прикладі інтерпретації української народної пісні «Вари мати вечеряти» ми можемо побачити, як такі сучасні вокальні техніки, як белтинг допомагають динамізувати виконання, урізноманітнити тембр голосу та доповнити кульмінаційні моменти експресією і виразністю.

За жанром «Вари мати вечеряти» відноситься до ліричних родинно-побутових українських народних пісень. У мелодії цієї пісні є багато типових для ліричного українського фольклору музичних елементів, як-то: зупинки на високих нотах у кінці фрази та їх протягування, широке дихання, завершення мелодичної лінії кадансуванням за допомогою квартового низхідного ходу з IV на I ступінь тощо. Ці та інші характеристики відкривають можливість використання прийому белтингу при естрадній інтерпретації цієї пісні.

У власній інтерпретації в межах творчого проєкту «Феномен вокального прийому белтинг у контексті жанрової різноманітності» пісню «Вари мати вечеряти» виконують у тональності с moll (до мінор), а кожен наступний куплет співають з тональним зсувом вгору на півтон. Для підсилення кульмінаційного ефекту третього та четвертого куплетів у цій інтерпретації використовують прийом белтингу. Він дає змогу яскравіше виразити емоційний стан образу ліричної героїні пісні, донести його до слухачів. Белтинг використовують на окремих високих та довгих нотах, адже зловживання цим прийомом знівелює його та зашкодить інтерпретації.

У третьому куплеті белтингом співають другий склад слова «Дунай» (нота ля першої октави, половинна тривалість, кінець другої фрази першого речення); на початку другого речення на першому складі слова «зав'язала» (яка починається на тій самій ля першої октави, що й кінець першого речення фрази); у цьому самому рядку на першому складі слова «головоньку» (знову нота ля першої октави); в останній фразі – на другому складі слова «сиди» (нота сі-бемоль першої октави).

У четвертому куплеті белтинг звучить так само на останній ноті першого речення на другому складі слова «гулять» (з огляду на модуляцію, це вже нота сі-бемоль першої октави); у середині третьої фрази на слові «сад» (та сама сі-бемоль); в останній фразі – на другому складі слова «гуси» та першому складі слова «заганять» на початку останнього мелодичного низхідного ходу до тоніки (ноти сі-бемоль першої октави та до-бемоль другої октави).

Отже, подібне епізодичне використання белтингу дає змогу динамізувати тембр голосу в другій половині української народної пісні «Вари мати вечеряти». Саме цим досягається в інтерпретації цієї пісні значна динамічна експресія, тембровий контраст. Використання белтингу в цьому контексті відкриває додаткові можливості для кращого донесення до слухача глибини ліричного образу героїні та всього спектру її переживань.

Література

1. Пісні маминого серця / упор. Р. П. Радішевський. Київ : Просвіта, 2006. 351 с.
2. Фоломєєва Н. А. Опанування вокально-виконавських прийомів у класі естрадного співу : методичні рекомендації для здобувачів вищої освіти спеціальностей 014 «Середня освіта» («Музичне мистецтво») та 025 «Музичне мистецтво». Суми : ФОП Цьома С. П., 2021. 60 с.
3. Edwin, Robert. Belting 101. Part 1. *Journal of Singing*. 1998. Vol. 55, № 1, Nov./Dec. P. 53–55.
4. Edwin R. Belting 101. Part 2. *Journal of Singing*. Vol. 55, № 2, Nov./Dec. P. 61–62.

Демаш Марія,

*студентка ННІ «Академія мистецтв ім. С. С. Прокоф'єва»
Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського*

ІСТОРИЧНІ ВИМІРИ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ ФРАНЦА АНТОНА ХОФФМАЙСТЕРА

Ім'я талановитого композитора другої половини XVIII століття Франца Антона Хоффмайстера (1754–1812) нині є маловідомим широкій громадськості. На відміну від провідних композиторів епохи – віденських класиків Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта та Людвіга ван Бетховена, його знає лише вузьке коло музикантів, хоча у свій час Хоффмайстер був одним із найпопулярніших віденських композиторів. Він був знайомий з Моцартом і Бетховеном, підтримував з обома творчі контакти. Так, у 1786 році Моцарт, з яким у Хоффмайстера була різниця у віці лише два роки, присвятив йому струнний квартет ре мажор (K499), а Бетховен у листах називав його найулюбленішим братом.

Ф. А. Хоффмайстер народився в південно-західному німецькому містечку Роттенбург-ам-Неккар у великій сім'ї середнього достатку. Серед його пращурів були мери цього містечка. Франц

Антон був восьмим з одинадцяти дітей. Його сім'я була націлена на хорошу освіту для свого сина, тому батьки відправили його вивчати право у Відень. Однак після закінчення навчання Франц Антон розпочав свою дивовижну кар'єру композитора та в 1778 році поїхав служити капелмейстером в Угорщину. Окрім композиторської творчості, Хоффмайстер був відомим музичним видавцем. У 1785 році у Відні він заснував одне з перших музичних видавництв і друкував як свої композиції, так і твори відомих віденських авторів, зокрема Моцарта.

Як композитор Хоффмайстер у свій час був дуже популярним. Його твори не лише емоційно насичені та яскраво мелодичні, а й прагматичні, оскільки спрямовані на розкриття творчого потенціалу музиканта, допомагали йому продемонструвати свою майстерність під час виконання твору. Концерт Хоффмайстера для альту з оркестром D-dur і зараз є одним з найупізнаваніших та найчастіше виконуваним твором концертного жанру серед альтистів.

Усього Хоффмайстер написав понад 70 симфоній, деякі з яких певний час вважали творами Й. Гайдна, десятки камерних творів, кілька опер. Відродження творчості композитора відбулося наприкінці XX століття завдяки його творам, написаним для флейти, зокрема 12 флейтовим квінтетам.

Сьогодні музика донедавна майже забутого композитора все частіше звучить на концертних майданчиках. Для сучасного слухача твори Хоффмайстера є такими ж інформаційно насиченими, як і композиції віденських класиків, оскільки несуть відбиток своєї епохи.

Література

1. Franz Anton Hoffmeister. URL: <https://grandpianorecords.com/Composer/ComposerDetails/22174> (дата звернення: 11.10.2022).

2. Franz Anton Hoffmeister. URL: <https://www.last.fm/music/Franz+Anton+Hoffmeister/+wiki> (дата звернення: 11.10.2022).

Живодер Юлія,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФЕНОМЕН БОЛГАРСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Болгарська музична культура – це яскрава та самобутня традиція, яка зародилась та існує досі на території Балкан. Болгарська музика є настільки унікальним явищем, що її неможливо сплутати з фольклором та авторською музикою інших країн, навіть сусідніх регіонів. Традиційна культура Болгарії створила надзвичайно оригінальний національний стиль, який проявився передусім у пісенних творах – як фольклорних, так і в професійній музиці.

У чому ж секрет оригінальності та самобутності болгарської музики? Передусім у тому, що болгарська музика, як жодна інша, була завжди ознаменована тим, що саме її національна специфічність ґрунтується на великій причетності до традицій. І традицій не тільки фольклорних, а й розвитку церковної музики, адже Болгарія є однією з тих країн, висока культура співочих традицій якої була пов'язана з еволюцією і церковної музики.

Музична традиція Болгарії – це сплав культур багатьох етносів. Вона увібрала багатства різноетнічних складових, що дало змогу їй уміло поєднати свій характерний національний колорит з іншонаціональними впливами. Болгарська музична палітра різноманітна насамперед тому, що на неї в різний час вплинули східні музичні традиції, зокрема турецькі, а також елементи, які привнесли найближчі сусіди: греки, серби, румуни. Вагомим є і візантійський вплив, де вокальна основа музики визначила виняткову оригінальність ритмічних структур у поєднанні з візерунчастою орнаментикою мелізматика мелодичного одноголосся. І саме в цьому сплаві полягає специфічність болгарської музики.

Будь-яка національна школа співу формується як з особливостей психологічного складу нації, витоків її музичної культури, особливостей історичного розвитку, так і під впливом мови. У випадку болгарської музики благодатним ґрунтом для формування специфіки вокального виконавства стала особлива мовна фонетика болгарської мови. Будучи досить близькою фонетиці української та італійської мов, болгарська мовна фонетика є показником національної особливості болгар і стала основним чинником популярності та затребуваності болгарських оперних, естрадних та джазових вокалістів. Фонетика болгарської та української мов відрізняється від західноєвропейських великою кількістю відкритих голосних. У болгарській мові надзвичайно багато зручних для співу «твердих» голосних звуків. А мова з опорою на голосні – це нижчі форманти мови. Саме тому Болгарія славиться своїми басами та потужними мецо-сопрановими жіночими голосами.

Саме ритмічне розмаїття болгарської музики стає для неї головним оригінальним елементом. Суть болгарських ритмів полягає в комбінаториці дво- й тридольних метрів. Поєднання таких угруповань в одне ціле у швидкому русі є характерною рисою навіть сучасної естради. Перемінний метр, поліметрія та поліритмія разом із непарними ритмічними побудовами є також характерною особливістю болгарської народної та професійної музики. Поряд із простими розмірами (2/4, 3/4, 4/4, 3/8 і т. д.) часто трапляються 5/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/16, 12/16, 14/16 (є і складніші комбінації подібних розмірів). Також характерним є часте вживання в болгарській музиці несиметричних розмірів і тривалостей.

Багато дослідників пов'язують цю ритмічну асиметрію з танцювальним походженням болгарської музики. Українська дослідниця Л. Найчева, вивчаючи спадок видатного науковця та фольклориста Д. Христова, спостерігає відповідність рухів певного народного танцю музичним ритмоформулам. «Болгарський танець на 8/16, але з асиметричним групуванням 3/16+3/16+2/16 або 2/16+3/16+3/16, поданих у чергуванні зазначених рядів і зі змінним темпом» [2, 147]. Дійсно, відмінною рисою балканської (зокрема болгарської) танцювальної музики є саме ті складні ритми, які складаються з поєднань більш простих ритмічних груп. Усі основні танці будуються з урахуванням комбінацій цих елементів. Наведемо приклади таких танців, як «лесното» – 7 долей (3+2+2), «копаница» – 11 долей (2+2+3+2+2), «рѣченица» (2+2+3), «пайдушко» – нерегулярний ритм 2+3, «право хоро», у якому чергується 4/4 та 6/8. Деякі ритми можуть бути і з парною кількістю долей, проте вони можуть рахуватись по-різному. Наприклад: восьмидольний розмір може рахуватись 2+3+3, 3+2+3, 3+3+2, 2+2+2+2, 2+2+4, 2+4+2, 4+2+2 і навіть 4+4.

Болгарська народна музична традиція зберегла самобутні риси в образності, мелодиці та ладовій будові. Щодо останньої, то тут можна виявити кілька характерних рис. По-перше, найпоширенішими ладами є пентатоніка, дорійський, фригійський лади, що засновані на зменшеній квінті, та лади зі збільшеними секундами. По-друге, ладова структура пісень (особливо архаїчного походження) заснована на старовинних звукорядах європейської музики, але їх діапазон зазвичай обмежується межами тетракорду або пентакорду. По-третє, у протяжних піснях (переважно історичних), які не мають рівномірного тактового поділу, суттєву роль відіграє «акцентуація словесного тексту, що надає пісням характеру речитативу» [2, 150].

Особливо цінні в музичній пісенній культурі Болгарії барвистість, життєрадісність і найголовніше – імпровізаційне начало. Для неї характерні одночасно й слов'янська наспівність, і багата східна мелізматична орнаментика. Характер цієї музики пристрасний, душевний, стрімкий. Навіть сучасна естрадна пісня нікого не залишає байдужим, адже вона передає глибинні традиції багатой музичної історії Болгарії.

Література

1. Ангелов П. История на България. София: Булвест, 2000. 511 с.
2. Найчева Л.В. Болгарское музыкальное искусство как национально-стилевая парадигма в культуре XX – начала XXI веков : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2016. 260 с.

Збожинський Денис,

студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПОТЕНЦІАЛ КОНЦЕРТНО-ФЕСТИВАЛЬНИХ ЦЕНТРІВ У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ МІСТА ВІННИЦЯ

В епоху масової глобалізації суспільства набувають особливого значення питання, пов'язані зі збереженням, розвитком та популяризацією національної музичної культури у всій її багатоманітності. Задля забезпечення сучасних тенденцій культурної розбудови міст необхідна зацікавленість різних груп стейкхолдерів культурних трансформацій. Культуролог О. Копієвська, досліджуючи теорію стейкхолдерства в культурних практиках, наголошує на тому, що кожна група культурного ринку характеризується певною трансформацією груп впливу і, відповідно, зацікавленими стейкхолдерами, які регулюють цей ринок, підтримують його функціонування та спонукають на певні трансформаційні процеси [1, 2].

Відтак головними стейкхолдерами культурних трансформацій у містах є центри, головним призначенням яких є розвиток інноваційних мистецьких ідей та проєктів, активна пропаганда нових мистецьких пошуків тощо. Першочерговим завданням є створення базового культурно-мистецького

центру з високорозвиненою інфраструктурою для повноцінної творчої реалізації як українських митців, так і гостей світового масштабу. Культурно-мистецькі центри світового рівня вже давно активно впроваджують у практику комплекс інноваційних технологій як у галузі архітектури, так й у сфері акустичного планування та дизайну. На жаль, Україна залишається осторонь загальносвітових тенденцій, а наявні на сьогодні концертні майданчики часто не відповідають належним технічним та акустичним параметрам, а отже, і статусу проведення міжнародних культурно-мистецьких заходів, урочистих подій національного та міжнародного масштабів тощо.

Культурна трансформація міста Вінниці передбачала відкриття Центру концертних та фестивальних програм, що стало новим об'єктом культурно-мистецького комплексу, діяльність якого спрямована на розвиток культурно-мистецького життя міста. Центр концертних і фестивальних програм створено з метою організації базового культурно-мистецького центру, популяризації українського національного музичного мистецтва, консолідування на своїх теренах потужного культурно-мистецького арсеналу для розвитку та просування творчого культурного продукту, самоорганізації культурного життя та підтримки творчих ініціатив громадян міста.

Однією з головних місій Центру стала участь у виконанні актуального для міста завдання цілісної репрезентації національної культурної спадщини і внутрішньої модернізації української культури та її інтеграції в європейський гуманітарний простір. Саме в такому ракурсі Центр концертних та фестивальних програм постає як мультифункціональне підприємство, що поєднує розвинену матеріальну базу, кадровий потенціал фахівців галузі, які здатні реалізувати будь-які комплексні завдання у сфері постановки та здійснення творчих проєктів різних масштабів та володіє продуктом власного виробництва – концертні програми професійних артистів. До обов'язків центру входить також організація роботи двох професійних колективів, а саме: Вінницького міського естрадно-духового оркестру «ВінБенд» та Вінницького академічного міського камерного хору ім. В. Газінського.

Центр є дієвим інструментом впливу на трансформацію суспільства в культурно-мистецькому просторі, що забезпечує розвиток територіальної громади та відповідає культурним потребам вінничан. Також центр активно залучає до своєї діяльності представників культурного життя новоприєднаних територіальних громад.

Особливої ваги діяльність Центру набуває в його економічно обґрунтованому потенціалі. Звісно, Центр не може бути джерелом отримання прямих прибутків, проте є ключовим елементом економічного розвитку міста, зокрема розвитку малого та середнього бізнесу. Шляхом реалізації творчих міні- та макропроєктів дає поштовх для зміцнення інфраструктури міста, розвитку туризму, ринку надання послуг у сфері відпочинку та розваг, рекламного бізнесу, що відкриває шлях до залучення прямих інвестицій, відповідно збільшує надходження до бюджету, сприяє створенню нових робочих місць та реалізації творчих ініціатив.

На сьогодні, у період військового стану та активної пандемії, діяльність Центру, як і всієї галузі культури, змінила свій вектор, і, якщо раніше колектив Центру заходи намагався виносити здебільшого на відкриті майданчики, то в умовах сьогодення більша частина роботи проходить у форматі онлайн. Концерти та проєкти відзняють і транслюють на електронних ресурсах центру (сторінки в соціальних мережах).

Також слід зауважити, що колектив Центру активно співпрацює з міськими студіями творчості. І ми пишаємося тим, що в умовах кризи змогли не тільки зберегти, а й збільшити різноманітність жанрової політики. Центр гармонійно інтегрує концертні програми в реалії мистецького життя міста, створює нові проєкти, поєднавши їх в одне ціле.

Центр концертних та фестивальних програм активно впроваджує інноваційні форми роботи в галузі культури нашого міста, реалізуючи свій потенціал за такими напрямками:

- проєкти та фестивалі, спрямовані на розвиток молодого покоління;
- інноваційні форми роботи в масштабних загальноміських заходах;
- тісна співпраця із закладами культури та громадськими організаціями (залучення їх до челенджів, флешмобів, запрошення їх на записи святкових концертних програм як артистів);
- удосконалення діяльності творчих складових Центру (розширення репертуарного листа, написання нових аранжувань, поліпшення матеріальної репетиційної бази);
- навчально-методична робота Центру;
- активізація інформаційно-реklamного забезпечення галузі культури шляхом співпраці із засобами масової інформації та розкрутки власних інтерфейсів;
- створення власного бренду;
- розвиток культурного життя та формування іміджу міста.

Підбиваючи підсумок, наголосимо, що потенціал Центру концертних та фестивальних програм відіграє важливу роль у культурно-мистецькому житті міста Вінниці. Вектор діяльності закладу змінюється у зв'язку з подіями в Україні. Так, особливу увагу приділяють виховному потенціалу концертних програм, їх змісту, що дає змогу формувати в молоді почуття патріотизму та національної свідомості.

Література

1. Копієвська О. Р. Стейкхолдери в культурному житті України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2014. № 1. С. 39–44.
2. Kopyievska O. The transformation of subjectivity in the cultural practices of Ukraine. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2017. № 1. С. 34–38.

Малініна Діна,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В ОПЕРАХ

Розмаїття жіночих образів в оперному мистецтві пов'язане зі специфікою жанру. Жіночий образ часто був джерелом для творчості, утіленням тем любові, материнства, розчарування. Актуальність розкриття жіночих образів у мистецтві набуває нових значень: від вивчення гендерних відмінностей та взаємодій аж до появи поняття гендерної концептосфери. Дослідники намагалися визначити «метафізичну таємницю жінки», її особливе призначення у «виставі буття», зрозуміти природу та роль жіночої краси, починаючи з досліджень концепту жіночої краси як того, що відрізняє ставлення до жінки і формує ідеальні уявлення про неї, які транслюються з повсякденної сфери в художню і навпаки. Наукова новизна дослідження зумовлена з позицій музикознавства постановкою проблеми жіночої образно-тематичної та художньо-стильової концепції оперної творчості, виявлення жіночого начала в змісті опери.

Незважаючи на те, що розвиток гендерної теми в гуманітарних науках зумовлений прагненням обґрунтувати рівноправність чоловічого та жіночого «світів», саме в мистецтві (у всіх його видах) жіночі образи стають, безсумнівно, пріоритетними та провідними в морально-естетичному контексті, причому особливо яскраво це виявляється в музиці. Саме в художній формі образ жінки та пов'язана із жіночим початком семантична сфера виявляють глибинне естетичне походження та взаємопов'язаність з феноменом кохання в його різних іпостасях та тлумаченнях. Найбільш показовим цей взаємозв'язок стає в оперному мистецтві, у якому тема кохання і жіноча тема – тема «вічної жіночності». Вона утворює єдину та непорушну смислову основу, особливий жанровий контент.

Музична мова набуває самостійного значення в оперному жанрі. Проявляється здатність композиторів відповідно до драматургії формувати оперні характери, виробляючи свого роду музичні поняття про них, об'єднані в образно-концепційну систему. Музична семантизація образного змісту опери дорівнює його концептуалізації, розширюється у бік специфічних прийомів музичного викладу та індивідуалізується, підкоряючись авторському тлумаченню оперного сюжету. Опера надає лінії сюжету нову етичну красу, естетично облагороджує характер персонажа завдяки музичному вираженню, зокрема мелодійній виразності людського голосу. Тому розвиток теми жінки в опері, як теми жіночої краси в поєднанні з темою кохання, пов'язаний з розвитком способів музичного висловлювання як у їхній єдності зі словесно-поетичним матеріалом, так й інтонаційній автономії.

Жіночі образи від перших зразків оперної поезики у творчості Я. Пері, К. Монтеверді, А. Скарлатті, Г. Перселла, Ж. Люллі психологічно поглиблюють оперний сюжет. Ідеї краси й любові, як прекрасного піднесеного почуття, зосереджувалися саме в жіночих образах, виконуючи при цьому творчу функцію. Загальну типологію образів оперних героїнь у музикознавстві ще не здійснено, але деякі передумови до неї знаходимо в роботах, присвячених окремим оперним поетикам, звичайно, передусім українських композиторів, які приділяли особливу увагу темі жіночності, що набуває широкого культурологічного значення і звучання.

Композитори взаємодіють у своїх творах з літературними концепціями, у яких доля жінки перебуває в епіцентрі оповіді, забезпечує його найістотніші драматургічні моменти. Прикладом цього можуть бути найкращі зразки оперного жанру композиторів різних часів, зокрема періоду становлення оперного мистецтва в Україні.

Яскравим зразком прояву жіночого образу в українському оперному жанрі, де жіноча доля, точніше, зв'язок долі саме із жіночим образом, є моноопера В. Губаренка «Ніжність» («Листи

кохання»). Одна з найкращих опер композитора, написана за новелою французького символіста Анрі Барбюса, налаштовує уяву слухача до простору, де відкриваються чуттєві грані глибини душі головної героїні. Ім'я жінки – сама «ніжність», що звертається в листах до коханого. Ніжністю сповнена вся музика твору. Розвиток цього почуття відбувається в різних проявах. Оперу В. Губаренка справедливо можна розцінювати як авторську музичну версію концепції «вічно жіночного» – не як абстрактно-ідеального, трансцендентного, а як цілком земної чуттєвої стихії, що дає змогу відчутти ніжність та красу, кохання і водночас трагізм людського життя. У європейській музиці ця опера має відчутні зв'язки з монооперою Ф. Пуленка «Людський голос».

В історичному становленні теми жінки в європейській опері можна виділити дві своєрідні жанрові риси, властиві саме оперній формі. Перша з них полягає в диференціації жіночих образів за основними естетичними векторами оперної драматургії: драматичним, трагедійним, епічним, ліричним, з можливим синтезом двох і більше модифікацій. Друга риса розкривається як спільність інтерпретації жіночої теми, що включає характеристику жіночих образів лібретистами та композиторами різних національних шкіл. Можна навіть припустити наявність єдиної художньо-психологічної шкали жіночих характерів, на яку орієнтуються оперні автори і яка фіксує єдині алгоритми відтворення жіночих образів в опері. Характерологічні позиції зумовлені найбільшою мірою моральним призначенням жіночих образів, що відбиває сюжетну будову та загальну концепцію опери й пояснюється її відповідальною місією в культурі. Зазначимо, що українська філософська думка, звертаючись до феномену жіночності, найчастіше асоціювала його з явищем кохання, що творить світ, як заснування національного та світового культурного синтезу, що долає складність людської природи, яка полягає в приналежності двом світам – Божественному та природньому. Якщо в природньому світі переважає чоловіче начало, у світі накопичується багато вогню, агресії, насильства. Пом'якшити негативні прояви цього може лише жіноче начало, провідником якого є жінка.

Висновки дослідження музичної семантики жіночих образів в оперному мистецтві дають змогу акцентувати на музично-мовних прийомах, музично-стилістичних засобах, завдяки яким у музичній концептосфері жанру опери відокремлено комплекс характеристик жіночих образів, формуються ідейно-тематична домінанта жіночності та відповідні їй музичні концепти: кохання, краса, жертвний подвиг, жіноча тема та образи жіночності.

Молоченко Роман,

студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТНО-ГАСТРОЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МУЗИКАНТІВ-ВИКОНАВЦІВ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Нині одним зі шляхів кар'єрного росту музикантів-виконавців є концертно-гастрольна діяльність, а важливою складовою їх професійної діяльності є публічний, концертний виступ. Специфіка концертної діяльності визначає рівень виконавської майстерності музиканта, а оформлення концертів, включення в сценарій літературних текстів, елементів театралізації сприяє отриманню естетичного задоволення та більшому розумінню музичних творів. Проте на сучасному етапі дослідники рекомендують розпочинати підготовку до організації музичних заходів передусім з:

- виявлення вподобань аудиторії, яка буде присутня на концерті;
- проведення моніторингу попиту аудиторії на сучасні та класичні музичні твори [2, 6].

При цьому в сучасному суспільстві відбуваються трансформаційні процеси, зокрема й у концертно-гастрольній діяльності. У минулі часи гастролі українські виконавці здійснювали або через обласні філармонії, або через державне українське гастрольно-концертне об'єднання «Укрконцерт». Згодом основними гравцями на ринку стали рекордингові організації (table), музичні видання (publisher), концертні організації (booking) та маркетингові агенції.

Наприклад, нині Український інститут розробив програму Extra Sound, що представляє українських музикантів на ключових подіях міжнародної музичної індустрії. Метою програми є:

- розширити присутність України в міжнародній музичній спільноті через участь українських колективів у музичних подіях світу;
- співпраця з фахівцями галузі як усередині країни, так і за кордоном;
- представлення українських музикантів на провідних музичних шоукейс-фестивалях [3].

Для музикантів шоукейси є місцем зустрічі з впливовими букінг-агентами, менеджерами музичних фестивалів, редакторами музичних видань, керівниками лейблів, які шукають перспективні музичні проекти та нові імена.

Учасників шоукейсів від України обирає фестиваль-партнер спільно з Українським інститутом. Відповідно до формату та програми фестивалю, відбір музикантів відбувається за відкритим конкурсом або з переліку Музичного каталогу 2020–2022, який створює Український інститут [3].

Extra Sound складається з трьох музичних напрямів, серед яких:

- мейнстрим;
- джаз;
- академічна музика.

Музиканти, яких обрали для участі, мають можливість:

- презентувати свої актуальні програми;
- долучитися до міжнародних фестивалів та представити свою музику;
- отримати нові контакти для подальшої взаємодії із закордонними музикантами;
- співпрацювати з міжнародними експертами, представниками медіа;
- розвивати свій творчий і професійний потенціал [3].

Наприклад, цього року в межах програми Українського інституту Extra Sound три українські музичні гурти або виконавці мали можливість представити країну на шоукейс-фестивалі Waves Festival 2022 (Відень, Австрія), а також узяти участь у конференціях та нетворкінг-подіях фестивалю 8–10 вересня 2022 року [3].

Утім варто враховувати, що певний вплив на розвиток сучасної музичної культури, зокрема концертно-гастрольну діяльність, мають міжнародні музичні організації, яких у світі налічують понад два десятки, серед яких: Міжнародна музична рада (IMC), Міжнародна федерація музикантів (FIM), Міжнародне товариство музичної освіти (ISME), Міжнародна асоціація музичних інформаційних центрів (IAMIC), Міжнародна спілка сучасної музики (ISCM), Всесвітня федерація міжнародних музичних конкурсів та ін.

Також існують міжнародні музичні організації менших масштабів, які об'єднують музикантів за професійним принципом, а саме: асоціації піаністів, акордеоністів, скрипалів, оперних співаків, джазових музикантів, музикознавців, гільдії трубачів тощо, метою діяльності яких є обмін професійним досвідом, організація спільних концертів, майстер-класів, проведення наукових конференцій. Наприклад, Україна є членом таких організацій, як:

- Міжнародна спілка сучасної музики (ISCM);
- Асоціація європейських консерваторій, музичних академій і вищих музичних шкіл (АЕС);
- Всесвітня федерація міжнародних музичних конкурсів (WFIMC) [1].

Також Україна має своїх представників у декількох потужних міжнародних музичних організаціях, які впливають на поширення сучасної музичної творчості, підвищення стандартів професійної музичної освіти у світі, захист інтелектуальних прав музикантів тощо, серед яких:

- Міжнародна спілка сучасної музики (ISCM);
- Асоціація європейських консерваторій, музичних академій і вищих музичних шкіл (АЕС);
- Всесвітня федерація міжнародних музичних конкурсів (WFIMC).

Проте слід зауважити, що участь у цих престижних міжнародних організаціях є справою окремих музикантів-ентузіастів, закладів вищої освіти або інших музичних установ, оскільки Україна ще не вийшла на той рівень, коли членство в представницьких міжнародних структурах у галузі музичного мистецтва є справою держави [1, 209].

Також в Україні фактично відсутня індустрія музичного менеджменту, тобто розгалужена система промоції артиста, композитора або художнього колективу через організацію концертів і гастролей, рекламу, зв'язки із засобами масової інформації та громадськістю, побудову та коригування іміджу. Сьогодні в Україні питаннями музичного менеджменту опікуються переважно керівники творчих колективів, які не мають спеціальної підготовки та досвіду. Конкурентоспроможною поки що залишається, на думку О. Берегової, унікальна вітчизняна система підготовки музичних кадрів, яка впродовж багатьох попередніх десятиріч давала позитивні результати та здобула Україні великий авторитет у світі [1].

Отже, у Західній Європі та США є добре розвинуеною індустрія музичного менеджменту, тобто розгалужена система промоції артиста, композитора або художнього колективу, зокрема через організацію концертно-гастрольної діяльності, а для їх підтримки створено міжнародні музичні організації. Натомість в Україні, наприклад у галузі професійного академічного музичного мистецтва, цей вид організаційної діяльності переважно відсутній. За радянських часів ці функції виконувала

мережа державних концертно-філармонійних організацій, але після їх розпаду почали з'являтися нові гастрольно-концертні організації, діяльність яких підпорядковувалася новим ринковим відносинам. Проте нині питаннями гастрольно-концертної діяльності, тобто музичним менеджментом, переймаються переважно самі керівники творчих колективів.

Література

1. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
2. Полубоярина І. І., Присталов І. К. Особливості організації концертно-просвітницької роботи студентів-музикантів. *Innovative solutions in modern science*. 2016. № 1 (1).
3. Extra Sound. Представлення України на музичних шоукейсах світу. URL: <https://ui.org.ua/sectors/extra-sound-2> (дата звернення: вересень 2022).

*Молчанова Маргарита,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

«БАЛАДА ПРО МАЛЬВИ» ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА ЯК ДЖЕРЕЛО ДУХОВНОГО РОЗВИТКУ ЛЮДИНИ

Музичне мистецтво є могутньою силою, що діє на людину на духовному та фізичному рівнях. Результати досліджень засвідчують, що при резонансі ритмів вплив музики є позитивним, коли покращується настрій, настає заспокоєння та розслаблення, підвищується працездатність, знижується тиск, і негативним, коли він деструктивно впливає на внутрішній стан людини. Звукові хвилі, проникаючи в тіло людини через музичні частоти, викликають у його клітинах коливання, а високий вміст у тканинах води допомагає передавати звук. Загальний механічний ефект можна порівняти з глибоким масажем на атомному й молекулярному рівнях, що впливає практично на всі функції тіла людини, викликаючи як радість, натхнення, зцілення, розслаблення, умиротворення, так і роздратування, дезорієнтацію, пригнічення, спустошення, захворювання і навіть загибель. Мелодійна та гармонійна музика наповнена духовним змістом і має цілющу силу. Сила впливу музики на емоційний стан людини не залежить від віку, освіти, професії, соціальної і національної приналежності людини та не потребує попередньої підготовки для її сприйняття, що робить її доступною навіть для маленьких дітей.

Популярна музика є неоднозначною щодо впливу на людину. З одного боку, при прослуховуванні примітивних мотивів і текстів людський мозок зникає так само спрощено мислити й стає не здатним для подальшого розвитку, з іншого – сприятливо діють цікаві й змістовні популярні музичні твори, що відповідають ритмам життєвих процесів людини, духовно її збагачуючи. Шедевром української популярної музики, що має сприятливий вплив на людину, є «Балада про мальви» Володимира Івасюка, музику до якої композитор написав наприкінці 1960-х рр.

Творчість Володимира Івасюка є знаковою для української культури ХХ ст. [2], а «Балада про мальви» – одним з найдовершеніших творів популярної музичної культури України. Надзвичайно емоційна та трагічно-пророча пісня змальовує музично-поетичний образ долі матері Івасюків. Кожен звук мелодії в поєднанні з інтонаційними зворотами має смислове навантаження, розкриваючи тему незнищенності життя та материнської любові. Квітка мальва в пісні символізує любов до рідної землі, свого народу, батьківської хати; могутню мудрість, віру, надію та любов [1]. «Балада про мальви» стала справжнім гімном цілого покоління, нині вона є важливим інструментом культурної політики, що формує імідж держави, її авторитет і повагу міжнародної спільноти.

«Балада про мальви» В. Івасюка є твором, що гармонійно поєднує текст і музику, надає співакові можливості продемонструвати вокальні дані та глибину людських почуттів, а також дає поштовх енергії контролю і вибракування негативних програм, що заважають виконанню тих завдань, які необхідно вирішити Землі як космічному об'єкту, та вивільнює енергію для вищого – духовного – рівня. Саме тому пісня «Балада про мальви» увійшла до творчого проєкту «Сила музики», адже вона спонукає до саморозвитку не тільки окрему особистість, але й усе людство.

Література

1. Берегиня української пісні. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/beregynya-ukrayinskoyi-pisni> (дата звернення: 29.09.2022).
2. Сторінки пам'яті Володимира Івасюка. URL: http://www.ivasyuk.org.ua/songs.php?id=balada_pro_malvy (дата звернення: 05.10.2022).

Озгович Андріана,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СЦЕНІЧНИЙ ІМІДЖ ЕСТРАДНИХ ВИКОНАВЦІВ

Шерилін Саркісян – американська співачка, акторка, продюсера, кінорежисера, авторка пісень. Відома понад 60-літнім доробком як «богиня попмузики» з характерним контральто. Шер народилася 20 травня 1946 року в США в родині акторки Джорджії Голт і далекогоїника Джона Саркісяна.

Перший успіх до Шер прийшов 1965 року, коли вона співала у фолк-роковому дуеті Sonny & Cher зі своїм чоловіком. Їхня пісня I Got You Babe посіла перше місце в американських і британських містах.

У 1970-х роках Шер стала телеведучою, брала участь у телешоу «Шер» і «Комедійна година Сонні і Шер», які збирали понад 30 мільйонів глядачів щотижня протягом трьох років. На шоу Шер вбиралася в різні вигадливі костюми, ставши законодавицею моди 70-х.

Шер – одна з комерційно найуспішніших виконавиць у світі. За свою кар'єру вона продала понад 100 млн платівок. До її досягнень належать «Еммі», «Греммі», «Оскар»; три премії «Золотий глобус», премія Каннського кінофестивалю. На сьогодні співачка – єдина виконавиця, чії сингли посідали першу сходинку в чарті Billboard шість десятиліть поспіль – від 1960-х до 2010-х років. Крім музичних та акторських заслуг, Шер відома своїми політичними поглядами, благодійністю і соціальною активністю, зокрема участю в заходах із запобігання поширенню ВІЛ / СНІДу та захисту прав ЛГБТ-спільноти.

Надзвичайно гарний, низький, оксамитовий голос Шериліни Саркісян надихає та спонукає вивчати її творчість. Такий тембр голосу трапляється дуже рідко в природі, а його звучання порівнюють з віолончеллю.

Музика має здатність впливати на людей, а тембр голосу цьому сприяє.

З українських виконавців показовим взірцем для наслідування може бути Кириченко Раїса Опанасівна – українська співачка, Герой України, член Комітету національних премій України імені Т. Шевченка. Народилася Раїса Опанасівна 14 жовтня 1943 року в селі Землянки Полтавської області. Навчалася в загальноосвітній школі I–III ступенів у своєму рідному селі. Сьогодні ця Землянківська школа носить її ім'я. Після закінчення Харківського інституту мистецтв у 1980 році Раїса Кириченко з 1962 року виступала як солістка Полтавської філармонії, а з 1963 року – як солістка Херсонської та Житомирської філармоній. З 1968 року вона солістка Черкаського народного хору, а у 1979 році Раїсі Кириченко було присвоєно звання народної артистки УРСР.

У співачки не було другорядних пісень, адже в кожен твір вона вклала всю свою душу. «Я козачка твоя», «Мамина вишня», «Жіноча доля» – саме ці пісні відомі не тільки в Україні, а й далеко за її межами: у Польщі, Німеччині, Алжирі й ін. На жаль, таку світлу, талановиту людину здолала хвороба серця. Однак її творчість продовжує свій творчий поступ, являючи молодим виконавцям приклад самовідданого служіння українській культурі, даючи мистецький поштовх у майбуття.

Вважаємо, що у творчості Раїси Кириченко переплелися ліричність та емоційність, проникливість і глибина, гармонія, спокій та життєва мудрість. Її голос переливається насиченими фарбами, плавністю без напруги, і водночас він наповнений життєвою силою. Пісні цієї виконавиці сповнюють почуттями любові та спогадами про дитинство. Раїса Опанасівна своїм тембром, манерою виконання, артистизмом надихає молодих співаків представляти українську пісню у своїй країні та за кордоном. Отже, Раїса Кириченко – це не лише пісня «Я козачка твоя», а ще й народний мелос та історія української культури, яку потрібно гідно нести в широкий світ.

ДО ПИТАННЯ КОМУНІКАТИВНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

Поняття «естрадне мистецтво» – це вид мистецтва, який об'єднує в собі малі форми драматургії, а саме драматичне й вокальне мистецтва, музичне, хореографічне та циркове. Під таким кутом поняття «естрада» розуміють як вид сценічного мистецтва, що поєднує в собі різноманітні жанри в номерах, які є окремими закінченими виступами одного або декількох артистів.

У результаті тривалого історичного розвитку в художній культурі склалися і розвиваються такі основні види мистецтва: література, музика, театр, архітектура, живопис, скульптура, кіно, хореографія, прикладне мистецтво, цирк та ін. Естрадне мистецтво поступово сформувалося як самостійний вид, але, як і багато інших видів мистецтва, має збірний характер, а його теорія поки ще тільки створюється.

У теорії естрадного мистецтва приділимо увагу функціям естради. Визначення сутності естрадного мистецтва як функціонуючої складової соціально-культурної діяльності може бути зумовлено існуванням ланцюгів пов'язаних між собою блоків: творці продуктів (сценаристи, режисери, артисти, художники, освітлювачі, техніки тощо); інститути створення і тиражування продуктів (телебачення, радіо, кіностудії, видавництва, фірми звукозапису, театри, естрадні майданчики тощо); продукти естрадного мистецтва – інститути збереження та розповсюдження (бібліотеки, архіви, театри, цирки, концертні організації, клубні установи, парки культури і відпочинку тощо).

Спочатку слід виділити функції естради, які мають безпосереднє суспільне значення, є прямою відповіддю на соціальне замовлення і конкретизують очікуваний суспільством від естради соціальний та суспільно значимий ефект.

Провідною функцією є спілкування – органічне та всебічне. Розгляд об'єктивної та суб'єктивної сторін спілкування дає можливість виробити рекомендації з управління процесами естрадного мистецтва. За своєю суттю «спілкування є безпосередньо спостерегаючою та пережитою реальністю і конкретизацією суспільних відносин, їх персоніфікацією, особовою формою» [1].

В естрадному мистецтві спілкування і ставлення не розривні, оскільки всі форми спілкування тут стають суспільними відносинами. І тут естрадне мистецтво здатне перетворити вільне спілкування в культурне. Збільшення обсягу міжособистісних контактів не означає автоматичного підвищення їх цінності. Естрадне мистецтво з допомогою телебачення також бере участь у процесі спілкування в установі соціально-культурного й культурно-дозвіллевого типу. Існують естрадні телевізійні передачі, які цікаві для відносно великої аудиторії. При цьому значною популярністю користуються колективні перегляди телепередач у холах, вітальнях, кімнатах відпочинку й інших громадських місцях. Колективний перегляд естрадних програм завжди являє собою єдність двох взаємозалежних моментів: з одного боку, це сприйняття певного видовища, а з іншого – особливий вид міжособистісного спілкування. Багато естрадних телепередач за своєю природою передбачають і допускають можливість миттєвого обміну думками, враженнями, переживаннями. Біля екранів сперечаються, доводять, радіють, засмучуються. Тут людина отримує інформацію, формує громадянські установки, переконання, моральні уявлення, естетичні смаки.

Вищий рівень сприйняття естрадного мистецтва характерний для святкового спілкування. Змістом спілкування є ставлення людей до події, яка лежить в основі свята. Спілкування людей у святкові дні є синтезом різних інтересів, емоційних компонентів, смислових елементів суспільно-політичної спрямованості. Це складний і багатогранний процес, який сприяє взаємодії, співпереживанню подій і взаєморозумінню особистостей. Зрозуміло, колективні переживання забезпечують найбільший ефект причетності до святкової події.

Фахівцям слід звертати пильну увагу на процес спілкування як у період підготовки святкових естрадних програм, так і в дні їх проведення. Це необхідно тому, що святкове спілкування є найсильнішим інструментом впливу, який дає змогу виявити наростання емоційних переживань і співпереживання, побачити динаміку настроїв і почуттів людей. Зміст свята і художня форма його втілення покликані піднести стан його учасників до нового рівня усвідомлення і переживання, так що учасники свята проходять шлях від сприйняття зовнішньої сторони події до усвідомлення його внутрішньої сутності.

Святкове спілкування в закладах соціально-культурного й культурно-дозвіллевого типу піднято на рівень духовного спілкування, яке в ході естрадного подання створює особливу атмосферу, що забезпечує взаємний обмін думками та почуттями.

Отже, у процесі впливу естрадного мистецтва спілкування здійснюється як безпосередньо, так й опосередковано. Залежно від цілей, форми програми, конкретної ситуації спілкування словесне звернення може бути адресоване або конкретній особі (або особам), або безлічі ймовірних адресатів. Безпосереднє спілкування здійснюється за допомогою усного мовлення, жестів, міміки, пластики, а опосередковане – за допомогою засобів смислового й емоційного впливу. Естрадне мистецтво обов'язково несе в собі певний емоційний заряд – позитивний чи негативний. Воно правдиве, допомагає жити, творити, долати труднощі. Це мистецтво високої громадянськості й любові до людей; воно чесне й поетичне. Поступово формує наші культурно-творчі устремління: від фундаментально-глибокого до динамічно-легкого, від емоційно-душевного до раціонально-розумового. Передану засобами естрадного мистецтва інформацію різноманітна аудиторія сприймає залежно від свого рівня культури, уподобань, інтересів, моральних установок.

Література

1. Мозговий М. П. Тенденції становлення українського естрадного мистецтва. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка* : зб. наук. пр. Луганськ, 2005. Вип. 4. С. 197–203.

Стретович Галина,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПСИХОЛОГІЯ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ НА ПРИКЛАДІ «АРІЇ ДЖИЛЬДИ» З ОПЕРИ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ «РІГОЛЕТТО»

Питання семантики часто привертало увагу письменників (М. Левицький, І. Огієнко, В. Сімович, М. Сулима, М. Гладкий, І. Троян, Б. Ткаченко, І. Чередниченко). Відомі й музикознавчі роботи з аналізу механізмів художньої семантики (Л. Яворський). Семантичну природу в музиці розглядали у зв'язку з комунікативними можливостями музичного мистецтва, музичного тексту (А. Веберн, Д. Кейдж, Я. Ксенакіс, Д. Лігеті, О. Мессіан).

Психологічні аспекти жіночих образів, опис семантичних побудов частково розкриті в сучасній науковій літературі. Праці присвячені аналізу опер, балетів та розбору інших музично-театральних жанрів. У таких роботах зазвичай охарактеризовано дійових осіб.

У жанрі романсу існує деяка прогалина відносно теоретичного матеріалу, котрий допоміг би зрозуміти бодай приблизний характер або образ жінки. Проте це зумовлено не стільки відсутністю бажання описувати характер персонажів подібних «малих форм», скільки низькою кількістю вихідних даних. Ми не маємо експозиції персонажа, а в тексті частіше за все викладена якась невелика частина емоцій жінки, її поточні переживання або роздуми про минуле в контексті невеликого проміжку часу або ж такого, де одна ізольована проблема існує достатньо довго. У такому випадку ми спираємось на наявну історію написання твору, якщо автор або хтось з його оточення занотував обставини та мотивацію створення музики, або на часовий контекст, що є менш надійним і може містити неточності. Розуміння образу вкрай важливе для правильної інтерпретації будь-якого музичного твору, і часто доводиться опрацьовувати велику кількість матеріалу, аби точно «втрапити в образ», лишивши при цьому місце для імпровізації та власної інтерпретації. Але якісна інтерпретація досяжна тільки професіоналам, котрі мають великий досвід виконання різноманітних творів. Тож є певна необхідність створення базису, від якого можуть відштовхнутися виконавці-початківці, задля подальшого розвитку та пошуку власного бачення твору. На нашу думку, ідеальної інтерпретації не може існувати, інакше б це закрило шлях до того розмаїття виконавського матеріалу, котрий ми можемо зараз прослухати. Одна й та сама опера у виконанні різних оперних студій може звучати по-різному та викликати різні емоції.

Італійського композитора та диригента Джузеппе Верді вважають одним із найвизначніших в оперній культурі XIX століття. Його твори виконують і сьогодні. Опера Дж. Верді «Ріголетто» ознаменувала початок зрілого етапу творчості митця. Лібрето до опери було написано за текстом драми Віктора Гюґо «Король розважається». Дразу тривалий час забороняли для постановок, адже сюжет достатньо гостро демонстрував недоліки влади. Щоб отримати дозвіл від цензорів, автор трішки змінив

твір: ім'я та постать короля Франциска I, що був королем Франції, замінили на герцога Мантуанського. Відповідно до цього замінили імена інших персонажів. Чин герцога теж достатньо вдало підходив для формування образу розніженого й легковажного правителя, що різко контрастував з придворним блазнем.

«Арія Джильди» з опери «Ріголетто» Дж. Верді є відомою для багатьох слухачів. Вона часто звучить на концертах. Форма арії тричастинна, що характерно для оперних арій. У першій частині героїня Джильда розповідає про першу зустріч із чоловіком, який їй сподобався, але пізніше з'ясувалося, що він є герцогом.

У другій частині арії розповідається про герцога та його кохання. Він присягається Джильді у вічному коханні. Проте вже в третій частині безслідно зникає. Джильда залишається в пригніченому стані. Кульмінація твору – у передостанньому такті. Також наявні проміжні кульмінації в кінці кожної частини.

«Арія Джильди» написана в мінорній тональності e-moll, що заздалегідь прогнозує трагічний кінець подій. Відхилень та модуляцій мелодія не містить, хоча певне напруження спостерігається. Його досягають іншими засобами музичної виразності.

Твір починається мрійливо, ненапружено. Хоча за змістом Джильда неохоче ділиться з батьком своєю новиною, але їй не може стриматися, аби не розказати йому про ті емоції, котрі її охопили. Тож у музиці й тексті наявне емоційне хвилеподібне викладення маленької історії, що трапилася з героїнею. Варто відзначити посилення емоційності протягом усього твору до кінцевої кульмінації.

Арія написана у розмірі 2/4. Вона починається в темпі *andantino*, у формі розповіді. Оскільки героїня хвилюється, темп – з певним пришвидшенням, на відміну від *andante*. У розвитку арії композитор використовує не простий, рідко вживаний нюанс *dolcise* (буквально – солодко), тонко розкриваючи жіночий образ (35 такт). У подальшому розвитку композитор використовує *stringendo* (прискорюючи), що виправдовує збудженість головної героїні (42 такт). Тож жіночий образ – образ Джильди в її арії *Tutti le feste* розкривається крізь призму душевної чистоти, беззавітної відданості.

Супрунова Дарина,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПІСНЯ «ШЕЛЕСТЯТЬ ДОЩІ» ОЛЕКСАНДРА БУРМІЦЬКОГО ЯК ЗРАЗОК СУЧАСНОГО РОМАНСУ

Українські пісні є невід'ємною складовою культурної спадщини України. Ніжна, витончена та душевна пісня «Шелестять дощі» є яскравим прикладом сучасної пісенної композиції на вічну тему любові, яка завдяки ліричному типу висловлювання належить до жанру романсу.

Пісня «Шелестять дощі» написана на текст популярного вірша «Не вимовлю ні слова. Помовчу...» відомого поета Миколи Луківа. *Микола Луків* – талановитий український поет із величезним творчим доробком. Він народився у 1949 році в селі Куманівка, що на Вінниччині, здобув освіту в Немирівському педагогічному училищі імені Марка Вовчка, пізніше працював у журналі «Дніпро» головним редактором, де й публікував свої твори. М. Луків мав великий досвід у сфері видавництва, адже другою своєю освітою обрав навчання на факультеті журналістики Київського державного університету імені Т. Г. Шевченка. Творчий доробок письменника містить безліч поетичних збірок, таких як: «Отча земля», «Ріка», «Право на пам'ять», «Політ», «Росте черешня в мамі на городі», «Шлях», «Куш осінньої калини», «Весняні дощі», «Поезії» та ін.

Музику для пісні «Шелестять дощі» написав відомий український композитор, баяніст і диригент *Олександр Бурміцький*. Творчий доробок композитора багатий численними естрадними, дитячими піснями, романсами, а саме: «Шелестять дощі» на слова Миколи Луківа, «Хвиля ворожка», «Інопланетяни», «Загадка», «Пес мій Джек» на слова Олени Лайко. Також не слід забувати про твори «Шепіт ночі» на слова Анатолія Крохмального, «Незнайомка» на слова Олега Германа, «Миколай, як сонце сяє» на слова Зої Ружин та ін.

Спільний творчий здобуток Олександра Бурміцького та Миколи Луківа містить пісні: «Над

морем», «У стилі ретро», «Прощання над морем», «Притча», «Зупинюсь у вечоровій тиші», «Пізня квітка», «Новорічної ночі», «Колискова для мами», «Жіночі таємниці» та ін. Поета Миколу Луківа й композитора Олександра Бурміцького поєднує не тільки спільне написання пісень, зокрема «Шелестять дощі», а й дружба, що зародилася на тлі спільної роботи над піснями з 1991 року. Позналилися вони на сольному концерті Анатолія Горчинського, де поет подарував Олександрові Бурміцькому збірку своїх віршів. Натхненний прочитаним, музикант сів за написання пісні на вірш «Шелестять дощі», у якій музика органічно доповнювала поезію, викликаючи цілу палітру емоцій. Так народилася пісня «Шелестять дощі».

Твір став відомим під назвою «Послухай. Шелестять дощі...», яка з часом скоротилася і перетворилася на «Шелестять дощі». У 1995 році вона стає піснею року на конкурсі «Пісенний вернісаж», отримавши відзнаку Українського фонду культури і завоювавши величезну популярність на теренах України. Твір був опублікований у журналі «Дніпро» в 1998 році.

Пісня «Шелестять дощі» допомогла відкрити дорогу до радіоефірів України юній співачці *Наталії Бучинській*. Разом зі своїм педагогом з вокалу *Людмилою Бурміцькою* Наталія подала заявку на один з найпопулярніших конкурсів тих часів – «Пісенний вернісаж». Пройшовши всі етапи конкурсу, пісня отримала звання «Краща пісня року».

Пісенна композиція «Шелестять дощі» є сучасним українським романсом. Її виконує соліст у супроводі гітари, що дає змогу передати всю палітру емоцій, закладену поетом у тексті. Музикознавці виділяють два типи романсів – класичний академічний і сучасний естрадний. Романс «Шелестять дощі» є естрадним, однак його виконують не тільки естрадні вокалісти, а й академічні, для яких на замовлення Зої Христинч Олександр Бурміцький написав клавір.

Характер виконавської інтерпретації є однією з основних жанрових ознак романсу. Пісня «Шелестять дощі» передбачає витонченість виконання, а гітарний супровід надає особливих емоційних барв, які неможливо передати голосом. Кантиленна мелодія вокальної партії переплітається з гітарою, утворюючи дует-діалог.

Пісня «Шелестять дощі» вже багато років входить до педагогічного репертуару естрадних вокалістів. Її вокально-технічна специфіка передбачає професійну підготовку для її виконання. Роботу над твором слід починати з вокалізів та розспівок на ведення звуку, з твердою опорою на більш гучні звуки та більш м'якою на тиху подачу звуку. Прийоми переходів від *p* до *f* і навпаки формують розуміння співака про значення співацького видиху, роботу м'язового корсету та відчуття опори. Найскладнішим у вокальній техніці пісні «Шелестять дощі» є тихе й ніжне промовляння слів з подальшим музичним стрибком угору на велику сексту й октавні стрибки, що передбачають перехід у головний регістр з грудного.

При виконанні пісні «Шелестять дощі» вокаліст має розкрити психоемоційний стан головної героїні. Мізансценою в цьому випадку є пустий простір, у якому співак рухами малює задані обставини, а саме: дощ, місце, де сидять закохані, він показує, де саме «вітер хилить клени», мімікою розкриває своє ставлення як героя до навколишнього середовища. На обличчі може проглядатись легка усмішка з відчуттям спокою і захищеності, а в очах – тепло, що супроводжується смыслом пісні, який передає думку: «Ми разом, і все буде добре».

Пісня «Шелестять дощі» гармонійно вписується в репертуар як жінок, так і чоловіків. Завдяки своїй завжди актуальній темі кохання її можна виконувати в різному віці. Сьогодні можна впевнено стверджувати, що романс «Шелестять дощі» є класикою сучасної української пісні.

Література

1. Бурміцька Л. Ф. Пісенна творчість композитора Олександра Бурміцького в соціокультурному просторі України ХХІ століття : магістерська робота. Київ : НАКККіМ, 2020. 97 с.
2. Назарковська Н. Бурміцький Олександр Анатолійович. *Енциклопедія сучасної України* : у 30 т. / ред. кол. І. М. Дзюба та ін. ; НАН України, НТШ, Координаційне бюро енциклопедії сучасної України НАН України. Київ, 2004. Т. 3: Біо–Бя. С. 627.

СПЕЦИФІЧНІ РИСИ ЛЕМКІВСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ

Кожна національна пісенна традиція відрізняється своїми оригінальними, властивими тільки їй музично-поетичними особливостями. Лемківський фольклор тут не є винятком. Лемківська народна пісенна творчість – це прояв надзвичайної художньої обдарованості цього етносу. Народні пісні недаремно називають дзеркалом душі народу. Навряд чи хто зміг би краще розкрити та змалювати життя та побут лемків, їхній світогляд, ніж це зробили вони самі у своїх піснях, адже співали ці пісні, як правило селяни, прості люди. А вже потім розвитку лемківського музичного фольклору сприяли учасники самодіяльних ансамблів, церковних хорів, члени лемківських товариств, а іноді навіть і професійні музиканти.

Музичний фольклор лемків за змістом і формою більше тяжіє до загальноукраїнського фольклору, проте водночас їм властивий власний, своєрідний та неповторний характер. Ф. Колесса, який присвятив багато років свого життя дослідженню лемківської музики, вказав у своїх працях на «існування лемківського музичного діалекту, який нерозривно пов'язаний з іншими українськими музичними діалектами, відступаючи від них тільки у своїй надбудові – піснях пізнішого часу, що несуть на собі ознаки впливу західних та південних сусідів» [цит. за: 4].

Через географічне положення Лемківщини пісні цього краю мають багато спільних рис із піснями суміжних етнографічних областей України, насамперед Закарпаття та Бойківщини. Певні спільні ознаки з фольклором інших областей України помітні в текстах лемківських пісень. Що ж до їхнього мелосу, то він загалом значно відрізняється від мелосу пісенних зразків центральних областей України, але ближчий до пісень областей, суміжних із Лемківщиною. Сама манера співу лемків тяжіє до карпатсько-бескидського співочого стилю, у якому більше поширена сольна виконавська традиція. Щодо особливостей діалекту в текстах лемківського фольклору, то тут теж можемо спостерігати одну цікаву особливість: пісні північно-західного погір'я лемків двоякі: одні – «руського» (місцевого) виду, інші ж – запозичені або перероблені зі словацьких чи польських народних пісень. Перші – за мовою чистіші, інші – переповнені словакізмами чи полонізмами.

Коло жанрів лемківського пісенного фольклору надзвичайно широке. Найбільш поширені серед них – лірично-побутові, жартівливі, емігрантські, військові, пісні про кохання. Тематика пісень лемків часто торкається побуту пастухів і косарів, наявні також лісові та гірські мотиви. А про хліборобську працю в них ідеться рідше. Хоча в лемків були важкі умови життя і трагічна історія, у їхніх піснях переважають світлі настрої. Пісні ж сумного, драматичного змісту трапляються набагато рідше. Можливо, саме тому вони помітно виділяються серед інших. Найбільше сумних і драматичних настроїв, на нашу думку, можна почути в емігрантських лемківських піснях, де проявився увесь драматизм втрати Батьківщини, туга за рідним краєм.

Звукоутворення в лемківських піснях – темброво-характерне, змішане, що поєднує напівнародну та близьку до академічної вокальну манеру. Для співу характерна досить чітка артикуляція слів, що дослідники пояснюють «перевагою речитативності» [3]. За аналогією з близьким до лемків територіально сербо-хорватським і болгарським фольклором для лемківських пісень характерна мелодика речитативного типу. Розспіви всередині складу слова тут трапляються вкрай рідко, а нормою є силабічність (коли кожному складові тексту відповідає один тон). За твердженням української музикознавиці С. Грици, «спів лемків має ознаки низинного і почасти верховинського співу Західної України з досить чіткою артикуляцією слів у зв'язку з пануючим речитативом, одноголоссям, має “висвітлений” мажорний характер, відзначається пришвидшеним темпоритмом, тут мало орнаментики, більше моторності, ніж співності» [2, 87].

Лемківський пісенний фольклор посідає одне з перших місць поміж українських музичних діалектів за розмаїттям строфічної будови. У формі віршів пісень вживають переважно прийом, де друга половина або остання силабічна група попередньої строфи повторюється на початку наступної. Також досить часто наявні повтори строфи повністю або частинами. Власне, різноманітні повторення поширені в побудові пісень лемків. Часті повтори видозмінюють та урізноманітнюють строфи, що призводить до її ритмічних трансформацій (звуження чи розширення). «Лемківські пісні не багатослівні, але, власне, тому, що співаки любуються у повтореннях, тим самим вони неначе продовжують їх тривання у часі. Здебільшого повторюють другу частину строфи» [1, 13–14].

До найбільш характерних рис ритмічної та мелодичної будови лемківських пісень, що роблять їх особливими порівняно з українським фольклором інших регіонів, належать насамперед поєднання в одній строфі періодів із симетричною та несиметричною структурою, використання змішаних розмірів, часта зміна розмірів (що зумовлено комбінацією різних віршових розмірів). Для лемківських пісень також характерне часте додавання до рядків або строф різноманітних одно- чи багатоскладових вигуків чи навіть складів-вставок (наприклад «ей», «гой», «раз», «ой-йой-йой», «сярада-сярада» тощо), які здебільшого є імпровізаційними і не входять до основного віршового розміру. Сюди ж відноситься й велика кількість «гостроти» в ритмі: синкопи, зворотний пунктирний ритм, акцентування ритмічними тривалостями другої долі в тридольних метрах. Такі імпровізаційність та ритмічне різнобарв'я є виявом підвищеної емоційності, що загалом характерна для музики лемків.

Як зазначено вище, пісенності лемків властивий унісонний спів, рідко – спів терціевою второю. Що старша пісня, то більше в ній відчуваються впливи церковних ладів. Проте загалом лемківські пісні характеризує мелодика середнього діапазону (секста або октава, часто з додаванням нижньої кварта як висхідного руху до першого ступеня). Як і багатьом іншим зразкам пісенної творчості населення України, для лемківської ладової будови характерний паралельно-перемінний мажоро-мінор або часті модуляції з гармонічного мінору в паралельний мажор. Проте досить широко застосовується також і дорійський лад. Типовими мелодичними зворотами є оспівування стійких ступенів, квартовий стрибок з п'ятого на перший ступінь (часто – із мелодичним заповненням), активне використання секвенцій. У кінці мелодії часто звучить низхідний хід від п'ятого (або четвертого) до першого ступеня.

Отже, лемківський пісенний фольклор є надзвичайно оригінальним та самобутнім мистецьким явищем. Лемківську пісню неможливо сплутати зі зразками фольклору інших регіонів України. Та навіть у західноукраїнському фольклорному розмаїтті пісні лемків вирізняються своєю власною та неповторною мелодичною, ладовою та метро-ритмічною будовою.

Література

1. Гижа О. Українські народні пісні з Лемківщини. Київ : Музична Україна, 1972. 403 с.
2. Грица С. Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті. Тернопіль : Астон, 2000. 228 с.
3. Кучерява К. Лемківський музичний фольклор – розвиток чи занепад? (на матеріалах експедицій у Західну Україну). *Народна творчість та етнографія*. 2007. №. 3–4. С. 82–88.
4. Соболевський М. Лемківські співанки. Київ : Музична Україна, 1967. 319 с.

*Бобренко Ростислав,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри графічного дизайну
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ВИКЛАДАННЯ ХУДОЖНО ОРІЄНТОВАНИХ ДИСЦИПЛІН МАЙБУТНІМ ГРАФІЧНИМ ДИЗАЙНЕРАМ ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ (НА ПРИКЛАДІ НАКККІМ)

Педагогічний процес, зокрема дизайнерська освіта, в умовах російської агресії проти України зазнає суттєвих змін: воєнний виклик став головним. При цьому загострюється відчуття морального обов'язку за результати професійної діяльності в тилу. Наші вихованці – майбутні графічні дизайнери – потребують постійної уваги в процесі плекання їх як особистостей і професіоналів. У цьому процесі художньо орієнтовані дисципліни розвивають душу та формують професійну компетентність. Місія викладача полягає в постійному пошуку та впровадженні ефективних методів забезпечення художньо орієнтованих дисциплін, попри перманентну воєнну небезпеку.

Керуючись нормативною базою та дотримуючись безпеки діяльності, ЗВО, що готують, зокрема, графічних дизайнерів, перейшли частково чи повністю на дистанційну форму викладання, а адміністративно-педагогічні колективи деяких закладів змушені були переїхати в безпечні регіони України (наприклад, ЛНУ ім. Т. Шевченка: 2014 р. – у старобільську філію, а 2022 р. – у полтавську). При цьому ЗВО втрачають частину викладачів і студентів (наприклад, за словами В. Курила, ректора ЛНУ ім. Т. Шевченка, в активі лишилося близько 75 % студентів і 85 % викладачів) [1].

Інша проблема пов'язана з погіршенням побутових умов у навчальному процесі, зокрема на новому місці перебування ЗВО (деякі ректори-переселенці, наприклад згаданий В. Курило, відзначають недостатню матеріальну базу), що перешкоджає наданню на належному рівні освітніх послуг здобувачам. Пристосовуючись до дистанційних умов воєнного стану, частина викладачів змушена відмовитися від інтернет-платформ, наприклад Moodle, та перейти на телеграм або навіть вайбер і телефонний зв'язок [1].

Серед глобалізаційних засобів, що допомагають забезпечувати безперервний навчальний процес відзначимо гуманітарні проекти західних країн з підтримки українських викладачів і студентів мистецьких ЗВО під час воєнного стану (наприклад Scholars at Risk та ELIA, зокрема наукової спільноти ASP, Польща), що покликані надавати можливості художньої освіти студентам, з одного боку, та професійної реалізації викладачам художньо орієнтованих дисциплін – з іншого, на базі мистецьких ЗВО країн-партнерів. Завдяки цьому від 3 березня 2022 р. «до ASP почали прибувати <...> викладачі та студенти з мистецьких університетів Києва, Львова, Херсона, Харкова та Донецька» [4]. Так, українців, які беруть участь у цій програмі, забезпечують матеріально та фінансово, проте найголовніше – можливість взаємно розширити професійне пізнання завдяки іншим педагогічним підходам, а також використати інноваційну базу мистецьких ЗВО зарубіжжя [4].

У Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв теж упроваджують педагогічні підходи, що спрямовані на безперервність навчального процесу майбутніх графічних дизайнерів під час воєнного стану в Україні. Для проведення лекційних і практичних занять використовують здебільшого онлайн- і комбіновану форму навчання відповідно до складності воєнної ситуації.

На власному досвіді викладання художньо орієнтованих дисциплін (наприклад: «Мистецтво шрифту», «Шрифт і типографіка», «Дизайн книги» та ін. [2; 3]) виділили проблематику онлайнної та комбінованої форм (їх позитивні та негативні аспекти), а також методику забезпечення і запобігання негативних явищ їх викладання. Перевагами онлайнної форми вважаємо: незалежність від локації викладача та здобувачів; можливість корегувати час зустрічі зі студентами та ін. До недоліків відносимо: нерідко відсутній або незадовільний основний засіб – інтернет; неможливість належно сконцентруватися на навчальному процесі через сторонні перешкоди (домашнє чи інше непристосоване середовище, яке відволікає); потенційну спокосу здобувача займатися під час вимкненої камери сторонніми справами; вдавану чи реальну відсутність відеозв'язку, що унеможливує вербальний контакт.

Серед переваг комбінованої форми назвемо такі: аудиторне середовище ЗВО налаштовує учасників навчального процесу на робочий лад (сконцентрованість і згуртованість); можливість краще сприймати широкий діапазон реакцій (вербальних і невербальних) і застосовувати завдяки цьому доцільніші методи роботи. До недоліків комбінованої форми відзначимо: відсутність можливостей

брати безпосередню участь у навчальному процесі (наприклад волонтерська діяльність, перебування в іншому регіоні України чи за кордоном, переховування від бомбардувань в укритті та ін.).

Забезпечення художньо орієнтованих дисциплін, особливо в онлайн, потребує, окрім технічних засобів, частішої активізації здобувачів завдяки опитуванню, колективному обговоренню цікавих для них аспектів теми, аналізу та пошуку варіантів покращення роботи одного зі здобувачів іншим; проведення час від часу контрольного опитування за ключовими питаннями лекційних тем тощо. Представлення викладачем або здобувачем зображального матеріалу на екрані полегшується програмними спецзасобами відеоконференції та базі зображального матеріалу на певному носії, що потребує коментування та звернення уваги на окремі деталі.

Онлайн-презентація тексту лекції виводиться на екран (так само, як зображення), й озвучуються при цьому не тільки заздалегідь набрані тези та приклади до них, а й коментуються можливі складні фрагменти тексту: розширюється їх зміст, середовище та специфіка застосування; час від часу ставляться уточнювальні запитання здобувачам, які перебувають в ефірі, для з'ясування міри розуміння викладу. Такий педагогічний прийом дає змогу здобувачам краще слідкувати за викладом і сприймати текст.

Засобом часткової компенсації та додатковою можливістю повторення лекційного матеріалу є розміщення тексту лекцій на зручній для здобувачів платформі. Особливо важливі деталізовані умови складних завдань і приклади до них, що полегшують їх розуміння та виконання. Розширити пізнання з теми, прискорити пошук предметного та доцільного матеріалу допомагає здобувачеві список рекомендованої літератури з гіперпосиланнями на джерела.

Силабус дисципліни корисний для орієнтування передусім у цілісній структурі, логіці тематичного забезпечення, а також у підходах оцінювання досягнень здобувача тощо. Коментування та оцінювання виконаних завдань відбувається не тільки в усній формі під час практичних занять, а й на е-сторінці дисципліни, в опції меню завдання завдяки програмному забезпеченню інтернет-платформи. Усе це покликано розширювати альтернативні варіанти навчально-методичного забезпечення дисциплін, зокрема художньо орієнтованих, допомагати здобувачам, які з різних причин не можуть синхронізуватись з розкладом навчального процесу.

Література

1. Гуз Ю. Знову переміщений, але живий: воєнна історія Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. *Вокс*. 2022. URL: <http://info.luguniv.edu.ua/?p=1045> (дата звернення: листопад 2022).
2. Дизайн книги : вебсайт. URL: <https://classroom.google.com/w/NTI2OTExMjczMjc1/t/all> (дата звернення: листопад 2022).
3. Мистецтво шрифту : вебсайт. URL: <https://classroom.google.com/c/NTI2OTExMzExNzYz> (дата звернення: листопад 2022).
4. Павельчук І. А. Дизайн-освіта в Академії образотворчих мистецтв ім. Я. Матейки у Кракові в період загострення російсько-української війни 2022 року. *Інновації в архітектурі та дизайні* : зб. матер. І Міжнар. наук.-практ. конф., трав., 2022 р. Київ : НАОМА, 2022. С. 294–296. URL: https://drive.google.com/file/d/1_PU3AhtA1YabXCve2140prxkk12UizZ/view (дата звернення: листопад 2022).

Матоліч Ірина,

кандидатка мистецтвознавства,

доцентка кафедри дизайну Університету Короля Данила (м. Івано-Франківськ)

ОСОБЛИВОСТІ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДІЇ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ «БРЕНДАРІ» (М. ІВАНО-ФРАНКІВСЬК)

У наш час графічний дизайн є одним з найбільш перспективних напрямів. Це один з видів сучасного мистецтва художньо-технічного проектування. Специфіка графічного дизайну полягає у створенні різноманітних графічних об'єктів, зокрема листівок, логотипів, візитівок, шрифтів, вебсайтів тощо. Доволі складно сьогодні знайти сферу життя, де б він не був залучений. Усе те, що оточує нас на вулиці, у вказівниках, магазинах, транспорті, офісах, закладах освіти, на телебаченні чи в інтернеті, – скрізь можемо побачити роботи графічного дизайнера. На відміну від мистецтва, метою якого є лише споглядання, дизайн заснований на принципі «форма слідує за певною функцією» [2].

Розробка бренду – це процес створення унікального, упізнаваного продукту. Наявність упізнаваного й популярного бренду є чи найважливішою цінністю, яку може мати компанія. Сьогодні однією з найуспішніших в Івано-Франківську є дизайн-студія «Брендарі», яка працює над інтерпретацією,

упорядкуванням і презентацією візуальних повідомлень, тобто спеціалізується на створенні брендів. Майже вісім років тому її заснували Микола Шкварок та Євген Єфіменко. Зараз колектив збільшився до 7 осіб.

За період свого існування «Брендарі» зарекомендували себе не лише в Західній Україні, але й в інших містах країни як молода команда креативних фахівців, готових утілити найсміливіші та несподівані рішення в життя. Вони розробили понад 300 проєктів для вітчизняних та іноземних підприємств й організацій, тобто є авторами логотипів для компаній, що працюють у безлічі сфер: як невеликих громадських організацій, так і промислових гігантів, ІТ-компаній, футбольних клубів, невеликих кав'ярень та міжнародних трейдерів.

Для рідного Івано-Франківська команда «Брендарів» створила кілька вже відомих сьогодні логотипів. Зокрема, розробила айдентику для драмтеатру, палацу Потоцьких, музею-ратуші (рис. 1), міського ЦНАПу, Центру сучасного мистецтва, транспортної картки «Галка» (рис. 2), ГО «Нано-Франківськ» (рис. 3), Молодої просвіти Прикарпаття (рис. 4) та ін. Окрім цього, до найбільш вдалих та вже впізнаваних брендів відносимо емблеми для футбольних клубів «Ураган», «Рух» (рис. 5) [4], логотипи для мережі ресторанів «23 ресторани», готелю «Шпиці», упакування для кави «Coffe lab» (рис. 6), цементу «ІFCЕМ» (рис. 7), browарні «Ягер» тощо.

Особливість успіху «Брендарів» полягає у вдало підібраній і злагодженій команді, де кожен її член виконує певну роботу та відповідає за неї. На думку колективу, успіх сучасного бренду полягає в його простоті й лаконічності, оскільки люди, які в наш час і так інформаційно переповнені та перенасичені різними образами, легше сприймають та запам'ятовують нескладні візуальні образи. Тож «простота та естетична привабливість є найефективнішою стратегією у сучасному маркетингу» [1].

У будь-якого бренду має бути образ, за яким його впізнають клієнти. Інакше продукт «загубиться» серед інших товарів. Фахівці створюють цей образ за допомогою позиціонування. Позиціонування – це те, як споживач сприймає, відчуває продукт або бренд, які асоціації той викликає в нього.

Прикладом вдалого проєкту молоді команди є туристичний логотип для міста Миколаїв (рис. 8). Його було створено та представлено публіці у 2019 році, а вже 24 грудня 2020 року міська рада Миколаєва ухвалила рішення затвердити його як офіційний туристичний знак Миколаєва [3]. Цей логотип становить собою літеру «М», стилізовану під повні вітрила над хвилями. Вгорі за вітром майорить прапор, що символізує рух уперед та розвиток міста. З кількох запропонованих варіантів лозунга Миколаєва було обрано словосполучення «Місто на хвилі». Гасло говорить про географічне розміщення Миколаєва «на воді» (перетин двох річок та близькість до моря), прискорення розвитку міста, його амбіції та плани на майбутнє.

Новий бренд Івано-Франківського ЦНАПу (рис. 9) є досить сучасним та вже впізнаваним. В основі головного логотипу – символ Галичини та документ. Колірна гама легка для сприйняття: жовтий, чорний, білий. Усе чітко, просто й зрозуміло.

Отже, вдало підібраний колектив, уміння працювати злагоджено, у команді, використання простих візуальних образів та їхня естетична привабливість – усе це в комплексі дало ефективний результат: дизайн-студія «Брендарі» на сьогодні впізнавана й успішна.



Рис. 1. Логотип Івано-Франківського музею-ратуші

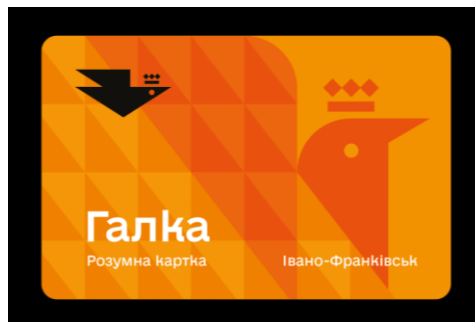


Рис. 2. Транспортна картка «Галка»



Рис. 3. Логотип ГО «Нано-Франківськ»



Рис. 4. Логотип Молода Просвіта Прикарпаття



Рис. 5. Емблема Футбольного клубу «Рух»



Рис. 6. Упакування для кави «Coffe Lab»



Рис. 7. Упакування для цементу «IFCEM»



Рис. 8. Логотип міста Миколаєва

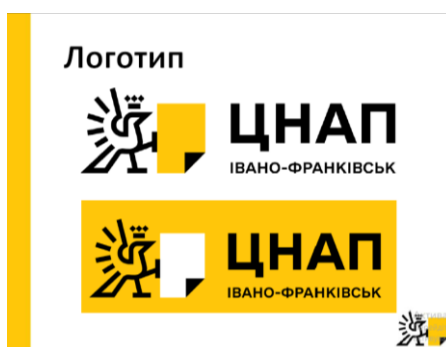


Рис. 9. Логотип ЦНАПу міста Івано-Франківськ

Література

1. Брендари : вебсайт. URL: <https://brendari.com/?locale=uk> (дата звернення: 16.10.2022).
2. Графічний дизайн. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%B4%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%B9%D0%BD (дата звернення: 16.10.2022).
3. Миколаїв – місто на хвилі: миколаївцям презентували новий брендбук міста : вебсайт. URL: <https://niklife.com.ua/ru/focus/66873> (дата звернення: 16.10.2022).
4. Українська «Боруссія». Клуб Першої ліги презентував емблему та форму, які припали до душі вболівальникам : вебсайт. URL: <https://tsn.ua/prosport/ukrayinska-borussiya-klub-pershoyi-ligi-prezentuvav-emblemu-ta-formu-yaki-pripali-do-dushi-vbolivalnikam-1384221.html> (дата звернення: 16.10.2022).

Содомора Христина,

кандидат мистецтвознавства,

викладачка кафедри дизайну Запорізького національного університету

**ІНСПІРАЦІЇ ТРАДИЦІЙНИХ ЧОЛОВІЧИХ ГУЦУЛЬСЬКИХ ПРИКРАС
У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ОДЯГУ ТА ПОБУТІ**

Чоловічий гуцульський народний стрій до початку ХХ століття відрізнявся надзвичайною барвистістю та різноманітністю елементів. До нього входили елементи культового призначення – натільні хрести, персні; щоденного побуту – курильне приладдя; озброєння – топірці, келефи, порохівниці; доповнення до одягу – тобівки, ташки, череси. Ці прикраси та доповнення, попри те, що надавали цілісності строю, виступали й незамінним атрибутом у побуті та на певних спеціалізованих роботах (наприклад вирубуванні дерев та ін.), свідчили про рівень достатку [3, 18–20].

Починаючи з 1920-х років, прикраси втратили свою функцію в чоловічому гуцульському строї. У 1940–1980-ві роки окреслилась тенденція спаду інтересу до народної традиції, деградації здобутків. Припинилося виготовлення нагрудних прикрас. З 1970-х років починається «сувенірна ера»: цехи й комбінати масово продукують чеканки, значки, пряжки, топірці [5, 46–48].

У кінці ХХ – на початку ХХ століття намітилося відродження традиційних народних промислів, відбулося переосмислення традиції. З'явилася низка майстрів, які виготовляли авторські прикраси, предмети побуту й інтер'єру [1]. У художніх коледжах та академіях мистецтв стали готувати спеціалістів художнього металу, шкіри, котрі у своїй творчості вдало поєднали традиційну технологію та орнаменту з власними авторськими ідеями й задумами [4, 503–509].

Традиційні гуцульські чоловічі прикраси нині інспіровані в ідеях дизайну сценічних костюмів музикантів і рок-гуртів [2]. Традиційний гуцульський орнамент на чоловічих прикрасах інтерпретують ц дизайні шпалер, логотипів та фірмових стилів компаній. Доповнення до чоловічого гуцульського строю використовують як предмети інтер'єру в тематичних ресторанах і громадських закладах.

Література

1. Гаркус О. З. Творчість сучасних художників-ювелірів м. Косова в контексті традиційного гуцульського орнаменту : науково-дослідна робота на здобуття ОКР «Бакалавр». Косів, 2009 (на правах рукопису).
2. Маслій М. Та, що «одягнула» українську пісню. *День*. 2017. 24.08.
3. Содомора Х. М. Металеві прикраси і доповнення в традиційному чоловічому костюмі українців Карпат кінця ХІХ – початку ХХ століття: історія, типологія, художні особливості : дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2020.
4. Содомора Х. М. Співвідношення традиції та новації у художньому вирішенні чоловічих прикрас українців Карпат. *Народознавчі зошити*. Львів, 2011. №3. С. 503–509.
5. Станкевич М. Є. Народне мистецтво Гуцульщини: ілюзії і реальність. *Проблеми Гуцульщини* : тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції. Чернівці, 1993. Ч. 3. С. 46–48.

Чемерис Ганна,
 доктор філософії у галузі педагогіки, доцент,
 в.о. завідувача кафедри дизайну Запорізького національного університету
Тарлінська Катерина,
 викладачка кафедри дизайну Запорізького національного університету

DIGITAL ART ЯК ОДИН ЗІ СТУПЕНІВ ЕВОЛЮЦІЇ ТВОРЧОЇ СВОБОДИ

Протягом останніх тридцяти років мистецтво вступає в нову еру, спричинену стрімким розвитком інноваційних дисруптивних технологій, що спричинило появу такого напрямку мистецтва, як Digital Art [1]. Прагнення художника до свободи полягає не лише в пошуку нових методик, композиційних рішень та несподіваних тем для мислення, а й у використанні різних матеріалів для досягнення кінцевої мети. До кінця ХХ століття комп'ютер, а з ним віртуальна реальність міцно увійшли до повсякденного життя людини, що відбилося на мистецтві: поява цифрових технологій виявила перед сучасним художником нову нефізичну умовну реальність, або метавесвіт, принципово змінивши саме розуміння мистецтва як феномену. Сьогодні мистецтво й технології пов'язані, як ніколи, сформувавши симбіотичний синтез і диверсифікуючись у світ мистецтв. Цифрові технології відіграють величезну роль у сучасному мистецтві, вони є важливою частиною практики, змінюючи спосіб створення та сприйняття, порушуючи нові питання, нові пошуки та значення [2]. Однак метавесвіт не заперечує традиційного мистецтва і в жодному разі не протиставлений йому. Так практики почали створювати масштабні роботи саме в Digital Art, переосмислюючи, яким чином транслювати своє мистецтво в нових умовах, зокрема й з використанням розширених реальностей (AR/VR/MR/XR), що стало новим інструментом для взаємодії з людьми для них [3–5]. Зараз ми працюємо зі змішаною (або віртуальною та доповненою) реальністю, інтегруючи цифрові об'єкти у фізичний простір, взаємодіючи з контекстом та глядачами в digital-форматі.

Отже, цифрове середовище та віртуальний простір певною мірою мають переваги перед художником, оскільки матерія обмежена природою, на відміну від віртуального простору. Цифрова епоха спричинює нові проблеми, пов'язані з переоцінкою пріоритетів сфери мистецтва, але водночас перетворює мистецтво, розширюючи аудиторію та окреслюючи вектор якісного розвитку.

Література

1. Atmaca A. E. Modern sanat ve bilgisayar destekli sanat çalışmaları (DİGİTAL ART). *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. 2011. 10 (37). Pp. 293–302. URL: <https://dergipark.org.tr/en/pub/esosder/issue/6151/82627> (дата звернення: 17.10.2022).
2. Krasteva M. The Impact of Technology on the Modern Art. *Digital Presentation and Preservation of Cultural and Scientific Heritage*. 2016. 6. Pp. 247–254. DOI: 10.55630/dipp.2016.6.26
3. Chemerys H., Briantsev O., Briantseva H., Vynogradova A. Combined Capabilities of AR Technology and POP-UP Constructions for Designing Books for Children. *Yearbook of Moving Image Studies «Augmented Images: Trilogy of Synthetic Realities II»*. 2021. Pp. 182–206. URL: <https://www.movingimagescience.com/buchreihe-yearbook-of-moving-image-studies/> (дата звернення: 17.10.2022).
4. Chemerys H., Briantseva H.V., Briantsev O. A. The Urgency of the Problem Synthetically Reproduced Media Content. *Interaction of culture, science and art in terms of moral development of modern European society : International scientific conference : conference proceedings*. December 28–29, 2021. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2021. Pp. 85–88. DOI: 10.30525/978-9934-26-178-7-20 (дата звернення: 17.10.2022).
5. Братусь І. В., Михалевич В. В. Комп'ютерне мистецтво в сучасному живописі. *Інноваційні пріоритети розвитку наукових знань : матер. наук.-практ. конф.* (м. Київ, 29–30 березня 2019 року). Київ, 2019. С. 12–13.

Кардашов Микола,
 викладач кафедри дизайну Запорізького національного університету

АНАЛІЗ МОТИВАЦІЇ ОБРАННЯ ДИЗАЙН-ОСВІТИ У ФОРМАЛЬНІЙ ТА НЕФОРМАЛЬНІЙ ОСВІТІ

Метою нашого дослідження стало виявлення чинників, що впливають на обрання освітньої програми. Аналіз було здійснено на основі результатів онлайн-анкетування та персональних інтерв'ю. Було опитано 90 осіб, які приблизно в рівних співвідношеннях обрали формальну чи неформальну освіту. Для розділення формальної та неформальної освіти використано Міжнародний стандарт класифікації освіти ISCED 2011. Формальна освіта – це освіта, яка є інституціоналізованою, навмисною та спланованою через громадські організації та визнані приватні органи й у своїй сукупності становить

систему формальної освіти країни [3, 11].

Неформальна освіта подібна до формальної освіти, але визначальною ознакою неформальної освіти є те, що вона є додатком, альтернативою та / або доповненням до формальної освіти в межах процесу навчання людей протягом усього життя. Неформальна освіта здебільшого призводить до кваліфікацій, які не визнані як формальні [3, 11].

В опитуванні брали участь студенти різних форм навчання Полтави, Запоріжжя та Києва, а також в онлайн-формі було декілька заповнень із Закарпатської області. За вибіркою зі студентів ЗВО (формальна освіта) відповіді (довільна форма заповнення) поділено за такими категоріями:

1) творчі здібності та малювання в дитячому чи більш старших періодах (акцент на досвід) – 29,55%;

2) бажання створювати комфорт та підвищувати креативність, служити людям загалом (акцент на майбутнє) – 22,75 %;

3) актуальність професії, розвиток у цьому напрямі – 20,45 %;

4) загальна цікавість до напрямку або бажання вивчати нові технології – 15,90 %;

5) бажання щось створювати як самоціль – 6,80 %;

6) схильності до творчої діяльності як провідної – 4,55 %.

Отже, якщо поєднати 1 та 6 пункти, ми бачимо, що основна причина вибору вивчення напрямів дизайну є творчий досвід у минулому або схильність до творчої діяльності. Загалом – 34,1%.

За вибіркою зі студентів професійних курсів (неформальна освіта) відповіді (довільна форма заповнення) поділено за такими категоріями:

1. Наявність мрії стати дизайнером, або симпатії до цієї професії – 38,65%.

2. Зміна професії – 27,27%:

– збільшення прибутку та бажання працювати на себе – 13,63%;

– можливість працювати віддалено – 6,82%;

– зміна професії на творчу – 6,82%.

3. Наявність дотичного досвіду або бажання вдосконалити конкретні навички – 22,72%.

4. Тяга до мистецтва 9,09%

5. Набуття навичок під реалізацію власного проєкту (ремонт) – 2,27%.

Важливим фактором в опитуванні студентів неформальних курсів є запроваджений військовий стан, за власними спостереженнями мотивація набуття навичок для реалізації власного проєкту (будівництво або ремонт) до початку війни могло бути в діапазоні 10–20 %. У широкому дослідженні неформальної освіти вказано, що другою причиною вибору неформальної освіти (22,7%) є розширення кола знайомств, пошук друзів [2, 182]. Але в розрізі саме дизайн-освіти ми бачимо, що такий чинник не з'являється взагалі.

Важливим додатковим фактором вважаємо відсутність постійного робочого місця, що мотивує набувати нові знання саме для здобуття професії. Вибір професії вже закладено до початку навчання. Протилежна ситуація, коли в сім'ї є можливість сплачувати курси без мотивації пошуку відповідної роботи, студенти йдуть лише із цікавості для ознайомлень з професією як такою. Після закінчення курсів вони можуть не почати професійну діяльність.

У своїй роботі І. Мелешко (2016) вказує, що метою неформальної освіти є подолання або зменшення соціальних чи життєвих труднощів та реалізація набутих компетентностей [1, 235]. Поточне опитування підтверджує цю тезу, хоч, як свідчить досвід, не всі стають дизайнерами. Цікавою темою для додаткового вивчення є мотивація завершення освітянських програм. Зокрема, частина студентів здобуває освіту формально, складаючи академічний мінімум і не продовжуючи професійну діяльність або взагалі не отримуючи диплом. Але в процесі навчання починають розуміти, що обрана професія не цікава для них або що хочуть вивчати лише її конкретний напрям.

Література

1. Мелешко І. В. Сутнісно-змістовна характеристика поняття «неформальна освіта дорослих» в українському та зарубіжному науково-освітньому дискурсі. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій та загальноосвітніх школах*. 2016. Вип. 51 (104). С. 231–237.

2. Москаленко Л. М. Тенденції розвитку неформальної освіти в Україні (за результатами соціологічного дослідження). *Вісник Львівського університету. Серія соціологічна*. 2018. Вип. 12.

3. International Standard Classification of Education ISCED 2011, The UNESCO Institute for Statistics, 2011.

ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОГО ДИЗАЙНУ ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО КОНЦЕРТУ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ

З кінця XVII століття концерт став однією з провідних форм публічної презентації музичних творів. Еволюційні зміни й урізноманітнення його форм були зумовлені трансформаційними процесами в мистецькій сфері. Об'єктами презентації ставали не лише музичні твори, а й драматичні сцени, гумористичні оповідання, циркові номери, пародії тощо [3, 74]. Започаткування в Україні театралізованого тематичного концерту як самостійного синтетичного жанру пов'язано з плідною діяльністю таких українських митців кінця XIX століття, як І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький, М. Садовський, М. Саксаганський та ін. та їхніми спробами синтезувати в одній театральній постановці різні види мистецтва.

Важливе значення у формуванні провідних ознак театралізованого тематичного концерту мали особливості й тенденції розвитку українського театру на початку XX століття. Зокрема, чималий внесок у процес еволюції театрального мистецтва та вироблення нової естетичної мови здійснили Молодий театр, який створив у 1917 році Л. Курбас, колективи театрів імені І. Франка, «Березиль», «Кийдрамте» та ін. [1].

Процес формування теорії театральної режисури в першій половині XX століття відзначений її тісним зв'язком з теорією режисури естради, а також театралізацією як її провідним творчим методом. Головна особливість режисури театралізованого концерту почала виявлятися в неповторності, єдності театралізованої дії та справленого нею на глядачів враження, що відображало смаки й потреби тогочасної публіки. Режисери в прагненні посилити вплив на глядача почали активно поєднувати виражальні засоби багатьох видів мистецтва: живопису, скульптури й архітектури, музики і танцю, літератури та кіно. Поєднані відповідно до загального творчого задуму елементи в одному концерті переставали бути додатками, органічно сплавлялися із живою дійовою особою – людиною як основою концертного дійства.

У процесі свого розвитку та ствердження як самостійного жанру сценічного мистецтва театралізований концерт постійно доповнювався новими сучасними засобами та прийомами, асимілював чимало елементів іноземної естради. Набуло різноманіття чимало концертних форм (концерт-конкурс, збірний концерт, звітний концерт, дитячий концерт, концерт народної творчості, сольний концерт тощо) і видів (ювілейні концерти, або бенефіси, концерти-вистави, гранд-шоу, шоу-програми, телеконцерти) зі своєю специфікою побудови та власною режисурою.

Сучасний стан розвитку театралізованих концертів відзначається вражаючими масштабами та широким розмахом, різноманітністю жанрових різновидів і сценічних форм, образно-художнім підходом та потужними технічними засобами вираження, активним введенням елементів життєвої правди, уміло поєднаних з образними рішеннями й емоційними враженнями. Театралізований концерт виокремився в окремий синтетичний жанр театрального мистецтва, що, з одного боку, тяжіє до музичних концертів з притаманними їм засобами ідейно-емоційного впливу, а з іншого – є самостійним естрадним мистецтвом [1, 6–7].

Умілий сценічний дизайн театралізованого концерту визначає зримий образ загального дійства й окремих його частин [2, 198]. Окрім того, цей образ має точно висловлювати ідею, тему, зміст концерту, а відтак художник має знайти таку організацію сценічного простору, таке рішення майданчика сцени й оформлення, які не заважали б ходу концерту, а давали б можливість: зручно працювати на сцені виконавцям і колективам найрізноманітніших жанрів (оркестру, танцювальному колективу, хору тощо), що нерідко потребують взаємовиключних сценічних умов; проводити швидко зміну концертних номерів, особливо при відкритті завісі; найбільш ефектно та виразно розмістити в пролозі та фіналі всіх учасників театралізованого концерту; добре бачити всім глядачам те, що відбувається на сцені, а не лише глядачам у партері; будувати мізансцени за площиною, за глибиною і по вертикалі сцени. Для цього на сцені має бути створена ціла система різних ігрових майданчиків на різних рівнях від підлоги (переходів, сходів і верстатів тощо), опорних точок, що зумовлюють розміщення за відповідними принципами елементів декорації (сходи, меблі, паркан, поручні, стійки тощо).

Отже, аналіз вивчення концертної діяльності в Україні засвідчує, що театралізований концерт у процесі свого становлення та розвитку став самостійним синтетичним жанром, що відіграє визначну

роль у культурно-мистецькому житті України. Сутність методу театралізації в сучасних концертах полягає в монтажному поєднанні в єдину смислову композицію звуків, кольору, мелодії в просторі та часі, що дає змогу розкривати зримий художній образ загального дійства й окремих його частин, проносячи їх через єдину смислову «наскрізну дію», що об'єднує та підкоряє всі використовувані виразні компоненти композиції театралізованого концерту. Серед сучасних прийомів сценічного дизайну для досягнення ідейно-тематичної направленості театралізованих концертів – використання символіки, що відповідає темі, якій присвячено концерт, виражальних засобів широкого спектру та різноманітних засобів ідейно-емоційного впливу: музика та слово, колір і світло, просторова композиція та художнє оформлення, побудова мізансцен, використання відео- та кіноматеріалів, різні прийоми монтажу. У всіх сукупності це сприяє забезпеченню успіху постановки театралізованих концертів. Особливу увагу приділено створенню необхідної атмосфери загального дійства за допомогою фонові музики, ігрового світла, шумів у кожному епізоді концерту, що працюють на створення відповідного фону, який розвиває дію впродовж усього концертного дійства.

Література

1. Мельник М. М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 ; Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 2009. 19 с.
2. Мельник М. Церемонія в контексті сучасних концертних програм. *Наукові записки. Мистецтвознавство*. 2016. № 2 (вип. 35). С. 193–198.
3. Юдова-Романова К. В. Засоби пластичного оформлення сценічного простору (з історії українського театру). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*. 2018. Вип. 2. С. 72–92.

Кучер Ростислав,

*асистент кафедри режисури естради та масових свят,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв*

ІНСТАЛЯЦІЇ ТА ЕКСПАНСИВНІ СЕРЕДОВИЩА – ВИЗНАЧАЛЬНІ ОЗНАКИ ІМЕРСИВНОГО ТЕАТРУ І ЙОГО СЦЕНІЧНОГО ДИЗАЙНУ

Провідні театральні практики сучасності, перетворюючись на живу мистецьку форму та перебуваючи в неперервному пошуку нових способів взаємодії з навколишньою дійсністю, набувають свого розвитку за межами традиційного театрального простору, вдаються до сміливих експериментів з різноманітними гібридними формами.

Серед таких театральних практик особливе місце посідає імерсивний театр як конкретний напрям у живій практиці перформансу [2]. Із середини 2000-х років поняття «імерсивний театр» увійшло в артистичне та академічне середовище, і його вживали переважно для позначення імерсивних постановок у місцях культурно-історичної спадщини та музеях [4, 35]. У таких подіях брали участь артисти, і в них включали елементи імерсивних практик. Залучення відвідувачів до постановок разом зі справжніми артистами супроводжувалося застосуванням медійних засобів широкого спектру та заохочували як частину аутентичної участі в експозиціях. Метою подібних театралізованих подій було оживити виставкові майданчики, привернути увагу глядацької публіки, спровокувавши в неї шквал сенсорних відчуттів та емоційних переживань. Відтак імерсивний театр у своєму початковому форматі тяжів до театралізованого видовища, ніж до самого театру. Водночас такі театралізовані події можна визначити як частину неперервного процесу імерсивної практики, у ході якої глядачі залучаються в те, що відбувається, немов в експеримент.

Подібні експериментування ставали прийомами нового масового, майданного театру. Видатний французький драматург та реформатор театру А. Арто писав: «Ми прагнемо воскресити ідею тотального спектаклю, взявши в кінематографу, мюзик-холу, цирку і самого життя все, що споконвіку належало театру... Не можна відокремлювати ні дух від тіла, ні почуття від розуму, тим паче, коли внаслідок постійної перевтоми органи чуттів потребують різкого струсу, щоб відновити свою здатність до сприймання. Відтак, з одного боку, маса та довжина вистави, що впливає на весь людський організм цілком, а з іншого – активна мобілізація об'єктів, жестів, знаків у їхній новій якості» [1, 175].

Концептуальні ідеї А. Арто вплинули на творчу діяльність багатьох театральних експериментаторів, зокрема, таких як: Єжи Гротовський у Польщі, Джуліан Бек і Джудіт Мейлін – засновників Живого театру в Північній Америці, Річард Шехнер та його Перформанс-група, Тацумі Хідзиката та Кацуо Око – творців театру Буто в Японії, Пітер Брук у Великобританії.

Праці А. Арто справили чималий вплив на теорію та практику перформансу, результатом чого став новаторський підхід до сценографії, стосунків між актором і глядачами та поява високофізичних стилів перформансу. Експерименти з імерсивними технологіями в перформансі розвинули ідеали А. Арто та вплинули на звернення художників до інтерактивності, з метою посилення сенсуального та образного залучення. Такі визначальні особливості імерсивного театру, як діалог з глядачем у форматі «сам на сам», масштабна постановка черпають натхнення в естетиці «тотальної інсталяції», у якій сценографічна частина досвіду передбачає «не лише фізичне занурення глядача в тривимірний простір, а і його психологічне залучення» [6, 87].

Естетика тотальної інсталяції яскраво представлена в роботах Дрімтінкспік (Dreamthinkspeak), Лундаля і Зейтла (Lundahl & Seitzl), Меркуріалі (Mercuriali), Німбл Фіш (Nimble Fish), Панчдранк (Punchdrunk) й особливо УайлдУоркс (WildWork).

Окрім перформансу, імерсивний театр активно застосовує форми інсталяційного мистецтва поряд із взаємодією глядачів та акторів і злиттям з простором та в просторі. Зазвичай це супроводжується певним видом взаємодії артиста та людини з публіки, розробленим для того, щоб підкреслити чуттєве залучення та психологічну зосередженість у межах перформансу. Використання ігрового майданчика в імерсивному театрі можна до певної міри вважати спробою позбавити його тексту сучасної драми. Місце використовують для створення ефемерних пейзажів, які займають місце тексту. При цьому масова подія – дієво-динамічна, видовищна, емоційна та образна. Одним з визначальних структурних елементів в імерсивному театрі є середовище, яке виходить далеко за межі сцени, що суттєвим чином відрізняється варіативністю та своєрідністю просторового дизайну. Відсутність традиційного сценічного майданчика як такого є виразним способом прибрати фізичні межі спілкування з акторами. Реалістичні проєкції та декорації дають змогу оточити глядача іншим світом з усіх боків, у якому він має точку зору та свободу сприйняття подієвого ряду вистави завдяки вільному переміщенню. Місцем звернення імерсійної вистави може бути музей, торговельний центр, лікарня, недобудований будинок, завод, берег каналу тощо.

Німецький дослідник театру Г.-Т. Леман у праці «Постдраматичний театр» (2006) писав: «Перед обличчям тиску, що поєднує сили швидкості та поверхні, театральний дискурс звільняється від літературного дискурсу, але водночас і зближується з ним у межах його загальної внутрішньокультурної функції. Як для театру, так і для літератури текстури особливо залежні від викиду активної енергії уяви, енергії, яка слабшає в цивілізації першочергового пасивного споживання образів і даних. Театр означає колективно витрачений і використаний час життя в повітрі, що колективно вдихається, того простору, у якому відбувається виконання ролей і спостереження. Цей кардинально змінений метод використання театального знака вказує на те, що є сенс описати значущий сектор нового театру як «постдраматичний» [3, 16].

Аналіз культурного моменту, який виконав Г.-Т. Леман, оновлює межі місця під час занурення. «Швидкість і поверхня» зрушили цілі театру й літератури, коли «пасивне споживання образів» перетворилося на масове явище. До прикладу, вистава «Тут вона впала» переносить учасників у невідому точку епохи Льюїса Керрола, у ХІХ сторіччя, відтворює сигнальне маніпулювання простором і часом, яке ґрунтовно описав Г.-Т. Леман. І, розпочавши свій шлях у кімнаті для очікування, до країв наповненої книгами, медичним архівом та гігантським столом, учасники продовжують переживати, проходячи через безліч кімнат та безліч контактів – індивідуально, для кожного учасника. Жодна з двох подорожей не схожа на іншу, і, як результат, жоден із двох людей не вступає в однаковий контакт, не веде однакових розмов, і навіть няні та лікарі, які ведуть його проходами всередині будівлі, завжди різні. Відповідно жоден наратив цього простору не буде повним. Жоден опис характеру персонажа не буде психологічно глибоким, навіть той, який виконав Льюїс Керролл, оскільки учасник може лише спрямовувати свій шлях простором і часом у глибину душевного складу персонажів. Коли додамо до цього зміни простору, що включають вибагливі образи та персонажі з книг Керрола, то й час, і місце самі по собі стануть тягучими, інтерпретованими та рефлексивними.

Кожен глядач, вибираючи свій шлях через постановку створює для себе унікальне та неповторне уявлення. Це один із важливих елементів, що наближає постановки імерсивної практики більше до театралізованих вистав, ніж до традиційного театру. Ця «ексклюзивність» багато в чому допомагала й театральним продюсерам фінансувати комплексні вистави, оскільки сучасний глядач готовий заплатити за унікальний досвід. Це допомогло розвитку імерсивної практики, але також дало змогу різним більш-менш інтерактивним спектаклям використовувати прикметник «імерсивний».

Досить влучно та красномовно висловились американська дослідниця Дж. Муррей щодо визначення глядацьких вражень від імерсивного театру: «Ми намагаємося одержати ті самі почуття від психологічно імерсивного переживання, що ми відчуваємо, поринаючи в океан або в басейн. Відчуття,

що тебе оточує, зовсім інша реальність, яка відрізняється тим, як вода від повітря, яка відвертає на себе всю нашу увагу, весь наш апарат відчуттів. У середовищі участі імерсія – це навчання плаванню, освоєння речей, які роблять доступними нове середовище» [5, 98]. Це ідея не лише занурення у воду, а й процесу навчання плаванню, передбачає активну й осмислену форму імерсії, більшу, ніж насичення відчуттями.

Отже, сьогодні поняття «імерсивний» використовують для опису напряму в сучасній практиці перформансу, у якому акцентують на внутрішніх почуттях глядача та його досвіді залучення до дійства, у поєднанні з усепоглинальними, сприйнятими почуттями, стилем естетики постановки, активним використанням у дизайні сценічного простору інсталяцій та експансивних середовищ.

Література

1. Арто А. Театр і його Двійник. Київ : Видавництво Жупанського, 2021. 280 с.
2. Лелик М. Б. Імерсивний театр у мистецьких перформативних проєктах: новий підхід до популяризації мистецтва. 2018. Вип. 11/4. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2018/imersyvnuyj_teatr_dopovnenyj.pdf (дата звернення: 26.10.2022).
3. Lehmann Н.-Т. Postdramatic Theatre (1st Edition). Routledge, 2006. 224 p.
4. Machon J. Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance. Palgrave Macmillan UK, 2013. 348 p.
5. Murray J. H. Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace. Cambridge, MA: MIT Press, 2017. 440 p.
6. Participation (Documents of Contemporary Art). Editor: C. Bishop. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2006. 240 p.

Попова Оксана,

аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

ЕНРІКО ПРАМПОЛІНІ В КОНТЕКСТІ ФЕНОМЕНУ ДЕКОРАЦІЙНОЇ ТВОРЧОСТІ ДОДІЄВОЇ СЦЕНОГРАФІЇ

Творчість Е. Прамполіні (1894–1956) багатоаспектна: він був живописцем, дизайнером, художником з костюмів, публіцистом, архітектором, сценографом, одним з основних ідеологів футуризму «другої хвилі». Завідувач кафедри сценографії в Академії Брера, засновник Футуристичного театру Прамполіні (1927), секретар Спілки італійських сценографів (з 1944 р.) і художній керівник театру Compagnia Balletti Russi Alanova (з 1945 р.), він створив власний неповторний стиль, збагатив сценографічну практику і теорію, розробивши костюми та декорації для різноманітних вистав на сценах італійських театрів, а також написавши кілька маніфестів зі сценографії, ставши одним із засновників сценічного дизайну футуристів.

Актуальність дослідження сценографічної діяльності Е. Прамполіні зумовлена важливістю вивчення теоретико-практичної діяльності майстра в контексті історичного розвитку сценічного дизайну та необхідністю розширення вітчизняної наукової бази.

Варто зауважити, що в період піднесення художньої театральної активності на початку ХХ ст. сценічне освітлення переживало новий етап свого розвитку, що було зумовлено впровадженням електричних світлових приладів, а також посиленням ролі художнього пошуку та новацій в культурі. Е. Прамполіні як один з основоположників італійського футуризму «другої хвилі» затверджував власні специфічні підходи до освітлення, відповідно до художньої концепції напряму та осмислення світла як найважливішого інструменту в ансамблевому мистецтві сценічного дизайну.

У тому самому маніфесті Е. Прамполіні наголосив, що «замість освітленої сцени треба створити сцену, яка освітлюється» [2, 86]. Він стверджував, що сцена не повинна бути розфарбована, але має бути забарвлена вогнями. І дійсно, у його п'єсі «Санта Велоцита» («Священна швидкість», 1928) сама декорація була безбарвна й освітлювалася мінливим кольором вогнів [3, 43].

Митець стверджував, що «театр, як і все футуристичне мистецтво, – це послідовна демонстрація світу духа, синхронізованого з рухом в просторі сцени» [6, 28]. Майстер особливо виділив триаду «синтез – пластика – динаміка» і на її основі запропонував створити «сценічний багатовимірний футуристичний простір», зокрема й нову для театру конструкцію, яка являла б собою «багатовимірну електродинамічну архітектуру пластичних елементів, які світяться, у русі центром театральної сцени» – це повинно було породити динаміку на сцені. На його думку, завдяки цьому простір стає метафізичним ореолом навколишнього середовища, а це середовище, відповідно духовною проєкцією людських дій» [6, 29].

Е. Прамполіні поєднав власний принцип тотального мистецтва і «лучизм Боччони» з прийомами побудови, напрацьованими метафізичною школою живопису Pittura Metafisica. Проголошуючи нову фазу розвитку естетичної еволюції пластичних мистецтв, що відбувається від духовного порядку до естетичного характеру і від зовнішніх проявів форми до пластичної інтерпретації душі, Е. Прамполіні зробив спробу перевести всеосяжну духовну ідею в універсальний масштаб, наголосивши, що знак, форма та конструкція стають новою душевною реальністю [7, 30].

Найважливішою і революційною ідеєю Е. Прамполіні стало розмежування традиційної сценографії, яку він називав «об'єктивною», і сценографії футуристів, яку він називав «суб'єктивною». Останню створюють синтезом усіх виражальних засобів, які разом перетворюють футуристичну сцену на абстрактне ціле, що підсвідомо спілкується з глядачами, використовуючи форми, кольори, рух і світло, які створюють «стан розуму». Це уявлення про те, що між сценою і глядачем існує безпосередній і підсвідомий зв'язок, засвідчує вплив теорії З. Фрейда. Е. Прамполіні стверджує, що слова й жести не можуть створювати такий стан розуму, що лише сценограф з його перцептивними засобами та розумінням може створити еквівалентний світ, настільки ж важливий, як і сама п'єса.

Футуристичні дослідження Е. Прамполіні в галузі сценічного дизайну безпосередньо перегукуються із сучасними тенденціями постмодерністського театру, для підтвердження чого виділимо низку прийомів, характерних як для робіт футуристичних художників, так і для сучасного сценічного дизайну:

- динамічність композиції;
- самовираження художника (сценографа);
- відображення сенсового навантаження тексту в сценічному оформленні;
- накладання різноманітних фактур, світла та кольору;
- експерименти з нестандартними форматами і матеріалами.

Отже, Е. Прамполіні як один з основоположників італійського футуризму «другої хвилі» затверджував власні специфічні підходи, відповідно до художньої концепції та осмислення форми, світла кольору та руху як найважливіших інструментів в ансамблевому мистецтві сценічного дизайну.

Література

1. Kirby T. (ed.) Total Theatre. New York : E. P. Dutton & Co, 1969. 280 p.
2. Kirby T. Futuriste Performances. New York : PAJ Publications, 1971. 335 p.
3. Lista G. La Scene Futuriste. Paris : Centre National de la Recherche Scientifique 1989. 450 p.
4. Markus R. Light and Dynamism in Futurist Art and Scenography : The realization of Futurist theories in art and on stage. 2009. pp. 123-134. URL: https://www.academia.edu/en/9850327/Light_and_Dynamism_in_Futurist_Art_and_Scenography_The_realization_of_Futurist_theories_in_art_and_on_stage (дата звернення: 14.09.2022).
5. Markus R. Futurist Scenography from revolutionare theory to practice. Assaph C. 1999. No. 15. Pp. 153–163.
6. Prampolini E. L'Atmosfera scenica futurista. Oliva A.B. Prampolini. 1913-1956. Modena, Galleria fonte d'Abisso edizioni, 1985. Pp. 28–29.
7. Prampolini E. Verso una nuova arte. Architetture spirituali. (I miei "Paesaggi femminili" alla Mostra del Ritratto a Monza). Oliva A.B. Prampolini. 1913–1956. Modena, Galleria fonte d'Abisso edizioni, 1985. Pp. 30–31.

Скорик Ірина,

аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

«МОДНЕ ТІЛО» ЯК ПРОДУКТ САМОТВОРЕННЯ ТА ІНВЕСТУВАННЯ

Дискурс моди формує не лише стилі одягу, але й стилі людської тілесності. Тому, щоб зрозуміти сучасні способи оприявлення, усвідомлення тіла, варто брати до уваги такі практики його дисциплінування, як дієтологія, фітнес, косметична чи й хірургічна естетизація тощо. Французький культурний антрополог Марсель Мосс у статті «Техніки тіла» [3] стверджував, що немає універсального явища «людське тіло», воно формується культурою, а точніше «техніками тіла» – звичаями, що регламентують поведінку людини в суспільстві. Тобто тіло є медіумом, завдяки котрому людина пізнає культуру та вчиться в ній жити.

Те, як тіло розташовувати, доглядати, одягати чи демонструвати, відображає ієрархічні принципи спільноти. Елітарність проявляється не лише через функціональні обов'язки індивіда, але й зовнішні маркери престижності. Явище моди якраз і покликане генерувати, агрегувати, створювати ці знаки привілейованості, винятковості, а потім одягати їх на тіла. Тому феноменологія моди стосується не лише одягу, але й ідеалізованої тілесності, що згодом стає всезагальним зразком. За І. Кантом, «мода

базується на принципі наслідування, адже людина має природно схильність порівнювати свою поведінку з поведінкою когось важливішого (дитини з дорослим, нижчого за рангом індивіда з кимось поважнішим), щоб наслідувати інших осіб» [2, 98].

Сучасна модна індустрія формує вимоги не лише до якісного одягу, але й щодо красивого тіла. Воно перетворюється на проєкт, який потребує кропіткої роботи, адже тіло виступає пограниччям індивідуальної ідентичності, горизонтом самосприйняття. Стандарти, під які ми підганяємо власне тіло завдяки тренуванням та догляду, трансформують не лише зовнішність, але й нашу самооцінку.

Це втручання в тіло перевершує моду в часі, тому що результат триває довше, ніж модні сезони. Техніки естетизації тіла стають способом життя, що повсякчас отримує мотиваційне підкріплення зі сторінок фешн-видань, на яких моделі демонструють ідеальні тіла. Дотримуючись моди, ми стаємо матеріалом для моди. Тобто ми змінюємося завдяки моді. Одяг уже не є обов'язковим атрибутом тренду: фешн вимагає від людини відповідного стилю життя. Наприклад, у тренді – безкінечна, активна, безтурботна молодість. Реклама перетворює її на фетиш. Гоніння за ілюзорною непідвладністю рокам стимулює розвиток косметичної, фармацевтичної промисловості, а також впливає на розвиток пластичної хірургії та генетичної медицини.

Сторінки модних видань, таких як VOGUE, завдяки антропотехнологіям демонструють нереальні тіла, підвищуючи планку вдосконалення, що сягає межі індивідуальної автентичності (природності), бо, прагнучи набути модельних форм та текстур, споживач бажає фактично генетичних змін. Це формує попит на «генетичний дизайн» людини, що дає можливість програмувати бажані риси зовнішності, але й, можливо, руйнувати людський геном.

У результаті ми споглядаємо тіло, яке ніколи не буває оголеним: бо воно одягнене в корсет м'язів, силіконових імплантів, гладенької від колагену чи ботоксу шкіри. Воно сяє від декоративних косметологічних засобів, стаючи неприродно ідеальним, без плям, шорсткостей та мімічних заломів. А тому оголеність як первозданна неприкрашеність йому недоступна. Жан Бодріяр називає це ефектом «другої шкіри», коли тіло не має живих ознак, бо наче покрите склом – прозорим блиском воску, косметики, пластику. Це занадто відретушоване тіло нагадує нам дитяче та діє на підсвідомість як повернення в минуле, тобто відіграє роль пігулки молодості.

Модне тіло – це об'єкт сучасного інвестування. Жан Бодріяр із цього приводу зауважив: «Таким чином модою та рекламою створюють карту аутоеротичної Країни Ніжності й визначають порядок її дослідження: ви відповідаєте за своє тіло й маєте вигідно ним скористатися, ви маєте його інвестувати не для насолоди, а <...> відповідно до критеріїв престижу» [1, 196]. Мода на ідеальне тіло відповідає духу часу, настрою сучасного споживача, який знищує всі свідчення свого віку та будь-які ознаки старіння через самовдосконалення, простимульоване модними тенденціями означування тіла.

Література

1. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть / пер. з фр. Львів : Кальварія, 2004. 376 с.
2. Kant I. Anthropology From a Pragmatic Point of View. Southern Illinois University Press. 1996. 158 p. URL: <https://epdf.tips/anthropology-from-a-pragmatic-point-of-view.html> (дата звернення: 14.10.2022).
3. Mauss Marcel. Techniques of the body. 1935. URL: https://monoskop.org/images/c/c4/Mauss_Marcel_1935_1973_Techniques_of_the_Body.pdf (дата звернення: 14.10.2022)

Прус Анна,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВИКОРИСТАННЯ КОЛЬОРІВ ДЛЯ ПАННО В ЕТНІЧНОМУ СТИЛІ

Панно як вид монументального мистецтва – це твір, виконаний у декоративній або живописній техніці, зазвичай призначений для незмінної експозиції будь-яких ділянок або стіни (настінне панно), або стелі (плафон); барельєф, різьблена, ліплена або керамічна композиція, що служить для тієї самої мети.

Головною особливістю панно є розміри, форма та зміст. Вони ретельно співвідносяться зі сприйняттям глядача й інтер'єром будівлі. Картину виконують звичайною технікою живопису на полотні, потім її вставляють у раму і розміщують на спеціально відведеному їй місці, наприклад у кімнаті, залі, вестибюлі, на сходах [1]. Зовні, на фасадах будівель, панно виконують зі стійких до атмосферного впливу матеріалів, як-от кольорові плитки (керамічні й інші набірні елементи), або в техніці фрески. Актуальною популярністю кольорів українського прапора й української символіки загалом зумовлено доцільність розглянути колористику Державного прапора України та прапора УПА в контексті відповідної тематичної колірної гами з монументального етнодизайну. Державний прапор

України – сучасний прапор України, стяг із двох рівновеликих горизонтальних смуг синього й жовтого кольорів. Синій і жовтий (золотий) кольори використовували на гербі Королівства Руського XIV століття [2].

Існує популярне тлумачення, за яким синій колір символізує небо (хоча давнішим є традиційне геральдичне трактування синього як символу водної стихії, а також вірності, чесності, бездоганності), а жовтий – пшеничне колосся (золото – у західноєвропейській геральдичній колористиці). Саме таке популярне пояснення і сприяло поширенню прапора в Наддніпрянщині на початку ХХ ст.

Також можна вважати доречним використання золотих акцентів, як посилення, зокрема, на «етніку» скіфського золота. Революційний прапор ОУН (прапор ОУНР, бандерівський прапор) – прапор Організації українських націоналістів. У часи незалежної України червоно-чорні прапори використовує низка націоналістичних організацій і партій, серед яких УНА-УНСО, Правий сектор, Конгрес українських націоналістів тощо [3].

Прапор складається з двох кольорів: червоного та чорного. Чорний колір символізує українську землю, а червоний – кров, пролиту за Україну [1]. Як приклад використання кольорів Державного прапора, який цього року є трендом в одязі й не тільки, можна запропонувати роботу Яни Погребнюк (Stefania Fest): на жовто-блакитному тлі розташовані ляльки-мотанки навколо жовтого сердечка, композиція виконана у двох кольорах.

Література

1. Панно. Термінологічний словник-довідник з будівництва та архітектури / Р. А. Шмиг, В. М. Боярчук, І. М. Добрянський, В. М. Барабаш ; за заг. ред. Р. А. Шмига. Львів, 2010. С. 144.
2. Гай-Нижник П. Під яким прапором здобувалася й існувала українська державність у ХХ столітті (Про Державний прапор України на підставі історії та фактів, а не емоцій). URL: <http://www.hai-puzhnyk.in.ua/doc/2014doc.prapor.php> (дата звернення: 03.10.2022).
3. Виховні закони і правила ОУН (Національний Альянс). Київ : УВС ім. Ю. Липи, 2005. С. 23.

Черевкова Крістіна,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВЕБДИЗАЙН ЯК ІННОВАЦІЯ У СФЕРІ ДИЗАЙНУ

Високоякісний прорив в історії розвитку вебдизайну був здійснений на початку 2000-х років, коли завдяки технологіям CSS (Cascading Style Sheets) стало можливим відокремити зміст вебсторінок від оформлення. Початок 2000-х років вважають часом початку розвитку вебдизайну. Крім різних леяутів (layout) для різноманітних пристроїв, було виявлено дилему контенту: чи повинен дизайн мати вигляд на екрані менший або він повинен бути деформованим? Як умістити увесь дизайн реклами на такому маленькому екрані?

Першим рішенням щодо поліпшення стали багатоклонні сітки. Після певної кількості ітерацій переможцем стали сітки на 12 колонок, які в подальшому стали тим, чим дизайнери стали користуватися щоденно. В основі головної теми – необхідність створити бібліотеку деяких візуальних елементів, всередині якої буде міститися код, що також пов'язано з тим, що межі між вебсайтами та додатками втрачають контур кордону. Інші інструменти націлені на розробників ПЗ, які виступають у ролі редакторів тексту і дають можливість будувати сайт точніше.

Зараз наявні п'ять програмних забезпечень, що користуються найбільшою популярністю і призначені для створення сайтів або вебоб'єктів, залежно від того, що необхідно створити:

1. Webflow. Має вражаючу функціональність, спрямовану на творчість професіоналів, вебпідприємців і дизайнерів, які візуально оформлюють вебсайти. Ключові якості: динамічний дизайн, редагування на місці, хостинг, що масштабується, CSS-фільтри.

2. ProofHub. Пропонує різноманітні варіанти для перевірки та управління проектами для дизайнерів і розробників, які перевантажені творчою роботою. Він здатний об'єднати всіх, хто займається проектуванням, і робить процес узгодження швидким і таким, що задовольнить обидві сторони. Ключові якості: колективна робота в реальному часі та інструменти розмітки для виділення розділів, процес затвердження, що займає всього один клік.

3. InVision. InVision має надмірно різноманітний інструментарій для створення прототипів. Ключові якості: високоточний інструмент для створення прототипів, мобільне прототипування за допомогою жестів, поточні справи в теперішній час, управління проектом плануванням.

4. ADOBE XD CC. Adobe XD CC пропонує універсальні рішення для розробки сайтів,

мобільних застосунків тощо. Інтуїтивно зрозумілі інструменти забезпечують точність, плавну інтеграцію та продуктивність. Ключові якості: усуває стандартно складні завдання, задіявши модульні сітки, що повторюються, інтеграція з різними інструментами, що дає змогу створювати просунуту універсальну анімацію.

5. Figma. Підходить для безперервної роботи на будь-якому вебсайті, побудованому з використанням HTML, CSS та JavaScript. Надає можливість працювати над проектом одночасно декільком людям: замовникові та дизайнеру, підтримує різні версії, розробка інтерфейсів відбувається відразу в онлайн-застосунку. Ключові якості: доступність до колись зробленої макету прямо у відкритому вікні браузера та можливість колективної роботи над спільним проектом.

Додаткові можливості онлайн-сервісу Figma:

1. *Режим редагування, що розрахований на багато користувачів.* Розробники онлайн-сервісу Figma зробили продукт, що дає змогу вести роботу над проектом відразу декільком дизайнерам і дає велику кількість інших можливостей, які полегшують життя двом сторонам – дизайнерові та розробнику.

2. *Хмарне зберігання файлів.* Усі файли автоматично зберігаються в хмарному сховищі Figma.

3. *Версійність.* У Figma дуже легко переглядати та відновлювати ранні версії файлу або дублювати будь-яку з них. Версії будуть автоматично збережені, якщо через півгодини у файлі не було змін. Сам користувач бачить, ким і коли було відредаговано файл.

4. *Кадри.* Мають максимальну схожість на артборди у Photoshop, але надзвичайно гнучкі в роботі: вони добре масштабуються, і їх легко можна використовувати в інших кадрах. Отже, немає необхідності їх запам'ятовувати та плутати розміри.

5. *Сітки.* Завдяки панелі Grid Layout можна створити будь-якого формату модульну сітку.

Література

1. Форд Р. Вебдизайн. Еволюція у цифровому світі. 1990 – наш час. 2019. С. 30–75.
2. Кірмаєр Г. UI | UX Bites. 2019. С. 50–71.
3. Aaron Walter. Designing For Emotion. URL: <https://www.aaronwalter.com/> (дата звернення: 13.10.2022).
4. Програми для вебдизайну. URL: <https://propertytimes.com.ua> (дата звернення: 13.10.2022).
5. Що таке Figma? URL: https://skillbox.ru/media/design/chto_takoe_figma/ (дата звернення: 13.10.2022).
6. Коротка історія вебдизайну. URL: <https://lpgenerator.ru/blog/2016/04/12/kratkaya-istoriya-veb-dizajna/> (дата звернення: 13.10.2022).

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА МІЖКУЛЬТУРНІ КОМУНІКАЦІЇ

| | | |
|------------------------------------|--|----|
| <i>Кравченко А.</i> | NFT in the digital sphere of artistic culture [NFT у дигітальному просторі художньої культури]..... | 3 |
| <i>Кулиняк М.</i> | Роль культури в суспільних трансформаціях | 4 |
| <i>Денисюк О.</i> | Українсько-польська культурна співпраця на прикладі реалізації виставкових проєктів Міжнародного центру культури в Кракові..... | 5 |
| <i>Савчин Л.</i> | Мистецькі паралелізми в історії хореографії | 7 |
| <i>Соболевська С.</i> | Вузлова лялька як символ української ідентичності | 9 |
| <i>Дуденко С., Неїленко С.</i> | Історія походження страви «паелья» як елемент гастрономічної культури Іспанії | 11 |
| <i>Забора В.</i> | Як змінилася мода в Україні у військовий час | 11 |
| <i>Комар В.</i> | Проєктна культура в культурно-мистецькому середовищі України XXI століття..... | 13 |
| <i>Сурнін М.</i> | Постмодерний модерн, або шлунок-художник | 15 |
| <i>Бугайов М.</i> | Блогосфера як прояв субкультури | 15 |
| <i>Водяхін Є.</i> | Український театр як об'єкт культурфілософської рефлексії (кінець XIX – початок XX століть)..... | 17 |
| <i>Горбул Т.</i> | Культурна спадщина в контексті досліджень кіберкультури та цифрової культури..... | 19 |
| <i>Дейнега О.</i> | Культура виробництва керамічної цегли в Запорізькій області у вимірах екологічної свідомості сучасних українців | 20 |
| <i>Карпенко Д.</i> | Німецький ідеалізм як культурно-історичний феномен..... | 21 |
| <i>Молодіна А.</i> | Інтегративна стратегія квір-педагогіки | 22 |
| <i>Сендецький А.</i> | Артрезиденція як форма культурного діалогу в умовах вимушеної міграції під час воєнної інтервенції | 24 |
| <i>Терещенко М.</i> | Трансформації гендерних стереотипів в умовах глобалізації: український контекст | 27 |
| <i>Ясюк Т.</i> | Взаємозв'язок етно- і попкультури як особливість культурних процесів у глобалізованому світі..... | 29 |
| <i>Андрійчук Н.</i> | Промоція історико-культурної спадщини Вінниччини..... | 30 |
| <i>Белець С.</i> | Культурна травма як чинник субкультурної трансформації..... | 32 |
| <i>Буряк О.</i> | Інтеграція літературної творчості Тараса Шевченка у світовий культурний простір..... | 33 |
| <i>Гузієнко І.</i> | Соціально-культурний простір сучасного українського суспільства як частина світової масової культури..... | 35 |
| <i>Дорошенко Т.</i> | Культура як стратегічний ресурс України на дипломатичній арені в умовах війни | 37 |
| <i>Потороченко А.</i> | Естрадне мистецтво як засіб міжнародного співробітництва..... | 38 |
| <i>Чуприна Ю.</i> | Міжнародні фестивалі як форма культурної співпраці Національної опери України | 39 |

КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ, МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ. ІНФОРМАЦІЙНА, БІБЛІОТЕЧНА ТА АРХІВНА СПРАВА

| | | |
|-----------------------|--|----|
| <i>Воробйова Н.</i> | Стратегічний менеджмент у сфері культури: місія як відправна точка..... | 42 |
| <i>Плецан Х.</i> | Особливості використання культурної айдентики для розвитку креативних індустрій в Україні..... | 43 |
| <i>Решетченко Д.</i> | Розвиток культурних креативних індустрій через державну грантову підтримку..... | 46 |
| <i>Бугайова О.</i> | Ознаки креолізації службового документа..... | 48 |
| <i>Берестов О.</i> | Технологічні інновації в бібліотеках України..... | 49 |
| <i>Костін Р.</i> | Театральний продюсер у дискурсі креативних практик..... | 50 |
| <i>Бас К.</i> | Інновації в театральному менеджменті як реакція на соціокультурні запити сучасності..... | 54 |
| <i>Бензюк Н.</i> | До теоретичного осмислення поняття «соціокультурна активність»..... | 56 |
| <i>Бердянський Д.</i> | Івент-менеджмент культурно-розважальних закладів..... | 57 |
| <i>Біланіна О.</i> | Роль молодіжних і культурних центрів у зміцненні міжкультурного діалогу серед молоді..... | 59 |
| <i>Гребенюк В.</i> | Трансформаційні виклики в мистецькій освіті в дискурсі естетичного виховання..... | 60 |
| <i>Косінська Т.</i> | Дитячі мистецькі школи в сучасних умовах соціокультурних змін (на прикладі Комунального закладу «Ямпільська мистецька школа»)..... | 61 |
| <i>Леонова Є.</i> | Соціокультурні виміри міжнародних фестивалів сучасного мистецтва: зарубіжний досвід..... | 63 |
| <i>Риковська К.</i> | Український інститут як заклад культурної дипломатії..... | 64 |
| <i>Фоміна А.</i> | Нематеріальна культурна спадщина як складова креативної економіки та креативних індустрій..... | 65 |
| <i>Хілько О.</i> | Проектна діяльність бібліотек..... | 67 |
| <i>Хоменко С.</i> | Вебпортал «Дія»: можливості документно-інформаційного обміну..... | 68 |
| <i>Шиян О.</i> | Специфіка організації концертних заходів у сучасному соціокультурному просторі..... | 70 |
| <i>Шиян Я.</i> | Специфіка маркетингу культурно-мистецьких освітніх послуг..... | 71 |

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

| | | |
|-----------------------------------|---|----|
| <i>Кондратюк А.</i> | До питання семантики монументального живопису церкви Спаса на Берестові..... | 74 |
| <i>Несен І., Скринська М.</i> | Джузеппе Арчімбольдо: між ренесансом і бароко..... | 76 |
| <i>Safonova I.</i> | The cross of Saint Mark Pechernyk – a relic of the Kyiv-Pechersk Lavry of the 11th – 13th centuries [Хрест преподобного Марка Печерника – реліквія Києво-Печерської лаври XI–XIII ст.]..... | 77 |
| <i>Чумаченко О.</i> | Валдштейнський палац як формат entertainment у парковій культурі Чеської Республіки..... | 79 |

| | | |
|-----------------------|--|-----|
| <i>Карпенко О.</i> | Звернення до проблеми кольору в теоретичних нотатках Казимира Малевича та Віктора Пальмова..... | 80 |
| <i>Alisher A.</i> | Modern situation in the scenographic art [Сучасний стан сценографічного мистецтва]..... | 82 |
| <i>Барановська А.</i> | Реалістичний живопис у період модернізму: критичні зсуви в уподобаннях мистецької еліти країн Заходу..... | 83 |
| <i>Бондарець Є.</i> | Мистецтво бароко Наддніпрянської України доби козацької держави..... | 84 |
| <i>Ван Цзифен</i> | Пейзаж як виток художньої творчості у контексті пейзажного живопису Китаю..... | 85 |
| <i>Лимар Г.</i> | Українська парадигма мистецтва авангарду в художній творчості..... | 87 |
| <i>Маліков В.</i> | Образно-стилістичні аспекти дніпровського мистецтва воєнної доби..... | 90 |
| <i>Хуан Сін</i> | Трансформація стилістичних традицій станкового живопису Китаю: від соціалізму до традиційних витоків..... | 92 |
| <i>Шишлюк Є.</i> | Живописна оголеність ромських жінок ХХ століття: особливості культури тіла в ромському суспільстві..... | 93 |
| <i>Алексєєва А.</i> | Орнаменти та символи у вимірі матеріальної і духовної української культури на прикладі традиції косівської мальованої кераміки..... | 94 |
| <i>Бутовська О.</i> | Символіка квітів як елемент створення образу у творах українських митців (на прикладі творчості Катерини Білокур)..... | 95 |
| <i>Говтвян О.</i> | Молоді українські митці як репрезентанти подій сьогодення у світовому артпросторі..... | 97 |
| <i>Демченко А.</i> | NFT як особливий тип криптовалюти та предмет мистецтва..... | 98 |
| <i>Кислян І.</i> | Концепція постмодернізму у творчості Тараса Триндика..... | 99 |
| <i>Pavlovska S.</i> | The language of Ukrainian religious painting: the transformation of artistic paradigms [Мова українського релігійного малярства: трансформація художніх парадигм]..... | 100 |
| <i>Саховська В.</i> | Конструктивізм у фотомистецтві та його вплив на розвиток сучасної фотографії..... | 102 |
| <i>Фелькер І.</i> | Вплив східних культур на стилі в західноєвропейському декоративному мистецтві ХІХ – початку ХХ століття..... | 103 |
| <i>Шевцова О.</i> | Функціонування артпростору як культурно-мистецького осередку українських міст..... | 105 |
| <i>Шереметьєва К.</i> | «Погоня» – герб Великого князівства Литовського..... | 106 |

СЦЕНІЧНЕ Й АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

| | | |
|----------------------|---|-----|
| <i>Гирич В.</i> | Тренінг у системі режисерської освіти..... | 109 |
| <i>Погребняк Г.</i> | Екранне прочитання балету «Жізель» у творчості сучасних режисерів..... | 110 |
| <i>Порядченко Л.</i> | Нейролінгвістичний вплив режисера на актора, а актора на глядача в процесі реалізації творчого проєкту..... | 111 |
| <i>Биш О.</i> | Театральний маніфест Чернігівського молодіжного театру як ствердження національної самоідентичності та громадської позиції в умовах воєнних дій російського агресора проти України..... | 117 |

| | | |
|------------------------|--|-----|
| <i>Кратко Ю.</i> | Специфіка інтерактивної взаємодії в сучасному театральному мистецтві..... | 118 |
| <i>Поляновська Л.</i> | Краудфандинг як засіб залучення коштів для реалізації мистецького проекту..... | 119 |
| <i>Гузієнко І.</i> | Українська кіноіндустрія в умовах війни: авторське кіно як візуальний етногенез..... | 120 |
| <i>Калмиков Д.</i> | Репертуар вистав українських театрів у контексті повномасштабної війни російської федерації проти України..... | 121 |
| <i>Мазуріна В.</i> | Роль режисера дитячої студії в конкурсній і фестивальній діяльності театрального колективу..... | 123 |
| <i>Матушенко І.</i> | Сценічне мистецтво України в сучасних соціокультурних умовах..... | 124 |
| <i>Перепилицина О.</i> | Педагогічна діяльність Сергія Данченка..... | 125 |
| <i>Поліщук Ю.</i> | Сучасні тенденції розвитку театрального мистецтва України..... | 126 |
| <i>Степаненко М.</i> | Сценічне та екранне мистецтво в контексті розвитку цифрових технологій..... | 128 |
| <i>Чуліба К.</i> | Формування та розвиток творчого потенціалу дітей засобами шкільного театру..... | 129 |
| <i>Ющук Є.</i> | Творчі та політичні здобутки народної артистки України Лариси Хоролець..... | 130 |

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

| | | |
|-------------------------------|---|-----|
| <i>Зосім О.</i> | Магістерський творчий проєкт як актуальна форма презентації професійних здобутків вокалістів..... | 132 |
| <i>Садовенко С.</i> | Естрадознавча рефлексія мюзиклу як жанру сучасного мистецтва: функції, особливості, впливи..... | 133 |
| <i>Дідук І.</i> | Модель упровадження доброчесності в мистецьких закладах вищої освіти... | 135 |
| <i>Овсянніков В.</i> | Фольклор у контексті популярної музичної культури..... | 137 |
| <i>Сапожнік О.</i> | Українська православна музика доби Бароко: музично-естетичні аспекти..... | 138 |
| <i>Цімох Н., Чорна К.</i> | Жанрові аспекти екранних творів..... | 139 |
| <i>Шевченко О.</i> | Витоки та стильові особливості українського етноджазу..... | 142 |
| <i>Єлисеєва К.</i> | Музика та архітектура: синтез мистецтв у сучасній концертній практиці..... | 143 |
| <i>Аксютіна В.</i> | Балетна музика Юрія Шевченка в діалозі з традиціями..... | 144 |
| <i>Глова Я.</i> | Аналіз композиції It's My Life..... | 145 |
| <i>Гречіна Л.</i> | Використання прийому белтинг при інтерпретації українського фольклору..... | 146 |
| <i>Демаш М.</i> | Історичні виміри життєтворчості Франца Антона Хоффмайстера..... | 147 |
| <i>Живодер Ю.</i> | Феномен болгарської музичної культури..... | 148 |
| <i>Збожжінський Д.</i> | Потенціал концертно-фестивальних центрів у культурно-мистецькому житті міста Вінниця..... | 149 |
| <i>Малініна Д.</i> | Специфіка втілення жіночих образів в операх..... | 151 |

| | | |
|---------------------|--|-----|
| <i>Молоченко Р.</i> | Особливості концертно-гастрольної діяльності музикантів-виконавців у сучасному культурному просторі..... | 152 |
| <i>Молчанова М.</i> | «Балада про мальви» Володимира Івасюка як джерело духовного розвитку людини | 154 |
| <i>Озгович А.</i> | Сценічний імідж естрадних виконавців..... | 155 |
| <i>Степанчук В.</i> | До питання комунікативного потенціалу естрадного мистецтва | 156 |
| <i>Стретович Г.</i> | Психологія жіночого образу на прикладі «Арії Джильди» з опери Джузеппе Верді «Ріголетто»..... | 157 |
| <i>Супрунова Д.</i> | Пісня «Шелестять дощі» Олександра Бурміцького як зразок сучасного романсу | 158 |
| <i>Торконяк Н.</i> | Специфічні риси лемківського фольклору | 160 |

ДИЗАЙН

| | | |
|--------------------------------------|--|-----|
| <i>Бобренко Р.</i> | Викладання художньо орієнтованих дисциплін майбутнім графічним дизайнерам під час воєнного стану (на прикладі НАКККіМ) | 162 |
| <i>Матоліч І.</i> | Особливості діяльності студії графічного дизайну «Брендари» (м. Івано-Франківськ)..... | 163 |
| <i>Содомора Х.</i> | Інспірації традиційних чоловічих гуцульських прикрас у сучасному дизайні одягу та побуті..... | 166 |
| <i>Чемерис Г., Тарлінська К.</i> | Digital Art як один зі ступенів еволюції творчої свободи..... | 167 |
| <i>Кардашов М.</i> | Аналіз мотивації обрання дизайн-освіти у формальній та неформальній освіті..... | 167 |
| <i>Вакуленко Д.</i> | Особливості сценічного дизайну театралізованого концерту в контексті культурно-мистецького життя України | 169 |
| <i>Кучер Р.</i> | Інсталяції та експансивні середовища – визначальні ознаки імерживного театру і його сценічного дизайну..... | 170 |
| <i>Попова О.</i> | Енріко Прамполіні в контексті феномену декораційної творчості додієвої сценографії..... | 172 |
| <i>Скорик І.</i> | «Модне тіло» як продукт самотворення та інвестування..... | 173 |
| <i>Прус А.</i> | Використання кольорів для панно в етнічному стилі..... | 174 |
| <i>Черевкова К.</i> | Вебдизайн як інновація у сфері дизайну..... | 175 |

Наукове видання

КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО: СУЧАСНИЙ НАУКОВИЙ ВИМІР

*Матеріали V Всеукраїнської наукової конференції
молодих вчених, аспірантів та магістрантів*

*Коригування
Верстка та макетування*

*О. І. Бугайова
Л. М. Міненко*

Підп. до друку 30.11.2022. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Папір друк. апарат. Друк офсетний. Обл.-видав. арк. 19,3.
Умов. друк. арк. 10,6. Зам. Тираж 100.

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011.