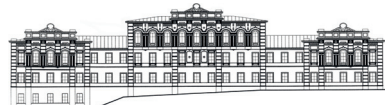


МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МОДЕРНІЗАЦІЇ ЗМІСТУ ОСВІТИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО СТУДЕНТІВ, АСПІРАНТІВ, ДОКТОРАНТІВ
ТА МОЛОДИХ УЧЕНИХ ХДАК
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ



КУЛЬТУРА ТА ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО ХХІ СТОЛІТТЯ

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

20–21 квітня 2023 р.

У 2 частинах

Частина 1

Харків, ХДАК, 2023

УДК [008+316.77] (063)
К90

Друкується за рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури
(протокол № 8 від 31.03.2023 р.)

Відповідальна за випуск:
О. О. Косачова

Редакційна колегія:

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

К 90 Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар.
наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квітня 2023 р. У 2 ч. Ч. 1 / За ред.
Н. Рябухи та ін. — Харків : ХДАК, 2023. — 404 с.

УДК [008+316.77] (063)

© Харківська державна академія культури, 2023

СЕКЦІЯ:
КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА ЕТНОКУЛЬТУРОЛОГІЯ

I. Споденець, М. Александрова

**ДОСВІД РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ТРАВМИ: «СПРАВА УФТІ»
(НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОГО МУЗЕЮ ННЦ ХФТІ)**

I. Spodenets, M. Aleksandrova

**EXPERIENCE OF CULTURAL TRAUMA REPRESENTATION: “UFTI CASE”
(FOLLOWING AN EXAMPLE OF THE ACTIVITIES OF THE SCIENTIFIC AND
TECHNICAL MUSEUM OF THE NATIONAL SCIENTIFIC CENTER OF KHARKIV
PHYSICAL AND TECHNICAL INSTITUTE)**

Культурно-історичні потрясіння є періодом актуалізації травматичного дискурсу. Сучасний ракурс травматичних подій в умовах формування соціального опосередкування травми, її психологічного опрацювання та усвідомлення актуалізує й культурні травми минулого України. Цей дискурс здебільшого базується на понятті «пам'яті» як пам'яті про травму.

Аналіз історичних подій в Україні в контексті травматичного дискурсу ґрунтується на значному масиві травм минулого. Чимало травматичного досвіду нашої державі додало ХХ ст. Зокрема, репресивні заходи другої половини 1930-х рр. та Великий терор 1937 р. мали для України страшні наслідки у сфері культури, мистецтва, науки. Сформований масив культурних травм цього періоду й донині належним чином не опрацьовано. До того ж, інтерпретація подій довгий час відбувалася на тлі корегування певних традицій та оцінок, переписування історії. Втрачалися власні герої, замість реальних репрезентацій травм формувалися історичні міфи.

Слід наголосити, що травматичні події минулого поступово репресуються в індивідуальне та колективне підсвідоме. Відповідно до основ психоаналізу, психологічно неопрацьована належним чином колективна травма передається в спадок наступному поколінню, яке не було свідком самої травматичної події, проте переживає всі ознаки колективної травми та прагне позбутися неприємного стану. Для того, щоб травматичні спогади стали наявними, необхідно забезпечити позитивний соціальний клімат визнання. Адже згадувати про травму надто складно без зовнішньої допомоги. Важливим консолідуючим чинником у цьому сенсі є формування місць пам'яті, одними з яких є музейні заклади. Репрезентація музейними засобами реальної травматичної події, особливо трагічної долі учасників дозволяє продуктивно опрацьовувати культурні травми.

Репресивні заходи другої половини 1930-х рр. не минули й сферу української науки. Пам'ять про конкретних жертв сталінських репресій функціонує локально, з урахуванням локального контексту травматичної події. Інформаційно-ресурсний потенціал єдиного у своєму роді автентичного середовища відомчого науково-технічного музею Національного наукового центру «Харківський фізико-технічний інститут» — Музейно-культурного комплексу «Український фізико-технічний інститут. Харків» (далі МКК УФТІ) уможливило не тільки збереження, інтерпретацію та популяризацію науково-технічної спадщини легендарного УФТІ, а й репрезентацію травматичного досвіду, зокрема репресій 1935–1938 рр.

Так, унаслідок серії сфабрикованих у другій половині 1930-х рр. карних справ під загальною назвою «Справа УФТІ», шістнадцять талановитих вчених-фізиків по декілька років провели в таборах і в'язницях, піддаючись тортурам, восьмеро з них були позбавлені життя. Репрезентація на локальному рівні травмуючих подій минулого відбулася в МКК УФТІ наприкінці 2021 р. й була приурочена до 120-річчя від дня народження видатного фізика-експериментатора, фундатора вітчизняної наукової школи кріогенної фізики Лева Шубнікова (1901–1937 рр.).

Важливою умовою ретрансляції травматичного досвіду є емоційне доповнення до історичного пізнання. Тому з метою підсилення емоційної складової заходу було застосовано імерсивний підхід. Занурення в штучно сформовані умови тотальних обшуків й арештів у середовищі УФТІ другої половини 1930-х рр. вдалося досягти завдяки долученню артефактів, зокрема автентичних об'єктів МКК УФТІ (лабораторії, обладнання тощо), застосуванню сучасних музейно-мистецьких технологій (Verbatim, Storytelling). Так, реконструкція подій 1935–1938 рр. відбувалася в унікальній автентичній атмосфері образно-реліквійного комплексу кріогенної лабораторії УФТІ. Використання імерсивного підходу, технологій Verbatim (документальний театр) і Storytelling (розповідь історій) змінило роль музейного відвідувача на роль співучасника подій, що спровокувало новий механізм емоційного співпереживання трагічної долі Л. Шубнікова та інших фігурантів «Справи УФТІ» (І. В. Обреїмова, Л. Д. Ландау, Л. В. Розенкевича, В. С. Горського, В. П. Фомина, К. Б. Вайсельберга та ін.) Вищезгадані технології формування емоційного наповнення заходу підсилено документальною фотовиставкою «Справа УФТІ» з фотокопіями протоколів обшуку й допиту співробітників, ордеру та постанови НКВС про арешт Л. Шубнікова, фотографіями розстріляних вчених-фізиків з довідками про їх страгу та ін. Репрезентація травматичного досвіду сприяла усвідомленню масштабів втрати для української фізичної науки, розставленню акцентів, що треба пам'ятати, що засудити, що увічнити.

Отже, репрезентація культурної травми в музейному середовищі має величезний потенціал впливу на колективну пам'ять. Шляхом відтворення музейними засобами драматичного досвіду соціальних реалій в тогочасному УФТІ, персональних трагічних життєвих історій конкретних вчених-фізиків формується загальна картина тотальних репресій в умовах сталінського режиму, додається документально-емоційної справжності до історичного наративу.

Н. Шолухо

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ У НЕКЛАСИЧНІЙ ПАРАДИГМІ ФІЛОСОФІЇ ІСТОРІЇ

N. Sholukho

ARTISTIC IMAGE IN THE NONCLASSICAL PARADIGM OF PHILOSOPHY HISTORY

Повномасштабне озброєне вторгнення РФ в Україну зумовило ревізію статусу України на геополітичній карті світу, а також спровокувало попит на культуру та історію України. Водночас гібридна природа війни показала, що медійний простір є не менш вагомим, аніж фізичний фронт, дипломатичні та санкційні дії. Роль художнього образу в медійному просторі нівівного часу спонукає до культурологічної рецепції цього вища шляхом встановлення зв'язку художнього образу з історичними інтерпретаційними моделями та визначенням механізму культуротворення за допомогою художнього образу.

Апеляція до історичних подій, пошук постатей і явищ, спроможних надихати українську спільноту, потребує також і пошуку елементів, які слугували би підтвердженням приналежності України до європейського культурного простору. Художній образ в цій ситуації виконуватиме роль елемента, здатного вносити деталізацію в історичну свідомість української нації та репрезентувати Україну в медійному просторі. Відтак, варто звернути увагу на моделі інтерпретації історії, що залучають до своїх інтерпретаційних полів художній образ як повноцінний елемент наукової рецепції історико-культурних процесів і явищ.

З числа наукових концепцій, що спираються на культуротворчий потенціал художнього образу та реалізують себе в парадигмі естетичної функції історії, варто виокремити Ф. Анкерсмита, Ю. Лотмана й Х. Уайта.

Художній образ є виражальною мовою культурних практик мистецтва, що синтезує індивідуальні враження митця від подій і явищ із загальнолюдьським узагальненням та типізацією. Тому залучення художнього образу до інтерпретаційних схем минулого та пояснювальних моделей сьогодення зумовлює їх впливовість і позитивне сприйняття суспільством.

Тоді як традиція формування історичного наративу первинно мала літературне походження та потребу виокремлювати власну самобутність і науковий статус. Однак інсталяції семіотики і структуралізму в історичний дискурс зумовили перегляд цього розмежування. Зокрема, у філософії історії другої половини ХХ ст. наявна тенденція із залучення виражальних засобів і риторичних прийомів художньої літератури до академічних історичних текстів. Так, Ф. Анкерсміт стояв на позиціях того, що логіка історичного наративу конструювалася істориком, відтак він репрезентував минуле за допомогою термінів та образів, а не відображав об'єктивну реальність, яка насправді була й йому недоступна. Взаємини між сконструйованим науково-художнім світом і реальним минулим пов'язані категорією метафори.

У свою чергу Ю. Лотман зробив логічний наголос на впливовості кінематографічного твору при формуванні уявлень про історико-культурний період та історичні постаті, де значущість образу домінувала над історичним фактом і джерельною базою. Саме ж історичне документальне кіно було прикладом умовних кордонів між художнім і нехудожнім творами. Щодо академічних прав історика на реконструювання історичного минулого Ю. Лотман заперечував можливість залучати вигаданих персонажів, проте вказав на те, що робота історика реалізована в межах не історико-культурного періоду, а в межах текстів, які мали відношення до того історико-культурного періоду.

Натомість Х. Уайт визначив, що модель пояснення історії не замінює собою історичну реальність, а конструє її, адже історик формує картину епохи з певних умовних знаків реальності, а сенс епохи утворюється у тексті за допомогою літературних прийомів і образів. Якщо відмінність між історичним і художнім текстом існує на інституційному рівні, тоді на рівні слів вона ліквідується через відсутність відмінності між буквальним і фігуративним сенсом. Така властивість мови дозволила представникам художньої літератури використовувати цю двозначність як прийом, проте змусила істориків вибудовувати межі історичної сфери та визначати береги можливостей дослідника у роботі з інтерпретацією джерел.

У цілому залучення художніх прийомів і образів до культурних практик писання історії розширює читацьке коло та збільшує інтерпретаційну сміливість.

Водночас апелювання до емоційного компоненту особистості за допомогою художнього образу є більш впливовим, ніж історичний фактаж і апеляція до розуму. З цієї причини знакові події в історії України та світу асоціюються не зі сторінками шкільних підручників, а з художніми фільмами та серіалами, присвяченими певним процесам, явищам і персоналіям. Медіапростір, сегмент якого висвітлює війну в Україні, при побудові візуальних рядів спирається на асоціації між українськими воїнами та козацтвом або армією УНР чи УПА, бомбардуваннями Харкова й бомбардуваннями Лондона, Першим зимовим походом армії УНР у 1920 р. та анонсованим контрнаступом ЗСУ у 2023 р. тощо. Тобто історичний дискурс є місцем, де концентруються події, явища та постаті, обізнаність у яких робить можливою легалізацію й популяризацію української армії, уряду та суспільства у медійному просторі. Ще більш вимогливою є робота з образом президента України на міжнародній арені, де асоціативні ряди мають спиратися на загальновідомі образи масової культури, а не національного історичного нарративу України. Відтак, залучення до візуальної представленості президента вигаданих супер-героїв, його взаємини із дружиною, імпровізаційні елементи в інтерв'ю, промовах і зверненнях формують образ людини, а не політика, чим уможливлюють апелювання до емоційного виміру сприйняття України в особі її очільника.

Таким чином, некласичні моделі історії легалізують культурну практику залучення художнього образу до конструювання інтерпретаційних механізмів війни, викликаной вторгненням РФ в Україну. Інтегрованість художніх елементів до структури історичної моделі та медійного поля оптимізує репрезентацію України на міжнародній політичній арені.

С. Виткалов, В. Виткалов

РЕГІОНАЛЬНА КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА У ТУРИСТИЧНОМУ ВИМІРІ

S. Vytkalov, V. Vytkalov

REGIONAL CULTURAL PRACTICE IN THE TOURIST DIMENSION

Сучасне життя, зважаючи на безліч суспільних проблем, змінює й підходи до впровадження різних форм його суспільної організації чи самоорганізації. У цьому зв'язку кожна окрема локація, спираючись на реформу місцевого самоврядування, децентралізацію функціональних обов'язків і пов'язаних з її реалізацією основних положень, здійснює пошук найбільш адекватних форм реагування на ці виклики (Про культуру: Закон України від 14 грудня 2010 р. Відомості Верховної Ради, № 2778-VI (стаття 23 у редакції від 04.12.2021)). Пандемія та війна лише стимулювали цей пошук.

Формою організації такого простору є «зелений туризм» на Рівненщині.

За відповідною регіональною Програмою, затвердженою Обласною радою, яка кожних 5 років корегується і поновлюється, створюється реальна підтримка місцевої ініціативи, в результаті якої населенню надаються реальні підстави покращити власний фінансовий стан, створивши належні умови для організації оригінального відпочинку, розширити практику участі в популяризації місцевих пам'яток історії та культури, виконувати певні патріотичні настанови і для туристів, і для безпосередніх організаторів. Адже останні знаходяться в постійному пошуку нових, специфічних форм позиціонування конкретної локації в розмаїтті її виявів: гастрономічних, духовних, пам'яток природи, збереження форм традиційної

регіональної духовної практики, орієнтованої на святково-обрядовий комплекс регіону. Ця форма суттєво покращує й місцеві бюджети. Слід зважати й на той факт, що в області функціонує понад 100 таких агросадиб, конкуренція між якими у питанні надання максимально оригінальних форм відпочинку постійно зростає. Одним словом, регіон поступово наближується до впровадження різноманітних форм культурних чи креативних індустрій.

Зазначена обласна Програма постійно враховує запити практики і пропонує нові форми залучення відвідувачів до місцевих агросадиб, як і розширення кількості останніх.

На розширення ініціативи локальних господарів Управлінням культури і туризму Обласної державної адміністрації надано безповоротно кошти власникам за умови створення нових і якісних форм послуг, базованих на місцевій святково-обрядовій традиції, що помітно покращило матеріально-технічну базу «зеленого» туризму, розширило його творчі горизонти, стимулювало місцевих підприємців долучитися до підтримки можливих форм послуг у питанні переміщення туристів у просторі наявних дестинацій; знайшли себе в цьому процесі й місцеві музеї, природно-рекреаційні центри та заповідники, ініціювавши безліч форм нових культурних пропозицій.

На цій підставі в обласних управлінських структурах затверджено нові програми з популяризації пам'яток культури та природи, залучивши до цього й мережу місцевих ЗОШ, форми участі у якій поглибили патріотичний сегмент освітнього простору, надали йому яскравих регіональних ознак, стимулювали соціальну активність дітей. І в цьому плані «Медове коло», як одна з форм популяризації регіональної культурної спадщини, стало ще однією якісною регіональною культурною програмою. У регіоні сформовано й оригінальний центр із питань популяризації цієї спадщини — «Легенди Полісся» (м. Радивилів), перетворений на музейно-виробничий конгломерат.

У нинішніх умовах у регіоні виникли оригінальні форми культурного обслуговування тимчасово переміщених осіб. Йдеться про новий аспект популяризації народних традицій «серпанкового» ткацтва в рамках всеукраїнської Програми «Ткацтво-UA», організованої КЗ «Рівненський ОЦНТ» РОР, обласним краєзнавчим музеєм, Вишгородським історико-культурним заповідником та інститутом мистецтв РДГУ, спрямованим на популяризацію творчості народних майстринь Г. Леончук (Рівненщина), чиєю іменною премією відзначаються найвідоміші народні майстри регіону упродовж майже 20 років, та Г. Верес (Київщина) — лауреата Державної премії ім. Т. Шевченка (1968 р.), за ескізами якої створено концертний одяг Національного хору України ім. Г. Верьовки. Дводенні заходи, проведені наприкінці грудня 2022 р., розкрили відвідувачам не лише неперевершені культурні артефакти, наявні у фондах цих осередків, потенціал ткацької традиції регіону, історичне коріння яких сягає київської доби і згадується у «Слові о полку Ігоревім», але й стимулювало місцевий бізнес повернутися до підтримки цієї традиції, що починає активно пульсувати у відродженому Рівненському льонокомбінаті, художньо-промислові виробы якого мали світову популярність.

У той же час ефективній організації культурного простору заважає низка невіршених проблем, серед яких означимо наступні:

- слабка координаційна практика зі всіма зацікавленими особами, за допомогою якої можна було б розгорнути широку популяризаторську діяльність у регіоні з цього напрямку;
- відсутність необхідних фахівців, позаяк місцеві ЗВО та коледжі культури і мистецтв власну діяльність спрямовують на шоу-бізнес чи економічні чинники, не зовсім розуміючи важливості окресленої вище проблеми;
- брак фінансування регіональних культурних програм, що не надає змоги повною мірою реалізувати популяризацію цієї спадщини, провести необхідні реставраційні заходи, профінансувати відповідні видання з цього напрямку;
- потребує перегляду й функціональна спрямованість методичних структур галузі, зокрема обласних центрів народної творчості, діяльність яких має відповідати сучасним викликам та спрямовуватися на перегляд власних організаційних форм;
- створення (чи визначення таким) відповідного координаційного центру, який би взяв на себе налагодження тісних контактів із мережею ЗОШ та ЗВО, місцевим бізнесом, видавничими структурами тощо, які б сприяли популяризації регіональної культурної практики регіону, сформували його культурну привабливість і таким чином розширювали потенціал туристичної галузі, ефективна діяльність якої розв'язала б чимало актуальних проблем місцевого соціуму.

С. Ганус

ГЕНЕЗА ПАРАДИГМИ РОМАНТИЗМУ В НІМЕЦЬКІЙ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ ТА ФІЛОСОФСЬКО-ІСТОРИЧНІЙ ДУМЦІ ДОБИ ПІЗЬНОГО ПРОСВІТНИЦТВА

S. Hanus

THE GENESIS OF THE PARADIGM OF ROMANTICISM IN THE GERMAN CULTURAL AND PHILOSOPHICAL-HISTORICAL IDEA OF THE LATE ENLIGHTENMENT AGE

Науковзавчі праці Т. Куна та І. Лакатоса запропонували глибоке розуміння сутності перехідного етапу в розвитку наук, зокрема й гуманітаристики на зламі XVIII–XIX ст., коли Просвітництво як цілісна система принципів та ідей поступилось місцем романтизму. Кун виразно представляє метатеоретичну динаміку, висуваючи концепт «наукової революції» як зміни парадигм, докорінний злам, трансформацію, переінтерпретацію основних наукових результатів і досягнень, етап принципової видозміни всіх головних стратегій наукового дослідження й заміщення їх новими. Не менш актуальним є акцентування на перехідних епохах в історії культури.

Просвітництво і романтизм як цілісні модальності пізнання і художнього освоєння світу з метою розуміння їхнього генетичного взаємозв'язку слід розглядати і в їхній компліментарності, і в їхній дихотомії одночасно. Ця важлива проблема у більшості випадків або обійдена увагою, або трактується не більш, як механічно, а інколи й помилково. Парадигма романтизму якимось несподівано виринає як даність, як «ліки від буквальності в лічених випадках робляться спроби дослідити романтизм генетично. Про ранні його «симптоми» побіжно згадує Н. Яковенко. Більш розлого про передвісники історизму, що став принципом гуманітаристики та культури часів романтизму, веде мову Ф. Майнеке, характеризуючи ідейну ситуацію в Німеччині 2-ї пол. XVIII ст. Але й він, на наш погляд, випустив з поля зору ряд важливих

моментів, а також використав дещо розпливчате дефінітивне визначення процесу генези романтизму, як «рух у Німеччині». То що ж визначає інтелектуальний клімат Німеччини цієї епохи: Просвітництво в його зрілих проявах чи романтичні ідеали?

Будь-які суспільні процеси, феномени та явища підпорядковані причинності і детермінізму. Тому наша мета якраз і полягає у з'ясуванні генетичних факторів народження романтичної парадигми філософії, історії та культури, що надало б змогу представити рубіж XVIII–XIX ст. як кризу Просвітництва, котра завершилась появою нового модусу мислення. Це мало б лише підтвердити органічний характер поступу культури та гуманітаристики, у котрому, як і в інших проявах людського буття, ніщо не виникає безвідносно.

Переважає більшість історіософських та культурно-філософських концепцій просвітників, починаючи з Дж. Віко (за винятком регресистських уявлень Ж.-Ж. Руссо та Г. Б. де Маблі), ґрунтувалась на ідеї лінійного прогресу як системної закономірності. Теорія лінійного прогресу завоювала панівні позиції у філософії, політичних науках, соціальній теорії, історії. Її розвивали Б. Фонтенель, Вольтер, Ш.-Л. Монтеск'є, Д. Юм, А. Р. Ж. Тюрго, енциклопедисти. Не бракувало «класичних» прогресистів і серед німецьких мислителів. До їх числа належали Й. Г. Гердер і Г. Е. Лессінґ, творець системи трансцендентальної філософії І. Кант. Прогресистське тлумачення історичного процесу було би логічно незавершеним без з'ясування чинників висхідного поступального розвитку людства. Критерієм історичного прогресу є, на думку просвітників, людська раціональність: у вигляді моральної свободи, згідно з Кантом, гуманності — за Гердером, інтелекту або «розуму» у більшості французьких мислителів, і розуму і моралі одночасно в І. Зеліна.

Незважаючи на те, що німецькі мислителі нерідко були протагоністами концептуальних побудов своїх французьких однодумців, тим не менше «кут відхилення» міг бути вельми помітним при їх співставленні на основі одного предмета. Це ми помічаємо на прикладі Ж.-Ж. Руссо та Й. Г. А. Форстера. Ідеалізовані утопічні уявлення Руссо про «золотий вік» у первісні часи, що склали один з базових елементів його теорії суспільного договору, формувались за приблизного уявлення про справжні реалії ранньої історії людства. Форстер, котрий брав безпосередню участь у 2-й експедиції Дж. Кука (1772–1775), виклав свої враження у науково-літературному творі «Подорож навколо світу» (1777). На відміну від Руссо, молодий мандрівник не був схильним до наївної ідеалізації «доброго дикуна». Ідилії про щасливе і безтурботне життя людини в доцивілізаційні часи він протиставляє тверезий виклад дійсних труднощів у боротьбі за існування на ранніх етапах розвитку культури, відзначає зародження у варварському суспільстві соціальної диференціації, патріархальних форм деспотизму і експлуатації чужої праці.

Саме в Німеччині найраніше проявились симптоми консервативної реакції на просвітницьку ідеологію ще задовго до французької революції. Остання лише посприяла доведенню цього процесу до логічного завершення — появи течії романтизму, однією з концептуальних засад якого був історизм. Але в надрах Просвітництва нова якість філософсько-наукового і художнього мислення визрівала поступово, маючи вигляд окремих здогадок, сюжетів, критики крайнощів просвітницького раціоналізму тощо. Усе це можна охарактеризувати як передромантизм.

У сучасній науці під передромантизмом розуміють явища й тенденції у європейській літературі і духовній культурі 2-ї пол. XVIII ст., які передвіщали

романтизм і готували ґрунт для нього. За словами французького літературознавця П. Ван-Тігема, передромантизм — це ще не усталена художня система, а швидше «зібрання розрізнених зусиль». Тобто, мова йде про численні і досить різномірні явища й тенденції літератури 2-ї пол. XVIII ст. Є всі підстави впровадити цей термін у вивчення історії культури та гуманітарних наук, котрі неможливо елімінувати із загального потоку інтелектуальної історії.

Передромантизм являв собою перехід в інший, порівняно з домінуючим класичним, художній світ, у якому визначальна роль належить вже не розумові, що встановлює закони і правила, а спонтанності творчої уяви та фантазії. У літературі це знайшло вияв у «лицарському» або ж «готичному» романі — жанрі, котрий щонайперше з'явився в Англії. Він представлений творчістю К. Рів, Е. Редкліф, Х. Уолпола, М. Г. Льюїса, Ш. Сміт та ін. В історичній та філософсько-естетичній думці виявом передромантизму стало апелювання до середньовіччя через відмову від сліпого поклоніння перед історико-культурним надбанням античності, котре вважалось ідеальною моделлю суспільного устрою та художньої досконалості. Передусім подібне стало помітним в Німеччині. Уже за часів Просвітництва були запропоновані нові підходи і в історіописанні. Крупні історики доби, ще до виникнення німецької національної історіографії, представили взірці історії своєї країни у вигляді історії окремих територій і міст, заклавши цим основи регіонознавства і краєзнавства. Прикладом цього є концепція Ю. Мьозера, викладена в його «Історії Оснабрюка». Надалі *Lokalggeschichte* стане вельми популярним у читачів жанром історичної літератури і чимало знаних авторів з числа університетської професури присвятять увагу цьому предметові.

Особливим проявом передромантизму стало «відродження» позитивного реноме Середньовіччя. Середньовічна доба, так само, як і епоха класичної давнини, цілком могла бути часом, у котрому можна було почерпнути приклади людських діянь, гідних уваги і наслідування, як, скажімо, у драмах та історичних творах Ф. Шіллера, Й. фон Мюллера, або ж ідеали мистецької досконалості, котрим, на думку Й. В. Гьоте, був Страсбурзький собор — один з яскравих взірців готики.

З цього висновуємо, що романтизм, як художній напрям, період у розвитку культури та історіософської думки, як ціла епоха інтелектуальної історії був підготовлений пізнім Просвітництвом Німеччини, в умовах котрого відбувалась його генеза. Відтак, у 2-й пол. XVIII ст. в Німеччині і в значно меншій мірі в інших країнах Європи передромантизм (поки лише у вигляді окремих елементів майбутньої романтичної художньої та наукової парадигми) має враховуватись при характеристиці духовного клімату епохи.

О. Пунгіна

ЗОБРАЖЕННЯ ЗНАКА І ЖЕСТУ В МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ПЕРІОДУ ТОТАЛІТАРИЗМУ

О. Puhina

THE DEPICTION OF SIGN AND GESTURE IN THE ART OF UKRAINE OF THE TOTALITARIAN PERIOD

Величезна роль у створенні художнього образу належить жестовим рухам, які у процесі розвитку образотворчого мистецтва склалися в певну знакову систему. Для розуміння специфіки знаково-жестового комплексу в українському мистецтві

періоду тоталітаризму були проаналізовані різні джерела, зокрема монографії І. Голомштока, Н. Степанян, праці Д. Крвавича, Л. Соколюк, Л. Попової та В. Павлова та інших авторів, у яких простежуються різні проблеми мистецтва означеного періоду.

Зацікавленість цією темою пояснюється необхідністю багатогранного осмислення культурного процесу України періоду тоталітарного режиму, який формував у суспільстві певну реакцію на те, що відбувалося в країні, власне таку реакцію, яка була потрібна владі. Серед малодосліджених, але значних компонентів тоталітарної культури виділяється комплекс жестів і знаків, який, будучи вираженням архетипної свідомості людини, функціонував на рівні ідеологічної заданості. Жести стали яскравими символами тоталітарної культури і знайшли своє художнє втілення в різних видах мистецтва: в кіно, живописі, графіці, зокрема плакатній, скульптурі, оформленні свят, літературі, театрі тощо.

У мистецтві періоду радянської України домінував міф, який полягав у ідеї охоплення всієї планети комунізмом під «крилом» вічного батька народів Сталіна. Міф нацистської Німеччини був сформований на ідеї повернення до тевтонських витоків своєї культури і процвітання власного народу. На міжнародній виставці мистецтв, ремесл та наук у Парижі влітку 1937 р. радянська і німецька ідеології зіткнулись одна перед одною. У культурній політиці нацизму пріоритет надавався традиціям нації. Гітлер планував заново перебудувати Берлін, починаючи з грандіозних споруд «світової столиці», будівництво якої мало завершитися в 1950 р. Ці наміри перегукуються зі сталінським бажанням відтворити у Москві таку ж грандіозну та величезну архітектуру, свідком цього є т. зв. «сталінський ампір». Політичні герби та символи як втілення ідеї партії відтворювалися у геометричних зображеннях, які являли собою трансформовані стародавні символи «зірка», «свастика», «серп і молот» тощо. Найефективніший вплив на радянське суспільство мали організовані державні свята (зокрема демонстрації, аграрні виставки та інші). Святкова хода і черги несли ідею руху всього суспільства до світлого майбутнього.

Образи жестів стали тими категоріями у культурній еволюції радянського суспільства, важливість яких згодом посилюється. Уважають, що мова походить від ручних жестів. Тоталітарна культура — це своєрідна система цінностей зі специфічним філософським, політичним і етнічним змістом. Зображення кулака здавна було знаком перемоги влади над особистістю і знаком переваги правителя над усіма народами. Поряд із зображенням кулака найбільш поширеним образом у мистецтві було зображення вказівного жесту. Монументальність образів вимагала монументалізації і підвищеної виразності художнього образу жесту. Для багатьох митців звернення до сюжетної картини на задану тематику, портретів керівників чи передовиків стало важким випробуванням. Цей період був найбільш загостреним у класовій і мистецькій боротьбі, можна навіть зазначити, що період сталінського часу до самого його закінчення зі смертю Сталіна — це є період найжорсткішого контролю і тиску на мистецтво в Україні. Мистецтво в такій культурі мало чіткі формули, записані в соцреалістичні канони, які реалізувались, зокрема, у зображенні жестів у різноманітних формах втілення.

МУЛЬТИКУЛЬТУРНИЙ ПОЛІЛОГ У ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОСТІ

Z. Lastovetska-Solanska

MULTICULTURAL POLYLOGUE IN MODERN GLOBALIZED SPACE

Терміни мультікультурний полілог, синтез, дифузія та інші часто використовуються для окреслення міжкультурної взаємодії між різними культурами та націями, яка помітно зростає з поширенням глобалізаційних процесів й інформаційно-комунікаційних технологій в епоху цивілізаційних зрушень.

При різних підходах науковців до сутності полікультурного діалогу звертає на себе наявність спільна риса, а саме акцентуація мультікультурних цінностей та спільного соціокультурного поля, у рамках якого розмаїті культурні традиції не лише взаємодіють, а й активно перехрещуються та взаємодоповнюються, творючи своєрідний сучасний культурний ландшафт планетарного масштабу.

У науковому дискурсі сучасності можна знайти різні підходи та дефініції поняття полікультурного (чи мультікультурного) полілогу. Для прикладу, в культурології наголошується ідеї перехрестя мистецьких практик, різних культурних традицій у контексті інформаційного суспільства.

Важливо з пошаною ставитись до іншокультурних особливостей, які великою мірою вказують на самобутню унікальність тієї чи іншої культурно-етнічної спільноти. На наше переконання, діалог культур повинен відбуватись на засадах руслі толерантності та взаєморозуміння.

Діалогічний вимір процесу культуротворення супроводжується нині новими цивілізаційними викликами та підкріплюється культурним конотаціями постсучасності. Таким чином, транскультурність постає як своєрідний маркер глобалізованого сьогодення. Розмаїті культурні конотації, у тому числі Заходу і Сходу, отримують самоорганізаційне вираження, мистецькі рефлексії та проєктні перспективи в збагаченні змісту культурних артефактів.

Феномен національної ідентичності в контексті глобалізаційних процесів потребує подальших наукових студій та дослідницького узагальнення, адже на соціокультурний розвиток сьогодення великою мірою впливає взаємодія національних традицій та інонаціональних впливів.

Полікультурний діалог часто інспірується під впливом діяльності тих чи інших культуротворчих особистостей, які ідентифікують цінності певного націєтворчого носія. У кроскультурних дослідженнях діалог сприймається і як певний самоорганізаційний процес культурогенезу, який подекуди може привести до гібридизації культурних начал. Діалог різних культурних кодів особливо інтенсифікувався в умовах пандемії коронавірусної хвороби, коли міжнаціональне спілкування було переведене, в основному, в режим онлайн.

У результаті транскультурної взаємодії цінностей у мультікультурному середовищі сьогодення відбувається трансформація етнічних начал та національних традицій. Загалом міжкультурна адаптація тісно пов'язана із повагою до загальнокультурної «іншості», інтеграцією та дифузиею культурних артефактів, глобальним семіозисом.

Є. Ворожейкін

**ТРАНСМЕДІЙНИЙ СТОРІТЕЛІНГ ТА ТРАНСМЕДІЙНА ІСТОРІЯ:
КУЛЬТУРНА СПЕЦИФІКА**

Ye. Vorozheikin

**TRANSMEDIA STORYTELLING AND TRANSMEDIA HISTORY:
CULTURAL SPECIFICITY**

Концепцію трансмедійного сторітелінгу вів американський культуролог Генрі Дженкінс у своїй книзі «Культура конвергенції, де старі та нові медіа стикаються» (2006) для опису культурної зміни розповсюдження художніх історій внаслідок розвитку цифрових технологій. Трансмедійний сторітелінг полягає в тому, що розповідь розгортається на багатьох медіаплатформах, де кожен новий текст робить особливий та цінний внесок у загальне ціле. Кожен медіаносій може розвивати загальний наратив далі чи розширювати художній світ через створення додаткових, незалежних чи альтернативних історій.

Трансмедійний сторітелінг співвідноситься з економічною логікою популярної сьогодні горизонтально інтегрованої індустрії розваг, у якій одна компанія має підрозділи у різних медіасекторах та визначає інформаційний потік контенту між ними. Кожне медіа залучає різні ринкові ніші й розширює потенційний валовий прибуток. Важливо, що трансмедійний сторітелінг також співвідноситься з принципами культури участі, учасники якої прагнуть створення контенту на основі запозичення чи інтерпретації наявних культурних творів. Сучасним прикладом трансмедійного сторітелінгу є взаємодія компанії «Marvel Entertainment» та її фанатської бази. Перша розповідає пов'язані історії через комікси, фільми, телесеріали, відеоігри тощо. Друга доповнює цей художній світ своїми інтерпретаціями та фантворами через публікації в різних соціальних мережах.

Фінський філософ Іллка Ляхтеєнмякі стверджує, що історія теж є трансмедійним проектом, оскільки подається через багато різних медіа. Він зазначає, що вся концепція культурної спадщини побудована на ідеї, згідно з якою історичний матеріал можна знайти всюди, але історія зазвичай не вважається завжди доступною через медіа. У такому разі трансмедійною історія була завжди, фактично в будь-який період історичну інформацію можна було знайти не тільки в спеціалізованій літературі. Тоді актуальним є питання про те, чи сучасна трансмедійна історія має особливу культурну специфіку в умовах розвитку цифрових технологій.

Приклад трансмедійного сторітелінгу також можна знайти в інших культурних періодах, але сьогодні він став головним принципом розповсюдження художнього контенту через культурні запити та практики аудиторії. Г. Дженкінс зазначає, що те, як люди стали використовувати нові цифрові технології змусило компанії піддаштовуватися для знаходження способу отримати найбільший прибуток за свій контент. Аудиторія може також впливати на трансмедійний сторітелінг через критичний аналіз на своїх сторінках у соцмережах чи через створення власних творів, які продовжують чи розширюють розповідь, звертаючи увагу на ті моменти, які є важливими для цієї аудиторії.

Особливість сучасної трансмедійної історії полягає у тому, що вона також формується знизу вгору. Сьогодні інформацію про події ми дізнаємось головним чином через соціальні мережі. Це можуть бути як офіційні сторінки державних установ чи осіб, але також тематичні канали чи сторінки друзів, знайомих чи

інших людей. Останніх у соціальних мережах найбільше, саме тому загальна трансмедійна історія формується залежно від того, що вони розповсюджують. Вони можуть акцентувати на певних подіях, інтерпретувати їх, постити матеріали, які б розповідали про те, що оминули традиційні медійні джерела чи те, до чого вони не мали доступу. Тобто люди можуть записувати до історії те, що важливе саме для них та те, що ігнорує офіційна історія.

Отже, специфіка сучасної трансмедійної історії, так само, як і трансмедійного сторітелінгу, полягає в тому, що вона формується знизу вгору. Цифрові технології надали людям нові можливості в отриманні інформації, але також в її розповсюдженні та створенні. Сучасна трансмедійна історія в такому разі є відкритим простором, який уможливує співіснування різних тем, актуальних для різних спільнот. Це робить сучасну трансмедійну історію важливим об'єктом дослідження для культурології, оскільки надає інформацію про культурні інтереси, запити та світосприйняття людей загалом.

В. Котубей, Ю. Коста

КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА ЕТНОКУЛЬТУРОЛОГІЯ, ОСОБЛИВОСТІ ЇХНЬОГО РОЗВИТКУ

V. Kotubei, Yu. Kosta

CULTUROLOGY AND ETHNOCULTUROLOGY, FEATURES OF THEIR DEVELOPMENT

Культурологія та етнокультурологія — це галузі знань, які досліджують культурні явища та процеси. Культурологія вивчає загальнолюдські тенденції у формуванні культури, її функціонування та взаємодії з іншими сферами життя, тоді як етнокультурологія спрямована на вивчення культури певних етнічних груп.

У цих тезах розглядаються основні концепції та підходи до вивчення культури та її елементів у контексті культурології та етнокультурології, а також розглянуто ці дисципліни у формуванні ролі культурного розвитку та взаємодії різних культур.

Культурологія та етнокультурологія — науки, які досліджують різні аспекти культури та її взаємодію з іншими сферами життя. Культурологія сформувалася на стику соціального і гуманітарного знання про людину й суспільство, вона вивчає культуру як цілісність, як специфічну функцію і модель людського буття, розглядає культуру як складне та багатогранне явище, що залежить від історії, соціальної, економічної, політичної ситуації в країні. Культурологія, займаючи важливе місце у блоці соціогуманітарних наук, надає знання про навколишній світ та механізми його функціонування через систему ціннісних орієнтацій, сприяє самоідентифікації особистості та визначенню нею свого місця в суспільстві. Вивчення власної культури та інших культурних феноменів сприяє усвідомленню цінності людського буття та плюралізму культурних вимірів, з порівняльного аналізу яких формується стійка орієнтація на міжкультурне спілкування.

Етнокультурологія ж зосереджена на вивченні культури певних етнічних груп. Ця наука досліджує культурні особливості націй, етнічних меншин, звичаї, традиції, релігії, мову та інші аспекти, що відображають їхню ідентичність.

Етнокультурологія допомагає зрозуміти різноманітність культурного середовища, що є особливим місцем у контексті сучасної глобалізації та культурної інтеграції, а також відіграє важливу роль у вивченні культурного розвитку

та взаємодії різних культур. До основних понять етнокulturології належать «етнос», «народ», «народність» і, звичайно ж, «етнічна ідентичність» та «культурна ідентифікація». Ця наука надає можливість краще розвинути різноманітність культурних традицій та звичаїв, відкрити можливості для співпраці й взаємодії між багатьма народами та культурами, а головне — репрезентувати свою національну самобутність.

Національна самосвідомість є джерелом національної свідомості, системою координат національної самосвідомості в пошуках тотожності. Наша сучасність визначається драматизмом проблеми збереження національної ідентичності. А тому практичною і теоретичною потребою постає дослідження проблем національного у їх зв'язку із загальнолюдським. Етнокulturологічний підхід, в основі якого лежить зв'язок національної культури і національної свідомості, дозволяє якісно аналізувати різні події, процеси і явища, пов'язані з національним характером буття певного народу.

У культурології та етнокulturології існує безліч теорій та концепцій, які розглядають культуру як складне та багатогранне явище. Однією з концепцій є культурологічна парадигма, яка базується на ідеї, що культура формується через взаємодію людей.

Одним із ключових напрямів культурології є культурна антропологія, що досліджує культуру як спосіб життя людини та її взаємодії з навколишнім світом. Ця галузь науки дозволяє розглядати культуру не тільки як накопичення знань та традицій, а й як живий організм, що знаходиться в постійному процесі змін й адаптації до змінних умов.

Підсумовуючи вищезазначене, можемо стверджувати, що культурологія та етнокulturологія об'єднують безліч галузей знань, які розглядають культуру як складне та багатогранне явище, що формується через взаємодію людей у суспільстві.

Вивчення культури та її елементів у контексті культурології та етнокulturології має велике значення для формування культурного розвитку та взаємодії різних культур у сучасному світі.

Отже, культурологія та етнокulturологія — галузі знань, які досліджують культуру, її елементи в контексті розвитку й взаємодії різних народів та їхніх культур. Вивчення культури через призму цих наук дозволяє краще зрозуміти багатогранність та різноманітність культурних традицій і звичаїв, а також відкриває можливості для співпраці та взаємодії між різними культурами.

Знання, отримані за результатами досліджень культурології та етнокulturології, є основою для розвитку культурного простору й забезпечення гармонійної взаємодії між людьми різних націй, культур у сучасному світі.

С. Соланський

УКРАЇНЬСКА КУЛЬТУРА ТА ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ: ОЧІКУВАННЯ, РЕАЛІЇ Й ПЕРСПЕКТИВИ

S. Solanskyi

UKRAINIAN CULTURE AND EUROPEAN INTEGRATION PROCESSES: EXPECTATIONS, REALITY AND PROSPECTS

Одним із пріоритетних питань сьогодення, яке все частіше обговорюється представниками українського політикуму, економістами, діячами культури і пересічними громадянами, є питання євроінтеграції України. Сучасне населення з

радістю приймає майбутнє у складі Європейського Союзу, про що свідчать численні соціологічні опитування, проведені державними та незалежними компаніями.

Варто висловити кілька зауваг щодо сфери української культури та її перспектив на тлі актуальних євроінтеграційних процесів:

- стирання кордонів полегшує пересування не лише людей, а і мистецьких цінностей. Зважаючи на те, скільки безцінних раритетів було вивезено з країни при закритих кордонах, можна припустити, що станеться з матеріальними цінностями, якщо ці кордони остаточно зникнуть;
- з відкриттям кордонів відкриваються нові ринки і для української культури, яка стає вельми цікавою для Заходу;
- позитивні зрушення відбуваються і у сфері тих видів мистецтва, які вимагають значних капіталовкладень — кіно, театру, опери та ін.;
- щоб інвестиції в культуру не були збитковими, потрібен розвинений середній клас, який зміг би «платити» за мистецько-естетичне задоволення. Показово, що більша частина західних культурних проєктів орієнтується на потреби і можливості середнього класу, який в Україні перебуває ще на стадії формування;
- в одних випадках з ростом добробуту зростає і час для дозвілля, яке хочеться заповнити якнайкраще та найякісніше;
- зростання добробуту громадян впливає і на розвиток освіти, а освіченіша публіка потребує задоволення рафінованіших культурних потреб вишуканішим мистецтвом.

Х. Плецан

КУЛЬТУРНЕ РОЗМАЇТТЯ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

Kh. Pletsan

CULTURAL DIVERSITY OF CREATIVE INDUSTRIES OF UKRAINE UNDER THE CONDITIONS OF MARTIAL LAW

В умовах сучасних соціокультурних процесів відбуваються зміни ціннісно-сенсових спрямувань, емоційних смаків і вподобань суспільства. Відповідно, за час свого існування феномен «креативних індустрій» зазнав сучасної сенсової еволюції. Значні перетворення і переосмислення формують парадигмальні зміни культури, прагнення людини самоствердитись, віднайти культурно-креативні форми самореалізації, творчості і розвитку. Нині українська культура підтримує українську армію, формує національну самосвідомість і забезпечує збереження культурного коду нації в площині креативних ініціатив та проєктів, сучасних феноменальних творінь креативних індустрій для сталого розвитку України.

Загалом усвідомлена культурологічна рефлексія надає можливість стверджувати, що місія, візія і цінності креативних індустрій як інструменту розвитку культури має місце у науковій площині. Зокрема, у контексті дослідження з'ясовано, що специфіка впливу сучасних тенденцій розвитку культурного суспільства безпосередньо впливає на новий підхід до креативної діяльності і послуг. Відтак можемо визначити, що розвиток та поширення креативних індустрій, як рушійної складової сфери культури, має значний потенціал для формування культурного різноманіття, впливає на людський розвиток, синергетично поєднуючи культуру,

традиції, культурні цінності, культуру й особистість, культуру та суспільство, інноваційні ідеї й інформаційні технології.

Як зазначено в статті 4 Конвенції про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження (Верховна Рада України, № 952_008 від 20 жовт. 2005 р.), культурне розмаїття потрібно розглядати як розмаїття форм, за допомогою яких культури груп і суспільств знаходять своє вираження. Відповідно, культурне розмаїття виявляється не тільки через застосування різноманітних заходів, за допомогою яких культурна спадщина людства виражається, розширяється й передається завдяки розмаїттю форм культурного самовираження, а й через різні види художньої творчості, виробництва, поширення, розподілу та споживання продуктів культурного самовираження, незалежно від засобів і технологій, які використовуються. Відтак, сучасне культурно-креативне середовище набуває нових якостей, де вагому роль відіграє функція інтенціональної рефлексії культури, що полягає в моделюванні культурних і мистецьких явищ, скерованих на вираження змісту такого звершеного буття. Як зазначає О. Опанасюк у монографії «Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти», загалом концепція інтенціоналізму культури і мистецтва передбачає базові принципи інтенціоналізму (екстенсії, інтро-ретро-спекції і компіляції, периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції, прогностики). Відповідно, отримуємо конкретику в аналізі й характеристиці цих явищ, як і те, що такий зріз надає можливість ідентифікувати ці явища.

Необхідність прикінцевої культурологічної інтерпретації креативного простору пов'язана з розумінням культури як специфічного способу людської діяльності. Головну перевагу здійсненого в такий спосіб культурологічного дослідження як концептуальної методології пізнання крос-секторальної взаємодії креативних секторів ми вбачаємо у вивченні світу людини в контексті її культурного існування, в аспекті системі ціннісних уявлень і в ціннісних орієнтаціях, а також яким сенсом культурно-креативний простір для людини наповнений. Гранично вагоме у цьому контексті самоусвідомлення особистості в контексті актуальної культури. Саме тому особистість, суспільство і людство є об'єктом наукових розвідок широкого спектра дослідників історії та культури, що формують і змінюють зміст і форми свого життя, що впливає на розвиток і майбутнє культурно-креативного середовища. Актуальним як ніколи це питання є під час російсько-української війни. На підтвердження думки наведемо результати соціологічного дослідження про вплив війни на культурне дозвілля молодих українців, проведене U-Report спільно з Українським культурним фондом, оскільки саме молодь більшою мірою впливає на культурне розмаїття креативних індустрій. Відтак, за результатами дослідження варто зауважити, що відвідування культурних заходів з початку війни значно знизилось (52,6% респондентів), найбільш відвідуваними є кінотеатри (93% респондентів), театри (77,4% респондентів), книжкові магазини (86,2% респондентів), музеї і виставки (83,4% респондентів), концертні установи (78,1% респондентів). Відповідно, культурне дозвілля і соціальний активізм стали важливими факторами адаптації молоді до війни (дані взято зі статті В. Берковського «Як війна вплинула на культурне дозвілля», газета «Українська правда»). При цьому зауважимо, що представники креативних індустрій максимально сприяють відновленню, збереженню та розвитку культурно-креативного простору. Водночас культурні діячі і креативні фахівці за кордоном, які внаслідок війни змушені були покинути

Україну як культурні амбасадори, створюють умови для підтримки, збереження, відновлення та популяризації української історії, мистецтва та культури у світі, донесення правдивої інформації у кожен куточок світу.

У процесі дослідження на підтвердження якісного контексту культурологічного розмаїття звернемося до з'ясування наративів творчості, креативної діяльності та культурно-креативного простору в умовах воєнного часу. Зазначимо, що Міністерство культури та інформаційної політики України спільно з міжнародними партнерами, Українським культурним фондом, асоціаціями і організаціями креативних індустрій усіх секторів об'єднались вірою, натхненням, ідеями, проектами та інтелектуальними напрацюваннями, реалізувавши чимало цікавих культурно-креативних ініціатив. До прикладу, Креативна Європа: Інноваційні лабораторії (проект для заохочення інноваційних підходів до створення контенту, доступу, розповсюдження та просування в культурних та креативних секторах з урахуванням цифровізації); проект «Ukraine Now and Forever», що презентує об'єднаний бренд української культури у світі; благодійна ініціатива «Save Ukrainian Culture», що має на меті не допустити знищення культурної спадщини України; платформа «Культурний простір». Для підтримки української культури в умовах збройної агресії рф; проект «MintForUkraine», найбільша в історії колекція цифрового мистецтва, натхнена українськими письменниками, поетами, художниками, режисерами та багатою українською культурною спадщиною тощо.

Знаковим є постановка вистав українськими театрами під час повномасштабної війни, що формують враження про Україну в Україні і за її межами під час масштабних подій театральної культурної дипломатії (вистави «Вторгнення», «Озброюючись проти моря лих» (Театр на Лівому березі), «Калігула» (театр Івана Франка), «Саша, винеси сміття» (Одеський театр імені Василя Василька), «Я норм» (Харківський театр ляльок), «Зернохвище» (Рівненський музично-драматичний театр), «5 пісень Полісся» (театр Марії Маньковецької), «The Ball» (Національна оперета), «Всупереч» (Дніпровський академічний театр драми і комедії), «Вона Війна» (Харківський театр «Публіцист») тощо). Українське кіно відзначилось на різноманітних кінофестивалях стрічками «Клондайк» (Марина Ер Горбач), «Як там Катя?» (Крістіна Тинькевич), «Будинок зі скалок» документальний фільм, «Мирний-21» (Ахтем Сеітаблаев), «Щедрик» (Олеся Моргунець-Ісаєнко), повнометражний анімаційний фільм «Мавка» та ін. Водночас зауважимо, що з перших днів війни активізували свою діяльність дизайнери та ілюстратори. Цікавим для нашого дослідження є проект «365: хронологія креативного спротиву графічних дизайнерів КНУКіМ/КУК», де студентська молодь разом з викладачами графічного дизайну у каталозі-календарі представили хронологію спротиву України повномасштабній агресії та артплатформу «Біла серця» (з інформацією більш детально можна познайомитись на офіційному сайті Київського національного університету культури і мистецтв). Важливим є досягнення Львівської Національної опери та Одеської опери, що отримали звання «Opera Company of the year 2022 at The International Opera Awards», що без перебільшення є найвищим визнанням у світі оперного мистецтва. Зауважимо, що представники кожного сектора реалізують культурно-креативні ініціативи, які з кожним днем тільки збільшуються, тримаючи креативний фронт спротиву, що більш детально ставимо за мету розкрити у майбутніх наукових дослідженнях. Адже всі креативні ініціативи забезпечують можливість ефективно наблизити крок за кроком Перемогу України, а також

працюють на перспективу розвитку секторів креативних індустрій у післявоєнний час. Оскільки всі культурно-креативні ініціативи сприяють формуванню емоційного сприйняття України міжнародною спільнотою під час і після російсько-української війни.

Мейнстрім дискусії та ініціатив полягає й в тому, що саме зараз ми спостерігаємо тенденції моди на українське у світі (в піснях, культурі, дизайні, моді, мистецькій діяльності, виставках, фестивалях тощо). Колись український політичний і військовий діяч Ярослав Стецько зазначив, що Україна — це вічність, не тільки сьогоднішня, але й передусім майбутня й минула. Зараз ми боремось на всіх фронтах за вічність процвітаючої України, у тому числі і на культурно-креативному фронті. Виникає чимало креативних ідей і проектів, які розширюють культурне розмаїття. Ми маємо показати, що Україна живе, українське мистецтво і культура роблять все можливе, щоб приблизити перемогу!

Все буде Україна!

М. Сурнін

ГЛОКАЛЬНІСТЬ У «НАРУТО» ЯК СПОСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

M. Surnin

GLOCALITY IN “NARUTO” AS A WAY OF PRESERVING NATIONAL CULTURAL HERITAGE

На прикладі екранізованої манги (автор — Масаші Кішімото), анімесеріалу «Наруто» та «Наруто: Шіппуден» (режисер — Дате Хаято), продемонструємо які основні, на нашу думку, елементи вжито авторами задля збереження власних, національних культурних кодів, як паназійських, так і суто японських. Робота направлена на те, аби зрозуміти, яким чином можливо зробити те саме, зберегти властивості української культури на широкому ринку.

1. Їжа. Часта демонстрація багатьох автентичних страв, які апетитно виглядають, коли персонажі їдять те, що дуже до вподоби в моменти релаксації від битв, чи паралельно з роздумами про дещо, що повинно підштовхувати сюжет. Такі моменти діють позитивно на зацікавленість глядача, котрий знаходиться далеко від тієї культури, у якій відбувається сетінг, навіть якщо це вигаданий світ. Тому що така їжа, як рамен, мітараші данго, мочі, місо-суп та ін. існує в нашому світі.

Кулінарна дипломатія — це той чинник, який дозволяє дістатися до кухні, яка заінтригувала, але країна її знаходиться на іншому континенті. Якщо посол доброї волі японської кухні Фуджівара Йошіхіро популяризує в Україні японські страви, то Амбасадор Смаку Юрій Сергійович Ковриженко займається популяризацією української кухні як в Азії, так і Європі. Також слід відзначити діяльність Центру гастрономічних досліджень. Їхня праця буде більш значущою, якщо спершу людей зацікавити. Для цього потрібні медіапродукти високого гатунку. Маємо надію, що м/ф «Мавка. Лісова пісня» 2023 р. від режисерів Олега Маламужа та Олександри Рубан надихне людей з інших континентів на знайомство з українською культурою.

2. Імена. Такий простий прийом як прикметні імена діє ефективно. У «Наруто» майже не існує реальних японських імен. Цей спосіб найменувань працює на комедійному рівні зіставлення рис зовнішності, характеру, властивостей, не важливо, збігаються вони чи ні з вищезазначеними характеристиками. Мітараші

Анко — ласунка — Мітараші — солоно-солодкий соус під рисовими галушками — данго (десерт), Анко — червона квасоля, з якої роблять пасту адзука для мочі (десерт). Сарутобі Хірузен — плигуча мавпа — спроможна прикликати Царя Мавп. Тен-Тен — випадковість, хоча це один з найраціональних персонажів.

Таким прийомом користувався М. В. Гоголь: ритор, котрий повинен мати властивість донести думку до кожного, носить прізвище маленької пташки — Горобець; богослов, який має бути смиренним послухником і не все повинно йому даватися легко — Халява; лікар Гибнер, усі хворі в його лікарні одужують як мухи.

3. Епіко-лірична складова. В історії про Наруто з'являються елементи, які прийшли з японської мітології та літератури. Дійові особи, котрі мають прототипи в літературі — Джірайя, Цунаде, Орочімару, — уперше з'являються в серії повістей про хороброго Джірайю в 1839 р.; Ооцуцуки Каґуя — у казці Х ст. Деякі техніки (заклинання) високого рівня іменуються Ізанаґі, Ізанамі, Аматерасу, Цукійомі та Сусаноо — іменами перших богів та їхніх дітей з японського пантеону. Самі техніки використовуються в незвичний для західного глядача спосіб, без чарівних паличок, посохів та перстнів, а завдяки печаткам (мудри), що названі за іменами дванадцяти звірів Зодіаку. Мудри (спеціальні жести для медитації, танців) до Японії прийшли з Індії через Китай і трансформувалися у техніки куджікірі.

4. Пейзаж. Як зазначив дослідник туризму, П. М. Берест, «Продумана державна туристична політика, що спрямована на розвиток туристичних дестинацій, мистецьких проєктів, фестивалів, виставок, різноманітних культурних заходів, не лише перетворює туристичну локацію на популярний напрям для подорожей, а й сприяє збереженню культурного надбання.

Одним з дієвих підходів до розвитку туризму є розвиток багаторівневого контексту асоціативних зв'язків між країною та культурними особливостями її територіальних одиниць. Адже ті європейські міста та держави, які цілеспрямовано розвивають свою культурну унікальність й автентичність, зуміли створити потужний привабливий національний туристичний бренд — цілеспрямовано впливають на громадську думку, як у себе в країні, так і на міжнародному рівні».

У «Наруто» ми бачимо сакуру, уме, момо; рисові та хризантемні поля і не тільки. На подібне свято цвітіння сакури, в українській культурі існує багато свят, що пов'язані зі рослинністю: Яблуневий Спас (яблуко, слива, груша), Маковія (мак, чорнобривці), Зелені святки (чебрець, полин). У творчості К. В. Білокур й багатьох інших митців різних ремесл часто фігурують: каштан, верба, жито, соняшник, астрагал, шовковиця, липа, вишня, калина, обліпиха.

З природничих нарисів: Рожеве озеро, Олешківські піски, гірський масив Боргани, висотність правобережжя та низина лівобережжя; Змієві вали, кургани з язичеських часів, усі кладовища Київські, розташовані на горах, піраміда Закревських — семантика одночасного поховання в землі та біля неба; багато безкрайніх полів.

5. Музика. Елемент, який ніколи не видно, але який супроводжує в усіх моментах, радості, скорботи. Окрім сучасних та європейських інструментів в саундтреках «Наруто» використовуються національні: сямісен, тайко, біва, кото, сякухачі. Українська музична культура так само спроможна використовувати мікс звучання західних та національних музичних інструментів для фіксації культурного коду: трембіта, бандура, сопілка, дрімба, деркач, коза.

Якби «Наруто» був наповнений виключно національними кодами, які погано зчитувалися б носіями інших культурних кодів, то твір не зміг би тримати зацікавлену аудиторію кілька десятиліть поспіль.

Тому в «Наруто» слід відзначити такі важливі особливості: використання загальних сюжетів, але всі персонажі є не пласкими, архетипічними, а живими, сучасними людьми; оповідь їхніми діями про дружбу, помсту, можливість Промислу Божого, в Християнському розумінні, а не відповідно до язичницької філософії Даосизму. Часто персонажі, натхненні діями і філософією головного героя — Наруто, повторюють: «Долі немає» і «Я сам обираю, як пройти свій Шлях».

Отже, використовуючи теорію драми зі всіма перевагами синтетики візуального мистецтва, за державної підтримки, можливо транслювати культурні коди України в усіх можливих виглядах. Окрім вищезазначених, можна згадати й театр, хореографію, живопис, елементи костюма по всьому світу.

В. Петренко

ПОСЕРЕДНІСТЬ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

V. Petrenko

MEDIOCRITY AS A CULTUROLOGICAL PROBLEM

Проблему посередності доцільно розглядати в контексті сучасних проблем культури в широкому взаємозв'язку з ними. Слід означити посередність у двох основних площинах — у якості феномену культури та в якості поняття. Обидві площини в історичній перспективі не завжди співпадають між собою, оскільки не завжди феномен фіксується у формі поняття. Інколи він може сприйматися як частина дійсності, що існує сама по собі у бутті, та на неї не спрямована аналітична думка, яка має бути віддільною від самого феномену. У цьому співвідношенні посередність і досі сприймається у якості оціночного судження. Слід зауважити, що це оціночне судження не надає «оцінки», а лише маркує певне положення індивіда, якого, власне, і називають словом «посередність». Така плутанина виникає через неточний поняттєвий апарат, який часто не розмежовує оціночного судження і маркування. Саме це стало причиною, через яку посередність як поняття не може бути оціненим по-справжньому, оскільки його цінність піддається апріорному сумніву серед наукової спільноти. Тим не менш, посередність стала об'єктом, на який звертали свою увагу філософи, починаючи вже з Платона. У «Діалогах» він фіксується присутність посередності в давньогрецькому суспільстві і визначає її появу при трансформаціях, які відбуваються разом зі змінами в соціальному устрої держави.

Перехід від аристократії до тимократії, від тимократії до олігархії, від олігархії до демократії та від демократії до тиранії супроводжується процесами змішування суспільних структур. У цьому випадку посередність виказує себе в наступних двох площинах: 1) у якості об'єкта, на який направлено погляд риторика, 2) у якості множини людей, яку не можна визначити ні як народ, що володіє суб'єктивністю, ні як націю, який знаходиться в розрізненому стані. Саме ця множинність і стає посередністю, яка перебуває в проміжному положенні і не може повністю проявитися. Таке положення посередності зумовлене соціально-політичними й культурними змінами в структурі суспільства в момент переходу від однієї форми правління до іншої.

З наведеної ситуації доречно відділити думку Платона від історико-філософського дискурсу та означити соціокультурний ландшафт, на якому і пропонується розглядати феномен посередності в соціальному та культурному вимірах. Деградація культурних ландшафтів, зниження ролі освіти і науки призводять до кризи, за якої на перший план виходить посередність, що виникає із власного проміжного положення.

Проблема посередності в культурі та культури посередності проявляється у той момент, коли ставиться питання про місце посередності стосовно бінарних опозицій, які чітко розмежовують простори етики, естетики, ідеології тощо. Наприклад, розглядаючи опозиції високе\низьке, добре\зле, правда\брехня, усереднена позиція буде наступна: не високе і не низьке, не добре і не погане, ні напівправда і ні напівбрехня. Цей приклад можна простежити в аксіологічній сфері посередності, яка виглядає серединним положенням ціннісної шкали. Це положення виправдовує замикання власного Я на самому собі, що і стає однією з прикметних характеристик посередності, яка, з одного боку, замикається на власному Я, а з іншого, делегує його абстрактному Ми, яке і представляє собою множинність людей.

Культурологічна проблема посередності міститься в кількох площинах: 1) взаємозв'язок (соціального) соціокультурного розвитку та перехід від індустріальної до постіндустріальної економіки, 2) проблема масової культури відносно інтернет-простору та розвиток нових інформаційних технологій, 3) ціннісні орієнтири сучасності, 4) семіотика посередності. Кожна з цих площин відповідає чотирьом сферам дослідження посередності, а саме: 1) соціальне проміжне положення посередності серед людей та визначення економічних факторів, які зумовили можливість такого положення в сучасності; 2) технологічний прогрес і включення масової культури в інтернет-простір; 3) посередність як соціальна ланка, для якої характерний певний набір цінностей; 4) інтернет як місце, у якому відбувається інтенсифікація семіозису і в якому можна віднайти сліди посередності.

Таким чином, можна висувати: поняття посередності не відображає ставлення однієї особи до іншої, а вказує на проміжне положення індивіда в соціокультурній площині. Це зумовлює наступний крок до розгляду посередності в якості феномену, який має детериторіальну природу і проявляє себе в момент культурної кризи, а саме — пояснити культурологічну проблематику посередності стосовно техногенного розвитку цивілізації, який надає нові можливості для утвердження посередності як єдиної можливої соціальної форми в сучасності.

Н. Ігнат'єва

ПЛАСТИЧНА КУЛЬТУРА ЯК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

N. Ihnatieva

PLASTIC CULTURE AS A SUBJECT OF CULTURAL RESEARCH

Потреба людини в русі була необхідністю у виживанні первісного суспільства. У процесі полювання, збирання, рибальства проявлялися спритність, витривалість, велика фізична сила, завзятість та відвага. Поряд з цим відбувалося відділення певних рухів і перетворення їх у тренувальні вправи; під час важливих подій свого життя виникала потреба виразити в ритуалах свої емоції та почуття через танець; поступово народжувалися жести як знаки інформаційної невербальної комунікації.

Людина існувала в просторі й пристосовувалася до довкілля. Основні форми руху — хода, стрибки та біг — до сих пір використовуються людьми в житті і, якщо міркувати про відносно здорову людину, тобто не беручи до уваги різноманітні (психологічні та фізичні) відхилення у стані здоров'я та вік самої людини, відбувається це майже несвідомо. Поступово в процесі історичного розвитку суспільства в культурі побуту і спілкування, художньо-образної діяльності людини формуються уявлення про об'ємність і виразність форм, силу й гнучкість та узгодженість рухів і жестів. Для означення цих характеристик динаміки і статички людського тіла дослідники стали вживати поняття «пластика». До змісту цього поняття входили також і такі невід'ємні компоненти філософсько-естетичного значення, як міра, гармонія, краса, округлість і витонченість форм. Найбільш яскраво пластичні виміри людської діяльності втілюються у сфері художньої культури, особливо в мистецтві. Так виникає поняття «пластичні мистецтва». Але пластика як феномен буття виразно виявляється і поза межами мистецтва — практично в усіх формах соціокультурної діяльності людини. Тому цілком логічно в якості предмета культурологічних досліджень визначати більш широке за змістом явище — пластична культура.

Отже, вивчаючи пластичну культуру в глобальному соціокультурному просторі, виникає потреба з'ясувати значення цього терміну для подальшого точного оперування ним.

У виданнях Н. Ю. Большой та Н. І. Єфімчук «Термінологічний словник з культурології» (2004), З. В. Гіптерис «Культурологічний словник-довідник» (2006), П. Е. Герчанівської «Культурологія: термінологічний словник» (2015) такий термін взагалі відсутній, і навіть приблизно схожого до нього немає. У «Словнику культурологічних термінів» 2012 р. (укл. О. Д. Паршакова) зустрічаємо поняття «пластичні мистецтва», або мистецтва просторові, тобто такі, що об'єднують всі види мистецтва, твори яких існують у просторі. Як вказує автор, пластичні мистецтва умовно й відносно поділяють на образотворчі й необразотворчі. До образотворчих належать: живопис, скульптура, графіка, монументальне мистецтво; до необразотворчих — архітектура, декоративно-ужиткове мистецтво. Але в цьому списку не згадуються ні спорт, ні танець, ні пантоміма чи сценічний рух як елемент акторської майстерності, незважаючи на те, що вони також існують у просторі і створюють художні образи. Отже, відносно фізичних можливостей людини і їхнього художнього відтворення, термін «пластична культура» в словнику також відсутній. У «Словниках мистецьких термінів» (2016 р., укл. Г. Сотська, Т. Шмельова та 2020 р., укл. І. А. Ширяєвська, Н. В. Білоконь) присутній термін «пластика» як художнє вираження об'ємності у творах образотворчого мистецтва.

Окремо вивчаються спорт, танець та сценічні мистецтва як різновид людської діяльності; окремо — пластика людини як вид невербальної комунікації, що супроводжує мовлення людини, але такого терміну як «пластична культура» не існує. Незважаючи на це, характеризуючи фізичні дані актора, танцівника чи просто людини в житті, доволі часто використовують слово «пластичний», вказуючи на його вміння рухатися. «Словник української мови» (СУМ-11) підтверджує значення слова «пластичний» як такий, що виражає пластику в рухах, позі тощо. Міркуючи про рухи, жести й т. ін., можна використовувати «пластичний» зі значенням «гармонійно узгоджений, плавний, граціозний». У будь-якому випадку значення слова «пластичний» використовується стосовно «пластики». У тому ж «Словнику

української мови» (СУМ-11) можна знайти декілька значень слова «пластика», одне з яких позначає мистецтво ритмічних та гармонійних рухів і жестів.

Отже, цілком доцільно, на нашу думку, у культурологічних дослідженнях використовувати поняття «пластична культура», яке охоплює широкий спектр фізичних і духовних здібностей людини, включаючи не тільки художньо-творчу діяльність, зокрема сценічне мистецтво (танець, пантоміма, клоунада, пластичний, драматичний та музично-драматичний театри), а й інші культурні надбання людства — фізична культура, спорт, дозвілєва діяльність, політика, бізнес і та ін.

Д. Сокол

УКРАЇНСЬКИЙ ВЕРТЕП — «ПУНКТ НЕЗЛАМНОСТІ»

D. Sokol

UKRAINIAN NATIVITY SCENE — “POINT OF RESILIENCY”

Вертепна традиція в українській культурі є відображенням релігійного, соціального, політичного життя народу. Сучасна ситуація в Україні, що визначається спротивом вторгненню РФ в Україну, боротьбою за збереження державності, не є виключенням. Від початку війни у 2014 р. та до початку 2023 р. склалися нові формати репрезентації вертепу. Серед них виокремимо:

Волонтерський вертеп — виступи учасників дійства проводилися в шпиталях для військовопоранених, у храмах, бібліотеках. Значна частина виступів проводилася з метою благодійних зборів на потреби ЗСУ;

Військовий вертеп — вертепний марафон у фронтовій зоні від захисників: воїни з різних куточків України приєднуються до участі в імprovізаційних виступах (колядки, сцени з вертепу), демонструючи регіональну єдність;

Вертеп в укритті — ще одна ланка невинного руху репрезентації виступів на станціях метро Києва та Харкова, бомбосховищах (будинків культури, центрів творчості, лікарнях, школах);

Вертеп «пункт незламності» — виступи біля пам'ятників культурним діячам (особливо біля пам'ятника Т. Г. Шевченку у Львові, Києві, Харкові). Усвідомлення учасниками небезпеки через постійні повітряні тривоги і важливості голосу кожного підсилювало бажання виступити зі своїм вертепом, заспівати колядки одночасно зі всією Україною. Останнє стало можливим завдяки акції «Нова радість стала», ініційованій організаторами фестивалю «Харків Вертеп-фест 2023 онлайн». Також до акції долучилися українці Польщі, Чехії, Словаччини, Канади, Німеччини, де на площах чи у соборах одночасно співали колядку;

Вертеп за кордоном — дійства, організовані біженцями. У січні 2023 р. відбулася вертепна хода в Берліні, Варшаві, Празі. Крім того відбулися виступи у соборах і недільних школах за кордоном. Учасники вбачали у цих діях можливість продемонструвати європейській спільноті, що Україні є що обстоювати, і це не лише територія, а й культура та традиції;

Вертеп як антиокупація — репрезентація вертепного дійства біженцями з Маріуполя. Мета — утративши все, нести правду через культурний пласт, самоідентифікацію.

Узагальнюючи матеріали різноманітних репрезентацій цьогорічного вертепу відзначимо деякі нові риси. Зокрема, український вертеп 2023 р. представив оновлення образів: Ірод — це Путін, захисники/захисниці — янголи, Козак —

Залужний (або умовний воїн ЗСУ). У різдвяних дійствах з'явилися й нові герої — Привид Києва, волонтер, корабель «Москва», орк, бурят. Сценічні форми демонструють переосмислення традиції та втілення «живого вертепу» у вуличних виступах. Головною рисою сучасного українського вертепу є набуття героями нових смислів та репрезентація їх через мистецькі форми.

А. Авершина

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ-ЖЕРТВИ У ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ

A. Avershyna

TRANSFORMATION OF THE IMAGE OF FEMALE VICTIMS IN THE VISUAL CULTURE OF INDEPENDENT UKRAINE

Візуальна культура транслює образи, що виникають внаслідок соціально-політичних змін. Інтеграція української культури в європейський простір виникає після здобуття країною незалежності. Події воєнного сьогодення впливають на формування соціокультурної реальності, зокрема на спектр зображень жінки. З числа зображень жіночих образів жінка-жертва властива візуальній культурі України від початку новітньої історії. У результаті повномасштабного вторгнення рф в Україну простежується трансформація образів, що потребує культурологічної рецепції.

Вивченню образу жертви в українській культурі присвячені роботи О. Брюховецької, О. Забужко, О. Кісь, Т. Мельник, С. Павличко. Дослідниці проаналізували трансформацію образу жінки-жертви в контексті культурно-історичних подій та соціально-політичних змін, а також її символічне значення у становленні української незалежності.

Від початку незалежного існування України культурний сенс образу жінки-жертви відповідає поневоленій державі, яка емансипувалася, має травматичний досвід і намагається вибудувати самодостатнє життя. Натомість початок у 2000-х рр. образ жінки-жертви доповнюється семантикою побутового насильства, проблема якого артикулювалася в політичному, суспільному та мистецькому вимірах культури України. Після повномасштабного вторгнення рф на територію України семантичний діапазон жінки-жертви збагачується темами насильства та захисту дитини.

Після здобуття Україною незалежності митці почали зображувати демократичні емансиповані жіночі образи, адже українське мистецтво поступово відходило від патріархального сприйняття жіночої тілесності. Актуальними у візуальному просторі 1990-х рр. стали зображення жертви, що уособлювала Україну як державу, що постраждала від радянського минулого. Рецепції фемінізації країни здійснила О. Забужко у творі «Хроніки від Фортінбраса», коли зазначила, що жіночність країни має кілька протилежно обернених іпостасей, зокрема образ матері, котра дивиться всередину себе і назовні, для чужих виглядає жінкою-об'єктом підкорення та являє собою репрезентацію території, що намагаються завоювати. Так, у фільмі О. Чепелик «Хроніки від Фортінбраса», художниця реконструює образ згвалтованої дівчини, що уособлює Україну з її радянським минулим.

У свою чергу О. Кісь з образу жінки-жертви виокремила образ Березині, поява якого зумовлена як стабілізацією соціально-економічної ситуації в

Україні, так і засиллям гендерних стереотипів пострадянського суспільства. Образ жінки-домогосподарки є уособленням жіночої жертвовності щодо власної родини та побутових справ. Художниця Марина Скугарева у серії робіт «Добрі домогосподарки» зобразила оголені тіла на тлі переписок із інтернет-форумів, де обговорювалося домашнє насилля. Зазначимо, що художниця зобразила жінок, котрі страждають від домашнього насилля, виокремивши мотив жертви.

Після повномасштабного вторгнення рф образ жінки-жертви сповнився наративами воєнного насильства, жертви та захистом власної дитини. Проте зображення містять не побутовий, а політичний сенс, демонструють громадянську позицію української спільноти і мовою образів вказують на те, що жінка під час війни є головним об'єктом насильства, однак ознакою його є не тільки стать, а ще й національна належність, політична та громадянська позиція та національність. Зокрема, ілюстрація Тані Якувовой містить зображення жінки із закривавленим тілом, котра тримає на руках дитину, що загинула від ворожих обстрілів. Тоді як ілюстрації художниці Kinder Album унаочнюють тезу про те, що більшість злочинів воєнного періоду пов'язані з насиллям над жінкою, у яких викривлені жіночі образи, які символізують війну. Так само в серії робіт «Львівський щоденник» Влади Ралко зображено викривлене жіноче тіло, проте в сенсі мови, котра має політичну природу та використовується окупантами як ідеологічна зброя.

Таким чином, образ жінки-жертви протягом незалежного існування України продемонстрував трансформацію — від втілення скаліченої окупацією СРСР держави, через статус домогосподарки та побутове насильство, до репрезентації військових злочинів рф. Синтезована природа образів водночас вміщує індивідуальну авторську рефлексію та є уособленням української спільноти, динаміка котрої здійснюється за траєкторією від жертви насильства, спроможності на побутову жертвовність до спротиву.

А. Біленька

СВОБОДА ЯК ОСНОВОПОЛОЖНА ЦІННІСТЬ УКРАЇНЦІВ У КОНТЕКСТІ СЦЕНІЧНОГО СЛОВА

А. Bilenka

FREEDOM AS A FUNDAMENTAL VALUE OF UKRAINIANS IN THE CONTEXT OF THE STAGE SPEECH

Повномасштабне вторгнення Росії в Україну стало важким випробуванням на стійкість українського народу проти агресії не лише в контексті фізичного, а й культурного виживання. Окупаційна влада на захоплених землях почала вдаватись до найрізноманітніших засобів залякування і тиску на місцеве населення. Але одна з причин, чому імперцям не вдалось досягти основних своїх цілей, — вони прорахувалися у своїх очікуваннях щодо реакції українського народу на вторгнення. «Тюрма народів» не врахувала того, що однією з найважливіших складових менталітету українців є свобода.

Свобода є однією з найважливіших цінностей для українців, як у фізичному, так і у моральному аспекті. Українцю властивий індивідуалістичний культурний цикл з бажанням самовияву назовні. Він заглиблений у собі, має відчуття гідності і не терпить зазіхань на особисту свободу, прагне подолати соціальні перепони, схильність підпорядковуватись в українця від природи слаборозвинена.

Проблемі свободи присвячено багато творів художньої літератури, створено велику кількість сценічних образів у театральних виставах та кінофільмах. Тема свободи розкривається як в окремих монологах героїв у п'єсах та романах, так і у шматках діалогів чи репліках. Якщо взяти театр та кіно радянського періоду, то зазвичай такі монологи, окремі репліки промовлялись на підвищеному тоні з романтичною піднесеністю, іноді з зайвою наспівною інтонацією та зазвичай на нижньому, інколи на середньому регістрі. Жести в цей час мали бути широкими, але влучними, доречними. Вистави та кінострічки з настанням Незалежності України, у яких приділяється увага темі свободи у будь-яких її проявах через діалоги і монологи персонажів, характеризуються стриманими, більш м'якими інтонаціями, відсутністю мелодрамації, простотою та щирістю мови.

Роль батька в українській сім'ї мало виходила за функції покарання і дисципліни, тому дитина мала слухатись, скоряючись волі та силі старшого. Але водночас вона внутрішньо протестувала. У дорослому віці на рівні підсвідомості у дитини формуються негативні настанови щодо особи батька, яка тепер у неї асоціюється з владою як джерелом насильства, якій можна коритись лише зі страху. Під типовий образ батька як джерело насилля підпадає образ Тугара Вовка з екранізації «Захара Беркута» І. Франка у виконанні К. Степанкова. Його жести широкі і різкі, інтонація владна, також різка, переважає звучання середнього регістру, голос іноді зривається на хрипи. У якості «дитини» можна сприймати Анну з «Украденого щастя» І. Франка у Харківському державному академічному драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка у виконанні О. Стеценко. Актриса передала образ героїні, яка в молодості страждає від поведінки своїх братів, а пізніше бореться за право бути щасливою. За час вистави змінюється і мовний образ Анни — від глухого високого голосу на початку вистави — до впевнених інтонацій і переважання грудного звучання в останніх сценах.

Українському національному характеру також властиве прагнення до соціальної рівності, провінційності, громадоцентризму, впертості, анархічності, здатності до пристосування («аби не гірше...») Зокрема, Євген у виконанні А. Хостікоєва в серіалі «Пастка» за романом «Перехресні стежки» І. Франка і С. Бережко в ролі Миколи з вищезгаданої постановки «Украденого щастя» дещо підпадають під таку характеристику, що проявляється через інтонаційну складову образу.

Незважаючи на зовнішню «притаєність», українцю властивий внутрішній потяг до свободи. За першої ж нагоди він стає нестримним і відчайдушним, що доводить первинність «козацької» бази психіки українців. Достатньо згадати образ ватажка опришків Дмитра Марусяка в екранізації «Кам'яної душі» Г. Хоткевича у виконанні А. Хостікоєва. Актор послуговується всім багатством баритонового голосу, розмовляючи завжди достатньо гучно, звук політний, інтонація впевнена, іноді трохи зверхня. Він інтонаційно виділяє фразеологізми, властиві галицькому діалекту. Уся ця характеристика мовної складової образу розкриває ватажка опришків як вільнолюбного, незламного і впевненого в собі і в праведності своїх діянь повстанця.

Українській душі не притаманне тривале зречення будь-яких радощів життя. На відміну від східних народів, які дивляться в трансцендентну далечинь, наша нація прагне насолоджуватись життям сьогодні, як приклад — персонаж Шельменка з

п'єси Г. Квіткі-Основ'яненка «Шельменко-денщик» у виконанні П. Рачинського у ХДАДТ ім. Т. Г. Шевченка. Він плете інтриги, залицяється до служниці Мотрі і завдяки своїй кмітливості знаходить вихід з будь-якої заплутаної ситуації. Він майже завжди спілкується на легкій грайливій посмішці, мова впевнена, у роботі задіяні всі голосові реєстри та іноді головний звук для комічного ефекту — що розкриває тему свободи не лише у сенсі слів, але і у формі їх подачі.

Варто також зазначити, що емоції в українців відіграють велику роль і часто переважають над розумом, і це властиве лише натурам з внутрішньою свободою, які йдуть за покликом душі. Достатньо згадати будь-яку постановку Театру корифеїв. Емоційність і внутрішня свобода властива головним героям п'єс М. Кропивницького, І. Карпенко-Карого, М. Старицького. Це підкреслюється багатством відтінків голосу, широкою палітрою мовних засобів, які використовують актори, та наспівною інтонацією. Якщо взяти антигероїв, які вирізняються яскравою емоційністю, як у пластичному, так і у мовному прояві, треба виділити Стальського з серіалу «Пастка» за «Перехресними стежками» І. Франка і Сталинського з телефільму «Гріх» за однойменною п'єсою В. Винниченка (обидві ролі зіграв Б. Ступка). Крім вищезгаданих особливостей мовного стилю актора в цих кінороботах, слід додати пластичність його голосу, який «плаває» з одного реєстру на другий, передаючи «невловимість» суті його власника.

Отже, притаманне для українського менталітету прагнення до свободи знайшло своє вираження у театрі та кіно не лише через акторську гру загалом, але й навіть конкретно через її мовну, а точніше навіть інтонаційну складову, що надає змогу наочно впевнитись, які цінності для українців найважливіші.

Є. Трубаєва

РОЛЬ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ МЕДІАЦІЇ В ПРОЦЕСАХ МІЖНАРОДНОЇ СПІВПРАЦІ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Ye. Trubaieva

THE ROLE OF CULTUROLOGICAL MEDIATION IN INTERNATIONAL COOPERATION IN THE CONDITIONS OF GLOBALIZATION

Якщо дослідження культурологічної та глобалізаційної сфер представлені досить численною літературою, то щодо медіації та культури в умовах глобалізації вітчизняна література фактично відсутня.

Означена проблема набула особливої актуальності в умовах коли незалежна Україна проходить важкий шлях свого історичного розвитку, який супроводжується глибокою соціально-економічною кризою. Водночас цей шлях характеризується ознаками національно-культурної та духовної еволюції суспільства. Черета різноманітних реформаційних змін у країні загострює потребу кожного члена суспільства в захисті його духовних і матеріальних прав та можливостей, безпеки і комфортних умов проживання. З іншого боку, процес глобалізації, який охопив увесь світ, зумовив необхідність подолання кожною людиною страху можливої руйнації національно-культурної ідентичності, потреби в забезпеченні певного тривкого балансу між загальним та самобутнім, діалогу вільних членів суспільства як рівноправних громадян соціокультурної спільноти. Саме тому в останні роки

медіація розглядається не тільки як спосіб урегулювання спірних ситуацій, а і як засіб соціокультурної взаємодії.

Отже, медіація на сучасному розвитку суспільства є основою духовного діалогу, перш за все діалогу культур. Тобто медіація формується як комунікативний процес, який здійснюється в результаті імплементації засобів подолання контроверз. Останнє надає учасникам конфлікту можливість залишатися в національній системі координат та реалізувати особистісні інтереси в умовах рівноправного культурологічного діалогу.

Слід зауважити, що складність аналізу культурологічного аспекту медіації в умовах глобалізації зумовлюється насамперед міждисциплінарністю означених сфер. До того ж, процеси культурологічної медіації, як відомо, характеризуються вивченням та освоєнням загальнолюдських цінностей, морально-етичних норм, незалежністю та синергетичною саморегуляцією у своєму розвитку.

Медіація діалогу культур, культурне розмаїття та міжнародне спілкування завжди були і є важливими складовими сприятливого розвитку країни. До того ж, як відомо, культура будь-якого народу формується лише на стику з іншими культурами на тлі їх взаємодії і самотності.

У сучасних умовах міжнародної цивілізаційної співпраці аналіз витоків і механізмів медіаційних процесів діалогу культур стає дедалі актуальнішим, адже подальший розвиток світової спільноти дійсно неможливий без взаємодії та співпраці людей, народів, їхніх культур. Саме діалог культур став невід'ємною умовою взаєморозуміння особистостей, медіаційним комунікатором міжнародних відносин.

Слід зауважити, що в закордонній, особливо європейській історіографії, питанням культурологічної медіації вчені приділяють набагато більше уваги, ніж вчені з пострадянського простору. Більше того, зарубіжні науковці розпочали дослідження вказаної тематики значно раніше. Нині існують десятки статей і навіть окремі монографії, присвячені культурологічній медіації кінця XX — початку XXI ст.

Медіація становить базис для духовного діалогу і водночас являє собою основу для продуктивного діалогу культур народів Сходу і Заходу. Загалом у світі медіація має допомогти уникнути міжнародних суперечок та зумовити перемогу взаєморозуміння.

Отже, проблемам культурологічної медіації сучасні вчені приділяють дедалі більше уваги, особливо в європейських країнах. Посередництво культури у вирішенні міжнародних, міжетнічних та загалом гуманітарних конфліктів стає не винятком, а правилом. Щоправда, усе ще недооцінюється необхідність розгляду вказаних проблем з характеристикою умов глобалізаційного розвитку людської спільноти.

І, нарешті, сьогодні, коли Україна потерпає від агресивного повномасштабного вторгнення російської федерації, саме міжнародна співпраця з народами, перш за все Європи, США та прогресивним людством, культурологічна медіація між ними сприяють тому, що народ України, його Збройні Сили змогли і продовжують протистояти ворожому нападу.

О. Проскурякова

ГРИМ ЯК ЕЛЕМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ АДАПТАЦІЇ

О. Proskuriakova

MAKE-UP AS A TOOL OF SOCIO-CULTURAL ADAPTATION

Грим постає невід'ємною частиною людської культури, своєрідною формою самовираження та мистецтва, яка існує в суспільстві тисячі років. Від Стародавнього Єгипту до сучасних модних показів грим використовувався в здійсненні ритуальних та суто естетичних цілей. В останні роки помітно зростає інтерес до дослідження різноманітних елементів і форм культури повсякденності як інструментів соціокультурної адаптації, особливо в контекстах міграції та глобалізації. Спираючись на міждисциплінарні дослідження в галузі культурології, психології та соціології, у дослідженні розглядається різний рольовий набір у системі здійснення гримувальним мистецтвом функції соціокультурної адаптації.

Соціально-культурна адаптація стосується процесу, за допомогою якого індивіди або групи пристосовуються до нового культурного середовища. Механізми адаптації включають низку психологічних, соціальних і культурних чинників, серед яких доречно визначити: засвоєння мови, соціалізацію та розвиток нових культурних норм та цінностей тощо. З цього приводу грим спроможний відігравати важливу роль у цьому процесі, сприяючи збереженню певної культурної ідентичності та соціальній інтеграції, забезпечуючи ефективні засоби самовираження людини й соціальних спільнот.

Однією з ключових значень гриму в соціокультурній адаптації є його роль у збереженні культурної самобутності. Для багатьох мігрантів грим може слугувати потужним нагадуванням про їхню культурну спадщину та слугувати засобом збереження зв'язку зі своїм корінням. Цей фактор особливо важливий у випадках, де існує ризик культурної ерозії або асиміляції. Використовуючи традиційні техніки, стиль, форми гриму, людина може сигналізувати про свою культурну ідентичність та разом з цим утверджувати власне почуття належності до певної традиції. Наприклад, мехенді (менді), традиційні малюнки хною (фарба з висушеного листя лавсонії), є поширеною формою прикрашання тіла серед жінок у багатьох культурах Близького Сходу та Південної Азії. Ця техніка не тільки естетично приваблива і несе в собі складні семіотичні конструкції, а й слугує символом культурної спадщини та самобутності. Продовжуючи використовувати візерунки хною в новому культурному контексті, жінки-мігрантки можуть підтримувати зв'язок зі своїм культурним корінням та повідомляти про свою ідентичність з власною культурною спадщиною.

Функція адаптації гриму дозволяє сприяти інтегративним процесам у новому середовищі. Переміщення в нове культурне середовище може бути важким досвідом, особливо для людей, які не поділяють зовнішній вигляд чи ціннісно-естетичні стандарти панівної культури. У таких випадках макіяж може слугувати засобом подолання культурних розбіжностей та полегшення соціальної взаємодії. Наприклад, дослідження, проведене Токійським університетом у 2021 р., засвідчило, що макіяж може бути ефективним інструментом для зменшення соціальної тривоги та покращення соціальної взаємодії між трансгендерними людьми. Трансгендери часто стикаються зі значними проблемами в соціальній інтеграції через стигматизацію та дискримінацію, яких вони зазнають від суперечників. Макіяж

може стати засобом для створення більш жіночного вигляду, що може допомогти зменшити соціальну тривогу та посилити відчуття включеності в новітню спільноту.

Грим може слугувати ефективним засобом самовираження в нових соціальних та культурних умовах. Переміщення в інше середовище може стати трансформуючим досвідом, що буде спонукати людину до потреби самовираження себе. Різні форми прикрашання тіла можуть задовольнити цю потребу, дозволяючи експериментувати з новими стилями, кольорами та техніками. Це допоможе виразити власну індивідуальність, одночасно адаптуючись до нових культурних норм і стандартів краси.

Отже, грим може розглядатися в якості ефективного інструменту соціокультурної адаптації, який виконує ролі збереження культурної ідентичності, сприяння соціальній інтеграції та вираження індивідуальності. Важливо визнати, що сам по собі макіяж не може вирішити складні культурні та соціальні проблеми. Натомість його доречно розглядати як одну з багатьох потенційних стратегій сприяння адаптації та міжкультурного взаєморозуміння.

Ураховуючи зростання міграційних та глобалізаційних процесів, означений контекст відкриває широкі можливості для досліджень гримувального мистецтва на перехресті культурологічного та мистецтвознавчого підходів. Крім того, дослідження широкої практики використання мистецтва гриму дозволить зрозуміти поліфункціональне його значення у світовому соціокультурному просторі.

О. Мухін

ЦІННІСНІ ОРІЄНТИРИ ЛЮДИНИ В ЕКСТРЕМАЛЬНИХ УМОВАХ У ФІЛЬМІ Н. АНТАЛА «ХИЖАКИ» (2010)

О. Mukhin

VALUE ORIENTATIONS OF A HUMAN UNDER EXTREME CIRCUMSTANCES IN N. ANTAL'S "PREDATORS" (2010)

Тема відносин людей та інопланетян завжди була однією із центральних в жанрі космічної кінофантастики. Саме інтерпретація прибульців, як агресивних ворогів, що мають лише деструктивні цілі стосовно людства, є переважаючою в жанрі. Це бачення інопланетян сформувалося ще на самому початку історії жанру, у 1950-х рр. XX ст., у таких стрічках: «Війна Світів» (1953), «Загарбники з Марсу» (1953), «Вторгнення викрадачів тіл» (1956), «Дещо» (1951), та зберегло сильні позиції впродовж подальшої еволюції кінофантастики («Чужий» (1979), «Хижак» (1987), «День Незалежності» (1996), «Марс атакує!» (1996), трилогія «Люди в Чорному» (1997, 2002, 2012)).

У темі протистояння людей та інопланетян дуже цікавими є стрічки, де умови конфлікту й мотивація опонентів подані нестандартно, на відміну від сценарію, коли прибульці захоплюють Землю, а люди при цьому завжди показують ідеальну єдність та взаєморозуміння при обороні. У цьому плані виділяється фільм Н. Антала «Хижак» (2010), де інопланетяни представлені як звичайні прихильники мисливства, які сприймають землю лише як гідних суперників, з якими можна позмагатися в цій справі. І люди тут показані як випадкові особи, викрадені та доставлені на планету прибульців, задля участі в їхніх мисливських іграх. Звісно, що в таких незвичайних умовах боротьби у людства розвиваються зовсім інші якості та цінності для виживання.

Тому завданням цього дослідження є виявлення тих рис, які слугують для людини цінностями в умовах незрозумілої небезпеки та допомагають вижити. І важливим є те, що ці риси мають високу практичну значимість, можуть бути ціннісним орієнтиром для особи в ситуації реальної небезпеки — війни, катастрофи і зберегти її життя та психологічне здоров'я.

Першими рисами, які допомагають вижити в ситуації невизначеної загрози, є повна недовіра до усіх оточуючих та самоприхованість. Адже, порівняно із «Чужими» (1986), «Зірковим Десантом» (1997), де уже сформований колектив військових знав свої цілі та положення справ, у «Хижаків» перед нами постають жорсткі люди, кожен з яких був відірваний від свого оточення та раптово викинутий в невідому обстановку та місцевість. Ураховуючи те, що ці особи були з різних соціальних кіл, а дехто — із сумнівною біографією — їм було важко налагодити взаємну комунікацію та усвідомити своє положення. Тому в ситуації з подібним напруженням почуття довіри та відкритості є антицінністю, оскільки тоді людині загрожує не тільки зовнішня небезпека, але і вона розкривається для внутрішніх загроз — маніпуляцій, підстави — те, що може привести до психологічної травми або, у гіршому випадку, — до втрати глузду. Тому вижити в такій ситуації можна лише завдяки повній недовірі до оточуючих та самоприхованості, як це і зробили герої фільму. Ці риси є цінностями для суспільства не тільки тому, що вони є механізмом виживання, але і при цьому захищають власну приватність та зону комфорту кожного індивіда особи, внаслідок чого надають можливість легше пережити стрес та травми. Отже, недовіра та самоприхованість можуть бути ціннісними орієнтирами в умовах небезпеки, але слідування їм потребує від людини вдосконалення інших якостей, зокрема терпіння, стійкості та вміння мовчати.

Другою ж важливою рисою, яка допомагає людині пережити екстремальні умови, є рішучість. Адже обставини небезпеки часто потребують від індивіда мобільності мислення та швидкого прийняття рішень. Тому в таких спресованих умовах будь-які вагання, прояв почуттів є антицінностями, оскільки людина виходить зі стану захищеності, послабляє увагу, адаптивність, стає уразливою до будь-яких загроз, і ставить під ризик інших. Те, що ці риси можуть бути негативними цінностями в екстремальній ситуації, підтверджує героїня фільму — снайперка Ізабель, яка в гострі хвилини боротьби з прибульцями намагалась врятувати вмираючих попутчиків, чим ставила під ризик стратегію виживання усієї команди.

А рішучість в умовах небезпеки є сильною цінністю, оскільки завдяки ній людина обстоє не тільки власне виживання, але і піклується про шанси інших на майбутнє, тим самим беручи важку відповідальність за долю багатьох осіб. Також рішучість є ціннісним орієнтиром тому, що за її допомогою людина підтримує дисципліну та суспільний настрій в екстремальній ситуації, надихаючи інших своїм авторитетом і непохитністю. І силу рішучості підтверджує у фільмі головний герой — офіцер Ройс, який твердо тримався спільної моделі виживання протягом усього протистояння з інопланетянами, чим надихав інших на боротьбу, та здобув серед них авторитет. Отже, рішучість теж може бути ціннісним орієнтиром для людини в екстремальних умовах, якщо її метою є підтримка морального духу спільноти в ситуації небезпеки, та захист спільних шансів на майбутнє. У такому вигляді рішучість є цінною, як прояв гідності та доброчесності.

Отже, фільм Н. Антала «Хижаків» досить своєрідно розкриває тему протистояння людей та інопланетян. Значним досягненням цієї стрічки є те, що

вона зміщує акцент з самого протистояння на психологію людини, яка вимушена боротися з ворогом у незвичних екстремальних обставинах. А найважливішим аспектом є презентація нових рис, які виступають ціннісними орієнтирами для людини, допомагають їй перемогти ворога, знайти порозуміння з іншими та вижити в екстремальних умовах. Якщо попередні стрічки представляють більш ідеалізований сценарій боротьби із прибульцями, де передовими цінностями вважалися відкритість, взаємодовіра, чесність та відданість серед людей, то «Хижаки» ламають таке бачення. За допомогою незвичної обстановки, героїв з неоднозначними характерами та біографіями, цей фільм виводить в ряд цінностей недовіру, самоприхованість, рішучість. Тут є важливим те, що ці риси мають значимість не тільки в темі боротьби людей та інопланетян, але є ціннісними орієнтирами для суспільства в реальних екстремальних ситуаціях. Адже у випадку, коли особа не може повністю зрозуміти зовнішню загрозу та оточена людьми з невідомими намірами, такі риси, як недовіра та самоприхованість, можуть захистити її особистий простір, уберегти від маніпуляцій та обману, а рішучість може підкріпити її авторитет в такій спільноті. Таким чином, цей фільм абстрагується від конфлікту людей та інопланетян і на цьому фоні виводить тему виживання в екстремальних умовах в повсякденний простір, акцентуючи на цінностях, що дозволяють суспільству пережити складні обставини.

П. Голотенко

ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ВИЗНАЧЕНЬ НАУК ПРО КУЛЬТУРУ

P. Holotenko

COMPARATIVE ANALYSIS OF DEFINITIONS OF CULTURE SCIENCES

До теперішнього часу накопичилась певна кількість дефініцій відносно напрямів культурологічного дослідження. Є однакові терміни, які позначають різні види досліджень, та навпаки — є відмінні назви, проте вони застосовуються до однакових дисциплін. Наразі є потреба у з'ясуванні та уточненні змісту кожного із позначень. Вирішення означеного завдання пов'язане зі з'ясуванням змістовної специфіки культурології та окремих дисциплін, які складають її структуру або мають самостійне значення.

Існує декілька наступних позначень: «культурологія», «культурні дослідження», «антропологія», «народознавство», «культурна антропологія», «соціальна антропологія», «етнографія», «етнологія» та «філософія культури». Частина термінів співвідноситься між собою як частина та ціле, деякі терміни позначають автономні науки, а деякі є тотожними.

У північноамериканському та західноєвропейському науковому середовищі терміном «антропологія» прийнято позначати універсальну полівекторну науку про людину. Основні дослідницькі завдання антропології пов'язані з аналізом матеріальної та духовної культури різних народів світу, історичних періодів розвитку людства, з аналізом широкого кола актуальних питань мовознавства, літературознавства, релігієзнавства, психології, соціології, біологічної еволюції людини, антропогенезу і т. д. Звідси випливає, що антропологія, подібно до культурології, є полідисциплінарною наукою про культуру людського суспільства та про людину як біологічну істоту. Західна антропологія диференціюється на декілька

напрямів, які утворюють її внутрішню структуру — лінгвістична, психологічна антропологія і т. д.

Зміст позначення «антропологія» в західній науковій традиції є дуже близьким до вітчизняного терміну «культурологія», яким іменується системна теоретично-прикладна наука про феномен людської культури. Структуру української культурології так само утворює цілий комплекс дисциплін — психологія культури, семіотика культури і т. д. Отже, західна антропологія та українська культурологія за змістом здебільшого є тотожними, кожен з термінів позначає одну й ту саму галузь гуманітарно-природничого знання, тому вони потенційно можуть застосовуватись як взаємозамінні синонімічні поняття.

Проте в українській науковій традиції значення терміну «антропологія» є зовсім іншим. Ним позначається конкретно-наукова дисципліна, предметом якої є етногенез первісних та сучасних суспільств, а також морфологічна відмінність та мінливість людей під впливом зовнішніх чинників природного і штучного середовища. Тобто це є аналогом західної фізичної антропології.

Для позначення культурології досить часто в українській гуманітарній традиції застосовується назва “cultural studies”, що перекладається як «культурні дослідження». Ця назва багатьма сприймається як зарубіжний аналог терміну «культурологія». Однак насправді ці два поняття не є тотожними. Культурні дослідження — це та галузь науки, яка зосереджена на дослідженні саме сучасної культури за допомогою соціологічного та новоісторичного методів. Предметну сферу культурних досліджень складають нагальні проблеми сучасності, пов’язаних із модою, гендерною ідентифікацією, мас-медіа, масовою культурою, соціальними класами, етнічними стереотипами, субкультурами тощо. Означена змістовна орієнтація сприяє посиленню практичного значення культурних досліджень.

Поряд із концепцією про культурологію як всебічну універсальну науку про культуру існує інша версія. Відповідно до неї, культурологія — це по суті філософія культури, її дослідницьке поле обмежується аналізом сенсів людської діяльності та безпосередньо пов’язаних з нею значень культурних продуктів та об’єктів. Культура в такому контексті буде розглядатись як реальність надприродного позабіологічного походження.

Наступні п’ять термінів «народознавство», «соціальна антропологія», «культурна антропологія», «етнологія» та «етнографія» у вітчизняній науці прийнято ототожнювати. Одразу слід зазначити, що у 1970-ті рр. між собою були еквівалентними не тільки перелічені п’ять понять, але й поняття «антропологія» разом з ними. Відштовхуючись від цього та враховуючи аналогічність «антропології» та «культурології», у сумі вийде вже сім тотожних термінів. Беручи до уваги теоретичну концепцію про культурологію як філософію культури, то в результаті вже вісім однакових термінів. Нарешті, як було зазначено, англійське словосполучення “cultural studies” зазвичай перекладається як «культурологія» та ототожнюється із другим варіантом перекладу «культурні дослідження».

Так, у результаті на перший погляд здається, що всі дев’ять позначень між собою є рівнозначними, де спільним знаменником є термін «культурологія». Будь-яке з них начебто можна було б використати для формального позначення культурології. Проте насправді такий умовивід був би помилковим перебільшенням. На відміну

від 1970-1980-х рр., на сьогодні є чітке розмежування термінів «антропологія» і таких понять, як, наприклад, «культурні дослідження» та «соціальна антропологія».

Отже, в українській гуманітаристиці терміни «етнологія», «етнографія», «народознавство», «культурна антропологія» та «соціальна антропологія» позначають одну й ту саму галузь гуманітарного знання — це наука про побут, традиційну матеріальну і духовну культуру народів, їхнє походження (етногенез). Ключовим поняттям у цьому контексті є «традиційність». Предметна сфера означеної наукової практики обмежується культурою саме примітивних і традиційних суспільств. Виникає цілком логічне запитання: чому одне й те саме поле культурологічного дослідження має декілька різних назв? Складність ситуації безпосередньо залежить від культурно-історичних особливостей різних країн, де виникла наука — від мовних, соціальних, політичних, географічних тощо. У цьому виявляється закономірність нерівномірного розвитку етнокультурних систем.

Назва «Соціальна антропологія» вперше виникла в Англії та позначала дисципліну, зміст якої складали дослідження культури примітивних етносів з усталеною соціальною організацією. Подібна дисципліна існувала і в США під назвою «Культурна антропологія». Своє найменування вона отримала на підставі того, що предмет її аналізу складала традиційна культура індійських родоплемінних громад без врегульованої соціальної стратифікації. При цьому культурні антропологи перш за все зосереджуються на системі духовних культурних цінностей, з урахуванням яких далі стає можливим дослідження матеріальних благ. У соціальній антропології навпаки — відправним пунктом є сукупність матеріальних об'єктів, які відкривають шлях до вивчення метафізичних культурних феноменів. У цьому вбачається головна відмінність у значеннях «культурної» й «соціальної» антропології американської та англійської наукових традицій в їхній ретроспективі. Пізніше обидві науки утворили єдиний симбіоз і на сьогодні вони відрізняються лише назвою.

Іншу пару понять «етнографія» та «етнологія» у західній науці також прийнято відрізняти. Для позначення напряму досліджень, пов'язаних із зібранням, фіксацією та описом емпіричних даних, у 1607 р. німецький мислитель Й. Зоммер уперше застосував слово «етнографія». У якості наукового терміну слово «етнологія» вперше запровадив швейцарський антрополог А. Шаванн у 1784 р. для найменування історичної науки, яка досліджує «прогрес народів у цивілізації». В етимологічному сенсі слово «етнографія» — це «опис народу», а «етнологія» — це «вчення про народ».

Україномовним еквівалентом для назв «етнографія» та «етнологія» є один інтегрований термін «народознавство». В інших країнах також виникли свої національні варіанти назв: у США — «культурна антропологія», в Італії, Іспанії та Франції — «народні традиції» і т. д.

Таким чином, усі дев'ять понять відомі як у європейських, так і в американських колах науковців. В українському академічному середовищі із дев'яти дефініцій між собою чітко диференційовані «культурологія», «філософія культури», «культурні дослідження», «антропологія» та «етнологія». Науки співвідносяться як рід і вид, тому є взаємовиключними; або є емансипованими та водночас взаємодоповнюючими. Власне для етнології решта інших позначень може виступати у якості взаємозамінних еквівалентів.

П. Хлебніков

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЧЕРКАЩИНИ: ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ

P. Khliebnikov

MUSICAL CULTURE OF CHERKASHCHYNA: RESEARCH SOURCES

Останнім часом спостерігається підвищений науковий інтерес до музичного життя регіонів України. Помітно розширюються географічні межі музично-краєзнавчих досліджень. З'являється ціла низка музикознавчих робіт, присвячених музичній культурі окремих областей. Актуальність проблем музичного краєзнавства пояснюється прагненням повернути втрачене та забуте, що неможливо без звернення до традицій, історії виникнення та становлення музичних культурних центрів, навчальних закладів, а також подальшим використанням отриманого матеріалу в навчально-виховному процесі сучасних навчальних закладів.

Про необхідність вивчення музичного життя окремих міст Західної України (Львова, Перемишля, Галича, Острога), значимість відтворення історії музичної культури регіонів (Прикарпаття, Закарпаття, Волинь, Поділля) наголошували у своїх працях Я. Бондарчук, Б. Водяний, Н. Костюк, Л. Мороз, І. Небесник, М. Новосад, О. Попович, О. Семчишин-Гузнер, М. Черепанін, П. Шиманський, М. Фіголь та інші вчені. На сучасному етапі із застосуванням джерелознавчого підходу досліджено культурні традиції півдня України (Є. Дагилайська, С. Кириєнко, Т. Мартинюк); також музичне життя Сумщини, Катеринославщини і Чернігівщини (О. Васюта, Л. Дорохіна, Т. Локощенко, В. Мітлицька); Слобожанщини (Ю. Лошков, В. Осадча); Києва і Харкова (Ю. Іванова, О. Лисюк, О. Павлова). Але мистецькі проблеми центральних регіонів України у музикознавстві майже не представлені. Досі відсутній комплексний аналіз культури Черкащини, яка відома видатними композиторами, диригентами, співаками, українськими бандуристами, виконавцями народних пісень, педагогами (Семен Гулак-Артемівський, Порфирій Демуцький, Олександр Кошиць, Микола Радзівський, Кирило Стеценко, Валентин Талах, Олександр Сорока, Павло Кошиць (Кошиць-Горай), Василь Пазич, Георгій Шиманський, Олексій Чуприна, Яків Магазинер, Людмила Шевченко).

В основу дослідження покладено принцип історизму та системний підхід як провідні методи наукового пошуку.

Музичне джерелознавство необхідно розглядати як основний методологічний апарат наукового пізнання музично-історичних явищ.

Музичну культуру слід вивчати в архівах, бібліотеках, музеях (Національний музей С. С. Гулака-Артемівського (м. Городище)), у документах та матеріалах, що змальовують побут, літературних та мемуарних свідченнях, у хроніках, листах. Сліди впливу музики потрібно знаходити в пам'ятках загальної культури та відновлювати загальну картину музичного життя.

Для вивчення історії музичної культури українських регіонів (Черкащини) слід знаходити нові шляхи пошуку джерел, диференціюючи події на явища різного масштабу і різної суспільної значущості: а) суто місцеві (що відбуваються у провінційних містах Черкащини — Канів, Чигирин, Корсунь-Шевченківський, Золотоноша...), б) які мають значення для Черкаського регіону в цілому, в) яскраво

відбивають закономірності розвитку музичної культури України загалом, г) порівняні з культурними явищами загальнодержавного масштабу.

Особливого значення на сьогодні при вивченні музичної культури набувають сучасні електронні соціальні платформи, зокрема YouTube та TikTok.

У нашому дослідженні широко використовувалися письмові джерела — рукописні та друковані, які можна умовно об'єднати в кілька груп.

До першої групи належать архівні документи державних та громадських установ й організацій. Види документів: особисті справи співробітників, формулярні списки, відомості, відносини. Запити, рапорти, звіти, накази, офіційні розпорядження та ін. Програми, навчальні плани, положення та статuti Черкаського музичного фахового коледжу ім. С. С. Гулака-Артемовського, Уманського обласного музичного фахового коледжу ім. П. Д. Демуцького, Черкаської обласної філармонії, Черкаського міського Будинку культури ім. І. Кулика, Черкаського академічного музично-драматичного театру імені Тараса Шевченка, Черкаського академічного театру ляльок, Палацу культури «Дружба народів», Черкаського Палацу молоді, міських та районних будинків культури Черкащини тощо.

Змістовну інформацію про організацію діяльності цих закладів у сфері музичної культури, що є основною джерельною базою роботи, можемо виявити у наступних архівних установах: Центральному державному історичному архіві України (ЦДІАК України), Центральному державному кінофотофоноархіві України ім. Г. С. Пшеничного (ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного), Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України), Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України), Центральному державному архіві громадських об'єднань України (ЦДАГО України), Державному архіві Черкаської області, Архівній установі Національної академії наук України: Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського (ІМФЕ ім. М. Т. Рильського) у відділі музикознавства та етномузикології.

Друга група — законодавчі акти, нормативно-правові документи органів державної влади, оскільки музичною культурою України завідують різні державні та адміністративні установи: законодавчі акти, постанови, накази уряду щодо музичної освіти, діяльності організацій культури.

Третя група — матеріали періодичного друку, що містять коротку інформацію про діяльність закладів, нотатки, анонси та рецензії на концерти викладачів й учнів; відомості про музичні події помітно розширяють інформацію, отриману з інших джерел, та нададуть можливість її повторної перевірки.

Четверта група — краєзнавча, музикознавча література та інші видання. Статистичні матеріали й збірники документів, довідкові видання, енциклопедії, які значно розширюють інформацію про культурне життя Черкащини, розкривають факти історичного розвитку музичної культури та загальні відомості про діяльність організацій, що досліджуються. Мемуари та епістолярна література, спогади сучасників, їхнє безпосереднє сприйняття подій, що відбуваються, дозволять відтворити культурну атмосферу, встановити взаємозв'язок діяльності організацій з потребами суспільства.

П'ята група — рукописні джерела. В основному це наказова документація, списки працівників, звіти про діяльність закладів, акти на володіння майном і т. д.

Пошук, збір, систематизація першоджерел з історії цих закладів виявили цілий комплекс проблем музичного краєзнавства Черкащини: проблеми джерелознавства, національної безпеки музичної спадщини регіонів України, достовірності та науковості публікацій про регіональну музичну культуру, збереження й публікації музичних подій та явищ сьогодення, які вимагають своєчасного рішення.

Є. Гориславець

МЕТОД КРОС-АНАЛІЗУ У НАУКОВІЙ РОБОТІ

Ye. Horyslavets

THE METHOD OF CROSS-ANALYSIS IN SCIENTIFIC WORK

Методологія, яка розвивається та поповнюється, є ключовим елементом будь-якого наукового дослідження, оскільки вона визначає підходи й методи, які використовуються для досягнення мети. Також важливим аспектом наукових досліджень є інтердисциплінарність, оскільки вона дозволяє використовувати знання та методи з різних галузей для досягнення більш повного розуміння об'єкта дослідження. Коли ми вивчаємо будь-яке питання, інформація, яку ми отримуємо, тяжіє до лінійності. Це може бути хронологічна послідовність чи послідовність, за якою це викладено в літературних джерелах то що. Наша мета — позбутися лінійності надходження матеріалу, подивитися на матеріал не у звичайному хронологічному порядку, а зосередитися на його структурі та відносинах між елементами. Тобто додати усвідомленню інформації, певною мірою, третього виміру. Такий підхід дозволить побачити нові зв'язки, які можуть бути незрозумілими у звичайному лінійному розгляді. Крім того, використання тримірності дозволить усвідомити топологію питання і побачити, як різні елементи матеріалу пов'язані між собою.

Для цього ми спробуємо адаптувати методику перехресного аналізу персонажів, запропоновану в 1920-х рр. драматургом О. Афіногеновим. Сутність методу полягає у вивченні взаємовпливу персонажів один на одного. Застосування методики перехресного аналізу може бути корисним у науковій роботі, особливо при аналізі зв'язку між різними концептами, поняттями, теоріями та іншими елементами дослідження. За допомогою таблиці, розробленої за методикою перехресного аналізу, можна систематизувати та узагальнити інформацію, знайти зв'язки між елементами та виявити недоліки в дослідженні. Це дозволить поглибити розуміння проблеми й знайти нові шляхи вирішення завдань. Запропонована нами адаптація методу О. Афіногенова у науковій праці має назву крос-аналіз.

Метод крос-аналізу в драматургії використовується для дослідження взаємозв'язків між персонажами. Наприклад, у нас є персонажі: «Коля», «Оля» та «Петро», у таблиці можна наочно побачити хто і як до кого ставиться.

У клітинку на перехресті наприклад «КОЛЯ-КОЛЯ» ми вписуємо ключову інформацію — громадянську позицію, основну рису характеру тощо. Головне точно, але стисло сформулювати. Далі по горизонталі пишемо суть стосунків — як «КОЛЯ» ставиться до «ОП», у наступну — як до «ПЕТРА». Таким чином ми заповнюємо всі клітинки. У драматургії це робиться для детального усвідомлення, оскільки не

завжди якщо «Коля» кохає «Олю», вона має добре ставитися до «Колі». Також це надає можливість з'ясувати, які якості є спільними для персонажів, а які унікальні. І хоча ми самі вигадали всіх цих персонажів, системний перехресний аналіз обов'язково виявляє недоліки.

У науковій роботі метод крос-аналізу застосовується для вивчення того чи іншого наукового питання, так само, як і в драматургії, але замість імен персонажів ми заповнюємо таблицю іменами ключових авторів і розглядаємо таблицю під кутом запитання, яке досліджуємо. Наприклад, якщо ми досліджуємо метамодернізм, то робимо таблицю:

У центральну клітинку, наприклад «АККЕР-АККЕР», ми вписуємо ключову інформацію щодо позицій Робіна ван ден Аккера стосовно метамодернізму. Саме так заповнюється решта центральних клітинок. Далі по горизонталі ми з'ясовуємо, як Р. В. Д. Аккер співвідноситься з М. Фуко, Г. Гарманом і Ж. Деррідою, а як М. Фуко до Г. Гармана тощо.

Метод крос-аналізу — це інструмент, який може бути корисним для науковців різних галузей знань, у тому числі і для дослідників у галузі культурології.

Перша теза, яка надає докази ефективності методу крос-аналізу, полягає в тому, що використання цього методу дозволяє сформулювати неочікувані та цікаві висновки, які не були доступні при лінійному підході до вивчення питання.

Друга теза — метод крос-аналізу допомагає зрозуміти взаємозв'язок між поняттями та фактами, який може бути непомітним при інших підходах до аналізу. Третя теза — застосування цього методу допомагає покращити якість наукової роботи та забезпечити більш глибоке й повне розуміння проблеми, яка досліджується.

Отже, використання методу крос-аналізу є ефективним інструментом у вивченні будь-якого питання в науковій роботі. Але цим використання методу не обмежується. Наприклад, ми можемо застосувати крос-аналіз для глибшого вивчення та виявлення нових дискурсів. З іншого боку, ми можемо використовувати крос-аналіз для отримання первинного розуміння. Крос-аналіз дозволяє нам знайти нові зв'язки і взаємозв'язки між фактами, інформацією, яка не була очевидна на перший погляд. Крім того, застосування крос-аналізу може бути корисним під час написання наукових статей і дисертацій. Систематизація отриманої інформації та її візуалізація дозволяє показати чіткий взаємозв'язок між різними аспектами дослідження, зробити більш логічні висновки.

Підсумовуючи можемо констатувати, що метод крос-аналізу є ефективним інструментом для дослідження складних проблем, які вимагають інтердисциплінарного підходу. Розглянуто приклад застосування методу в драматургії та запропоновано його адаптацію для наукової діяльності. З'ясовано, що метод крос-аналізу дозволяє збагачувати наукову роботу новими ідеями, які базуються на знаннях з різних галузей науки. Однак варто відзначити, що метод крос-аналізу має свої обмеження. Наприклад, для його застосування необхідно мати достатній рівень знань з різних галузей, що може бути складним завданням. Отже, можливості цього методу для досліджень у науковій галузі значні, і він може бути важливим інструментом для здійснення інтердисциплінарних досліджень. Проте

його застосування повинно бути обґрунтованим і повинно враховувати можливі обмеження.

Застосування методу крос-аналізу в науковій роботі є досить перспективним та недостатньо вивченим, що потребує окремої статті, яка також дозволить навести конкретні приклади використання методу. Зараз ми надали загальний опис того, як саме метод крос-аналізу може бути застосований у наукових дослідженнях.

М. Демиденко

ПРОБЛЕМИ ІДЕНТИЧНОСТІ В КОНТЕКСТІ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОГО ДИСКУРСУ НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМІВ АХТЕМА СЕІТАБЛАЄВА

М. Demydenko

IDENTITY PROBLEMS IN THE CONTEXT OF POST-COLONIAL DISCOURSE ON THE EXAMPLE OF AKHEM SEITABLAIEV'S FILMS

Поняття «постколоніальний дискурс» виникло в контексті культурологічних досліджень, що стали здійснюватися в другій половині ХХ ст. Постколоніальний дискурс зосереджений на вивченні наслідків колоніалізму, його впливу на формування ідентичності та культурної свідомості народів, що підлягали колонізації.

Поняття ідентичності — ключове в дослідженні постколоніального дискурсу, оскільки саме воно є результатом взаємодії між колонізаторами та колонізованими. Ідентичність — це поняття, що описує внутрішній світ людини, її самосвідомість, здатність відрізнити себе від інших та розуміти себе як частину культурної спільноти. Це поняття активно досліджували такі вчені, як З. Фрейд, Е. Еріксон, Т. Кузьо та ін.

Ідентичність є складною проблемою в сучасному світі, особливо в контексті постколоніального дискурсу. Постколоніальна теорія ідентичності зазначає, що ідентичність формується в результаті культурних взаємодій, які відбуваються на різних рівнях, включаючи індивідуальний, соціальний та політичний. Проблеми ідентичності можуть бути відображені в культурному продукті, такому як фільм, які можуть слугувати як засіб відображення культурних конфліктів, а також допомагати в зміні стереотипів та уявлень про інші культури.

Колоніальне минуле відіграє важливу роль у формуванні сучасних культурних ідентичностей. Процеси деколонізації та визначення постколоніальної ідентичності викликали активні дискусії в різних сферах науки та культури.

Постколоніальний дискурс відображає зміну підходів до розуміння культурної різноманітності, колоніального впливу та відношень між колонізаторами й колонізованими. Він сприяє осмисленню процесів ідентичності, втрати і збереження культурних традицій, а також переосмисленню власного місця у світовій історії.

Проблеми ідентичності в рамках культурологічних досліджень та в контексті постколоніального дискурсу відображені в ряді фільмів відомого українського режисера Ахтема Сеїтаблаєва. Ці фільми — «Хайтарма», «Чужа молитва», «Захар Беркут», «Кіборги» — розглядають історичні події, які сталися в Україні, та їхній вплив на формування ідентичності.

У фільмі «Хайтарма» А. Сеїтаблаєв зображує трагічні події депортації кримських татар у 1944 р. Режисер підкреслює ідентичність кримських татар, їхнє страждання від насильницьких дій колоніальної влади, а також намагання зберегти власну культуру та історичну пам'ять.

Фільм «Чужа молитва» розкриває тему конфлікту між різними культурними ідентичностями та впливом колоніальної політики на міжетнічні відносини. Ця картина показує, як колоніальність зумовлює перетворення віросповідань та культурних традицій, відкриваючи при цьому процеси пошуку особистої й колективної ідентичності в рамках постколоніального світу.

Фільм «Захар Беркут» зосереджується на зіткненні двох різних культурних ідентичностей — галицьких гуцулів і монголо-татарського засідництва. Він демонструє, як відносини влади та підданих стають полем боротьби за власну ідентичність та свободу, а також за збереження національних традицій та цінностей.

«Кіборги» — фільм про сучасний конфлікт на Сході України, але його можна розглядати через призму постколоніального дискурсу, так як він відображає формування нової української національної ідентичності на фоні протистояння з впливом колоніального минулого. У цьому фільмі акцент робиться на значенні боротьби за свободу, солідарності та національного єднання в умовах зовнішніх викликів.

У всіх цих фільмах ідентичність розглядається як складна та неоднозначна проблема. Вони зображають зіткнення культур, вплив колоніальної політики на формування особистісної та колективної ідентичності, а також намагання осмислити й переосмислити власне місце у світовій історії та культурі.

Ідентичність може бути використана як засіб дискримінації та відчуження, але, в той же час, вона може бути важливим елементом культурної спадщини та національного самовизначення. У контексті постколоніального дискурсу ідентичність є ключовим питанням у боротьбі проти наслідків колоніального управління й відновлення культурної спадщини та національного самовизначення.

Приклади фільмів Ахтема Сеїтаблаєва демонструють, що ідентичність може бути проблемою, особливо в контексті постколоніального дискурсу. У фільмі «Хайтарма» ми бачимо конфлікт між двома культурами — кримськотатарською та українською, що викликає проблеми з ідентичністю та національним самовизначенням. У фільмі «Чужа молитва» показано, як багатоетнічна група людей відчуває відчуженість від своєї ідентичності в контексті політичних та соціальних змін. У фільмі «Захар Беркут» зображено, як війна та конфлікт між народами можуть знищувати культурну спадщину й національну ідентичність. У фільмі «Кіборги» продемонстровано, як українські та російські ідентичності зіткнулися в контексті війни на Сході України.

Проблема ідентичності є складною та багатогранною, а фільми Ахтема Сеїтаблаєва надають можливість зрозуміти цю проблему з різних аспектів. Їхня важливість полягає в тому, що вони показують: ідентичність може бути джерелом конфліктів та дискримінації, але водночас вона може стати важливим елементом культурної спадщини й національного самовизначення. Фільми допомагають зрозуміти, як зберегти та відновити культурну спадщину та національне самовизначення, а також як ідентичність доєднується до формування національної та глобальної ідентичності.

Підсумовуючи зазначимо: ідентичність є проблемою, яка має багато граней і важлива для культурного розвитку країн та народів. Фільми Ахтема Сеїтаблаєва, які звертають увагу на проблеми ідентичності в контексті постколоніального дискурсу, є важливим джерелом дослідження та розуміння цієї складної проблеми. Вони надають можливість переглянути проблему ідентичності з багатьох різних

точок зору та допомагають зрозуміти, як вона пов'язана з культурною спадщиною та національним самовизначенням. Таким чином, фільми Ахтема Сеїтаблаєва можуть бути використані в якості візуального матеріалу для вивчення проблеми ідентичності в рамках постколоніального дискурсу.

О. Демчук

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ

О. Demchuk

MODERN TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF CULTURE IN UKRAINE

Українська культура вражає своєю багатогранністю. Вона є унікальним симбіозом історичної спадщини та сучасного світобачення. Україна перебуває на етапі активного розвитку власної самоідентичності, що є відображенням суспільно-політичної ситуації в країні.

За останні роки культурні проекти зміцнили українську громадянську ідентичність, чіткіше прокреслили кордони України на картах світу та допомогли протистояти зусиллям Російської Федерації, яка використовувала ідентичність та історію як зброю проти України. Українці довели, що можуть виходити за рамки пострадянських культурних схем менеджменту й знаходити моделі співпраці між митцями, громадянським суспільством і державою, які базуються на західних моделях, а подекуди й творчо їх розвивати.

Небагато сфер суспільного життя в Україні були настільки успішними за останні роки, як культура — нові театральні постановки, фестивалі, що відроджують депресивні простори, виставки, нові художні та документальні фільми, які збирали повні зали й фестиваліні призи — поштовх, наданий Євромайданом, привів до справжнього культурного вибуху.

Сучасна українська культура характеризується:

- гуманістичною спрямованістю;
- пріоритетом наукового пізнання світу, техногенним ставленням до природи як до засобу задоволення технічних, а не духовних потреб;
- мозаїчністю української культури;
- відмінністю культурної атмосфери столиці та провінції. Сучасна культура є відбитком інформаційного суспільства, отже, для моніторингу культурних процесів можуть залучатися ті, хто має більш повний доступ до джерел інформації;
- відсталістю вітчизняної культури в технологічній сфері;
- процесами глобалізації, що загрожують повним зникненням багатьох традиційних галузей української культури.

Культурні індустрії України переживають бум. Їх доля в економіці країни зростає. Підприємці, які працюють у цій галузі, підвищили свої професійні навички завдяки тренінгам на чолі з іноземними установами, такими як Британська Рада та Інститут Гете.

Зростає така галузь, як кіновиробництво. Мережа розширюється за рахунок креативних хабів, де перетинаються інтереси бізнесу, освітніх платформ, культури та інших сфер. У результаті змінюється сприйняття культури: воно більше не розглядається як розвага чи розкіш, без якої можна обійтися. Проте споживання

культурних продуктів в регіонах залишається на низькому рівні, що часто асоціюється з низьким матеріальним становищем українців, які там живуть.

Культурний підйом і збільшення культурної продукції допомогли протистояти спробам Росії використати ідентичність та історію як зброю проти України. Мобілізація громади відбулася й розширилася кількість громадянських ініціатив, які сприяли зміцненню демократії.

Проблема посилення культурно-інформаційної присутності України в Європі та світі неабияк нагальна. Слід визнати, що актуальною формою забезпечення цієї присутності є функціонування культурно-інформаційних центрів у складі дипломатичних представництв, що відповідає вимогам часу. Проте на сьогодні ці центри мають слабку матеріально-технічну базу. Їхня робота в основному охоплює реалізовані функції протоколу та формальної популяризації на низькому рівні.

Нова політика культурної присутності України у світі має кардинально змінити методи і засоби інформаційної діяльності. Вона повинна доповнюватися системною роботою, спрямованою, з одного боку, на просування національного культурного продукту та креативної індустрії, з іншого, виступати засобом освоєння нових напрямів культурної практики та суспільних форм в умовах глобалізації.

Необхідно визнати культуру та креативні індустрії одними з найефективніших складових публічної дипломатії держави та один із найефективніших інструментів політики «м'якої сили», спрямованої на створення відкритого, доброзичливого іміджу України у світі.

Українці стоять перед необхідністю осягнути українську культуру в усій її повноті й неоднорідності складових — від явищ повсякденної свідомості до вищих явищ духу; у переважно опосередкованій і прихованій, але неминучій взаємодії цих компонентів; від оптимізації їхньої взаємодії залежатиме потенціал української культури, а отже, і національне майбутнє.

Найбільш плідним шляхом утвердження національної ідентичності може бути універсалізація власного досвіду, через таке тлумачення національного буття, яке зробило б його зрозумілим і важливим для людей усього світу.

Отже, культура Україна перебуває на етапі оновлення свого змістовного наповнення та актуалізації історично-культурних здобутків. Нестандартні культурні заходи, талановиті представники й цікаві продукти привертають увагу світової спільноти до України.

П. Берест

ТУРИСТИЧНІ ДЕСТИНАЦІЇ ЯК РІЗНОВИД СИМВОЛІЧНИХ УНІВЕРСУМІВ

P. Berest

TOURIST DESTINATIONS AS A FORM OF SYMBOLIC UNIVERSES

Культура, національна пам'ять, самоідентифікація народу та особистості складаються з багатьох компонентів: мови, традицій, історії, переказів й літератури, творів мистецтва. Однією з цих важливих складових є також історико-культурна спадщина, природні та рукотворні пам'ятки, інші важливі для нації об'єкти, на базі яких, в цивілізованих розвинутих країнах створюють відомі туристичні дестинації. Наголосимо, кожний витвір культури, пам'ятка, туристична дестинація характеризується набором відповідних унікальних матеріальних та духовних властивостей. Вони служать не лише як об'єкти досліджень науковців чи зацікавлення

туристів, а й для формування особистої та суспільної свідомості, збереження культурних патернів, є дієвими механізмами засвоєння унікальних національних сенсів, архетипів. У цьому плані туристичні дестинації є тим різновидом культурних символічних універсумів, що мають вплив на культурно-історичний процес та дозволяють наблизитися до розуміння всього історичного шляху етногенезу і державотворення українців, виявити нас як цілісну соціокультурну спільноту, що має свій унікальний прадавній історико-культурний код.

Символічний універсум — це є, свого роду, смисловий комплекс, набір сенсів, що характеризується найвищим рівнем процесу легітимації, який полягає у поясненні та проясненні активних політичних, соціальних, культурних нарративів. Інтегруюча здатність символічного універсуму полягає в тому, що він організує для індивіда систему координат протягом всього його життя, пронизує всі сфери його діяльності. Як підкреслює О. Шульга в роботі «Попередні зауваги до реінтерпретації поняття символічний універсум», потенціал концепції символічних універсумів полягає в їхній здатності створювати або змінювати картини сприйняття історичних подій та соціальних установок, політичних чи геополітичних уподобань, системи цінностей в цілому. У свою чергу, Р. Зимовець характеризує символічні універсуми як всеосяжні системи значень, які інтегрують різноманітні, розрізнені сегменти життєсвіту, існування та діяльності суспільств з особистим життям та індивідуальним досвідом у спільне, єдине ціле.

У той же час, як справедливо зазначають Л. Божко і К. Кислюк у своїй статті «Меморіальний туризм як складова меморіальної культури», спираючись на вже класичну теорію культурної пам'яті Я. Асмана (J. Assmann), що певні події, явища чи артефакти є в змозі утвердитися в культурній пам'яті соціуму після тривалої, протягом одного-двох поколінь, роботи з актуальною пам'яттю, що ґрунтується на безпосередній взаємодії та комунікації з ними. У такому випадку історико-культурні пам'ятки та туристичні дестинації не лише зберігають і передають наступним поколінням певні факти, знання, події та їх значення, але й стають витокami культурних символічних універсумів. Сприяють зміцненню культурної спадковості, передачі історико-культурних та національних сенсів, що слугують своєрідними універсальними зразками.

Ураховуючи все вищезначене, осмислення туристичних дестинацій як різновиду символічних універсумів, у тому контексті, у якому ми їх вивчаємо, є спроба, відкинувши всі нашарування поверхневих оцінок, дійти до їхніх первісних (об'єктивних, дійсних) сенсів та усвідомити той вплив, який, при належному підході та розвитку туристичних дестинацій, вони здатні здійснити на розвиток особистості й суспільства. Тут важливо оцінити ту т. зв. духовну додану вартість, яку створюють історико-культурні пам'ятки чи туристичні дестинації при всебічному культурологічному вивченні та фаховому представленні їх для відвідувачів, туристів, суспільства в цілому. Важливо підкреслити, яку вагу вони мають та яку роль відіграють протягом багатьох поколінь, у тих державах, що усвідомлюють важливість й значимість даних об'єктів.

Той незримий ціннісний енергетичний потік, що відчуває людина перебуваючи біля відповідних історико-культурних об'єктів та знаних туристичних дестинацій, хоча й не може бути виміряний (поки що) науково, проте має свій наочний вплив на

формування культурного досвіду поколінь, взаємозв'язок минулого й сьогодення, збереження інституційної та національної пам'яті. Таким чином, подальше вивчення туристичних дестинацій, як складових символічних універсумів, що входять в цілісну ціннісну систему соціуму, є важливим напрямом культурології, етнокультурології та гуманітарних наук в цілому.

К. Костюченко

ДОРОГОЦІННІ ВКЛАДИ УКРАЇНСЬКОГО ГЕТЬМАНА ІВАНА МАЗЕПИ

К. Kostiuchenko

PRECIOUS CONTRIBUTIONS OF UKRAINIAN HETMAN IVAN MAZEPА

Іван Степанович Мазепа — український військовий, політичний і державний діяч кінця XVII — початку XVIII ст. Був щедрим меценатом. Відомо, що на його кошти був відбудований Успенський собор на території Києво-Печерської лаври. Також на замовлення гетьмана виготовлено багато коштовних ювелірних виробів церковного вжитку.

Наприклад, потир та звяздицю XVII ст. Іван Мазепа подарував Успенському собору Києво-Печерської Лаври. Зв'яздиця — це посудина для фіксування великої просфори на дискосі. Просфора — святний хліб для причастя. Дискос — велика посудина для великої просфори. На чаші золотого потира, виконаного невідомим німецьким майстром наприкінці XVII ст., є сцена «Моління про чашу». У ній Христос у Гетсиманському саду стоїть навколішки з благаючим видом перед Янголом, сам Янгол до нього нахилився. Неподалік — учні хреста, які вже заснули. Есі Євангелісти свідчать про те, що одразу після Таємної вечері Христос пішов разом зі своїми учнями в Гетсиманський сад помолитися. Ця молитва для Христа була особливою, тому що знаючи, які страждання його очікують, він вирішив звернутися до Творця, до свого Отця, щоб оминула його ця чаша страждань. Євангеліст Лука додатково свідчить про те, що під час молитви з'явився Христу Янгол з небес, який його укріплював. У правій руці Янгола — потир, як символ тієї чаші страждань, яка була вже заздалегідь приготована Христу і якої йому не оминати.

На піддоні — сцена «Несіння хреста». У ній Христос, зігнувшись, в оточені натовпу сам несе свого хреста. Цікаво те, що Євангелісти Лука і Марк свідчать про те, що не ніс сам Христос свій хрест на Голгофу. Замість нього ніс хрест Симон Кірінеянин, оскільки настільки Христос був змучений, що не міг нести сам свого хреста. А Євангелісти Іоан та Матвій надають інші свідчення: що все — ж таки Христос сам ніс свій хрест. У будь-якому випадку ця сцена відображає християнську парадигму про те, що кожен християнин повинен нести свій хрест, який йому дає Господь, з надзвичайним терпінням без нарікання.

Обидві сцени зображені в техніці живописної емалі. Примітно і те, що потир оздоблений коштовним камінням фіолетового кольору — аметистом.

Епоха Івана Мазепи стала важливим періодом для збереження самобутності Київської церкви

У часи гетьмана відбувалося спорудження нових та оновлення старих церков, їхнє оздоблення й забезпечення коштовним начинням, розквіт художнього життя, літератури.

Є. Водяхін

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У ТОТАЛІТАРНІЙ РАДЯНСЬКІЙ СИСТЕМІ ВЗАЄМВІДНОСИН МАСОВОЇ ТА ЕЛІТАРНОЇ КУЛЬТУРИ

E. Vodiakhin

UKRAINIAN THEATER IN THE TOTALITARIAN SOVIET SYSTEM OF RELATIONSHIPS BETWEEN MASS AND ELITE CULTURE

Хоча масова культура й культура еліти в радянській системі упродовж перших десятиліть та її функціонування часто виглядає нематеріальною, функціонування влади неможливо повністю зрозуміти, не звертаючи уваги на культурні практики, події та символи статусу еліти.

У дорадянський період історії України представники еліти з раннього дитинства навчалися манерам, правильній мові, етикету та вишуканому смаку. Пізніше в житті формування та плекання їхнього статусу продовжується, наприклад, через відвідування представниками еліти театру. Вказане забезпечувало виконання елітою як внутрішніх, так і зовнішніх функцій. Спільне розуміння конкретних культурних рис театру формувало згуртованість і дозволяло членам еліти впізнавати інших членів. Водночас це допомагало елітам формулювати відмінності між власним прошарком та іншими соціальними групами. Тим не менше, прояви та ступінь впливу театру як культурного явища на суспільство відрізнялися між функціональними елітними групами, такими як політична, релігійна, інтелектуальна чи мистецька еліти.

Багато з елементів цієї логіки лишилися актуальними і в радянський період історії українського театру, навіть якщо роль елітарної культури як високої культури, на відміну від низької (масової) культури, зменшилася. Частково це можна пояснити набагато більш «всєдним» смаком нової радянської еліти, яка поєднувала практики, моделі й символи, пов'язані як з елітною, так і народною культурою. У зв'язку зі зміною еліт в театральній сфері сформувався набагато ширший, ніж до 1917 р., діапазон як популярних, так і елітарних культурних практик, елементів і символів. Відповідно, в українському радянському театрі не завжди було очевидно, де елітарна культура починається і де вона закінчується, хоча ексклюзивність елітарних культур, ймовірно, ніколи не була фіксованою і завжди змінювалася.

Упродовж 1920-х рр. у радянській Україні проведення чіткого розмежування між високою та масовою культурою в театральній сфері також стає дедалі більш проблематичним через масове проникнення вихідців із народу (пролетарів, селян) до управління країною. У той самий час, коли не-еліти в СРСР прагнули набуття культурних характеристик і символів, пов'язаних з вищими прошарками, для еліт вираження почуття культурної вищості стало більш ризикованим (оскільки це в масовій свідомості ототожнювалося із періодом самодержавства).

Водночас в українському театрі ранньої радянської епохи досить важко провести чіткі межі, коли культурні репертуари еліт та інших соціальних груп збігалися. Паралельно із цим формувалася масова театральна культура, що розуміється як популярні комерціалізовані культури, які існували з кінця XIX ст. як частина індустріалізованого суспільства. Після подій Першої світової війни та революцій розширення вільного часу, технологічні інновації, зростання нової та існуючої аудиторії й нові нормативні рамки українського радянського театру спричинили розширення й диверсифікацію цих культур.

Однією з найважливіших характеристик масових культур епохи становлення українського радянського театру була центральна роль сучасних мас-медіа в їх поширенні: у 1920-х рр. розвинувся тісно інтегрований медіаансамбль, який охоплював театр, звукове кіно, радіо, популярну музику, масову пресу і книжкові клуби. Цей ансамбль залишався відносно стабільним до появи телебачення в 1960-х рр. Багато спостерігачів інтерпретували це як зростання однорідної радянської «масової культури», що формувалася у «промислових» масштабах і продавалася як звичайний товар, викликаючи побоювання культурної ерозії та контролю над розумом.

Таким чином, «масова культура» у радянській культурі тісно переплітається з ідеологією соціалізму: вона розвивалася як функція в індустріальному суспільстві — щоби сприяти відновленню робочої сили — і сама вироблялася за допомогою промислових засобів і для прибутку. Водночас розвиток «масової культури» співпав зі зростаючою емансипацією її основної аудиторії, яка завоювала політичні права та загалом претендувала на право голосу в публічній сфері. Послаблення традиційного культурного канону, де домінував середній клас, і ширше визнання «масової культури» йшли рука об руку з цим процесом емансипації. Нарешті, зростання «масової культури» у театральній сфері надало своїй аудиторії можливість створювати ідентичності поза межами середовища, класу, релігії чи місця проживання, і звернулося до зростаючої індивідуалізації, яка також була частиною сучасності.

Той факт, що театр долав класові бар'єри, часто розглядається як ознака однорідної, стандартизованої «масової культури». У той час як театр теоретично звертався до всіх прошарків суспільства, радянську еліту особливо приваблювало кіно, і та витратила на нього набагато більшу частку свого часу, ніж інші соціальні групи України 1920-1930-х рр. Соціальне походження людей також визначало, які фільми вони дивляться: різні типи кінотеатрів — прем'єрні «кінопалаци», середні кінотеатри та «робітничі театри» показували досить різні типи фільмів. Водночас у театральній сфері вказана різниця не фіксувалася настільки чітко.

Доцільно також згадати про розвиток модного на початку ХХ ст. музичного театру. З моменту свого виникнення наприкінці ХІХ ст. популярний музичний театр трактувався як аспект «масової культури» та представник самої сучасності.

Загалом підсумуємо, що театр досить багато зробив для створення гомогенної космополітичної аудиторії в радянській Україні. Водночас все ж відчувався соціальний розподіл, оскільки хоча були місця, такі як ресторан чи галерея театру, де публіка часто змішувалась, просторове розділення дешевих і дорогих місць робило класові відмінності ще більш відчутними.

М. Пронюк

ЗНАЧЕННЯ ПОДОРОЖЕЙ ВЕРХОВНОГО АРХІЄПІСКОПА УГКЦ ЙОСИФА СЛІПОГО В ЖИТТІ УКРАЇНЦІВ ДІАСПОРИ

М. Proniuk

SIGNIFICANCE OF THE UGCC SUPREME ARCHBISHOP JOSYF SLIPYJ'S PASTORAL VISITS FOR THE UKRAINIAN DIASPORA

Верховний Архієпископ Української Греко-Католицької Церкви (УГКЦ) Йосиф Сліпий, звільнений у лютому 1963 р. із сибірських таборів, прибув до Риму. Він

не міг повернутися до своєї рідної України, до вірян, адже такою була одна з умов звільнення. Та попри всю свою активну діяльність у Вічному місті, він відвідує свою паству на поселеннях по цілому світі.

Метою доповіді є окреслення значення подорожей Верховного Архієпископа Йосифа Сліпого в житті українців діаспори, взявши за основу виголошені ним проповіді, промови, звернення, а також світлини та відео.

Наукових досліджень, присвячених цій темі, небагато. Однією з перших є праця О. Вітошинської «Подорожі Блаженнішого Кир Йосифа VII (1968–1970) у світлі чужої преси» (1972), що збирала відгуки світової преси про подорожі Йосифа Сліпого впродовж 1968–1970 рр. У цей період Йосиф Сліпий відвідав міста Канади, Америки, Колумбії, Венесуели, Перу, Аргентини, Парагваю, Бразилії, Австралії, Нової Зеландії, Німеччини, Іспанії, Португалії, Англії, Франції, Австрії, Індії та Мальти. Це були пастирські візитації вірян на поселеннях, зустрічі з найвищими державними і церковними правителями. Авторка виокремлює кожен країну приїзду, подає інформаційну довідку про становище українців у ній, умови побуту, культурно-просвітницьку діяльність, відносини з корінними її мешканцями. Йосиф Сліпий був прийнятий главами держав, прем'єр-міністрами, керівниками парламентів і сенатів на окремих аудієнціях як найвищий й офіційний представник України в діаспорі. Наукові і релігійні інституції наділяли його почесними титулами, в честь його приїзду друкувались пам'ятні печатки. Опрацьовуючи тему подорожей, С. Штука, у своїй статті «Пастирські візити патріарха Йосифа Сліпого, 1967–1973» (2019), пише про відвідини Й. Сліпим Світового Конгресу Вільних Українців (СКВУ) у США в 1971 р. Однак, аналізуючи офіційну сторінку СКВУ (з 1993 р. — СКУ), можна стверджувати, що цих відвідин не було. Підтвердженням цього є також відсутність Й. Сліпого на архівних відео, фото з Конгресу. Англomовний часопис «The Ukrainian Weekly» у статті під заголовком «Vatican bars archbishop-major from Canada, U. S. Visit» подає інформацію, що Ватикан відмовив владиці Йосифу у виїзді до Америки. Це підтверджує і В. Маркусь у своєму дослідженні «П'ятнадцять років Патріархального Руху» (Матеріяли Мирянських Конгресів та З'їздів УПСО, 1981), вказуючи, що ватиканська відмова викликала негативну реакцію руху. Уваги заслуговують напрацювання літньої школи в Римі (2017 р.), присвячені постаті Кир Йосифа в міжнародних політичних та церковних відносинах.

Тривалою пастирською подорожжю Й. Сліпого стала поїздка до Мельбурна (Австралія) на Сороковий Міжнародний Євхаристійний Конгрес (18–25 лютого 1973 р.). Блаженніший прибув в Австралію 17 лютого, де його численно зустріла українська делегація, цього ж дня взяв участь у пресконференції. 18 лютого він виголосив проповідь на Конгресі, відвідав український катедральний храм свв. апостолів Петра і Павла, відкрив виставку українських ікон та переслідуваної церкви. На вечірній Літургії Кир Йосиф звернувся до вірян зі словом про роль Церкви в житті українців діаспори та її об'єднуючу функцію. На святковій зустрічі були присутні віряни зі всієї Австралії, члени Об'єднання Українських Католицьких Організацій Австралії, виступили катедральний і молодіжний хори Мельбурна. 20 лютого владика Йосиф взяв участь у Святій Літургії латинського обряду разом зі всіма учасниками Конгресу. Важливим знаком прагнення єдності української церкви стали відвідини Сліпим 90-літнього єпископа Сильвестра Гаєвського (1953–1975 — Архієпископ Мельбурнський та Австралійсько-Новозеландський УАПЦ). 24 лютого 1973 р. на честь Кир Йосифа відбувся великий святковий концерт. На сцені «St. Kilda

Palais Theatre» виступили мельбурнські хори: катедральний (диригент О. Куціла), молодіжний катедральний (диригент О. Тарнавська) та хор «Чайка» (диригент С. Корінь). Цього ж дня, на площі «Cricket Ground» молилися Божественну Літургію візантійського обряду за участі владика Йосифа, численного духовенства, вірян, мелхїтського патріарха Максимоса V, молодіжного катедрального та мелхїтських хорів. 25 лютого відбулося урочисте завершення Конгресу відправою Служби Божої в латинському обряді та благословенням Найсвятішими Тайнами. Присутність кардинала Сліпого й широке висвітлення його візиту в ЗМІ Австралії відкрили світовій спільноті важке становище УГКЦ на батьківщині. Під час Конгресу Рада українських мирян склала лист-прохання до Папи Павла VI про визнання і допомогу українцям-католикам, встановлення патріархату, який допоміг би об'єднати українців у всьому світі. Український Євхаристійний Конгрес спричинився до друку та розповсюдження брошури «Ukraine: a Christian Nation», яка надала змогу багатьом читачам дізнатися про переслідування та страждання української Церкви і народу в СРСР. Перебуваючи в Австралії, владика Йосиф відвідав також й інші міста, зокрема Квінбейн, на зворотному шляху завітав на Тайвань та в Японію, полетів до Канади, відвідавши поселення українців у великих містах. Згодом він прибув до Філадельфії та відвідав поселення українців у Чикаго, Стемфорді, Нью-Йорку. Зустрічі Верховного Архієпископа Сліпого супроводжувалися хоровими концертами, танцями, декламаціями високого культурного рівня. Перебуваючи в Чикаго, владика Йосиф освятив Храм святих Володимира й Ольги (20 травня 1973 р.). У вересні 1976 р. Йосиф Сліпий відвідав США з метою участі в заупокійних богослужіннях за Архієпископом і Митрополитом Філадельфійським Амвросієм Сенишиним, здійснив важливі візити: 18 вересня зустрівся з президентом США Джеральдом Фордом у Білому Домі. Цього ж дня відвідав Українську семінарію у Вашингтоні, відправив Панахиду над гробом президента Джона Кеннеді на Арлінгтонському цвинтарі, зустрівся з вірянами, побував у Філії УКУ. 21 вересня Блаженніший прибув у Дженкінтаун для посвячення площі під будівництво храму святого Михаїла. Філадельфійські українці прийняли його 23 вересня на парафії Христа Царя, де відбулась Божественна Літургія та освячення іконостасу. Наступного дня владика Йосиф прибув до Нью-Йорка. 26 вересня — 9 жовтня він відвідав з пастирським благословенням, молитовними заходами, богослужіннями Пассейк, Чикаго, Торонто, Вестон-Торонто, Сент-Кетерінс, Бурлінгтон; 10 жовтня освятив новозбудований храм Успення Пресвятої Богородиці у м. Міссісагау; 11-го — відвідав Ошаву; у Вестон-Торонто мав зустріч з учнями та працівниками школи св. Дмитрія; відвідав Галерею образів в Українському музеї; 13-го — прибув до Кітченеру, звідти — у Клівленд-Парму; 15-го — зустрів своїх вірян на парафії св. Михаїла у Торонто; 17-го — його вітали на парафії св. Покрови. У Торонто він відвідав катедру св. Йосафата; 22 жовтня прибув з пастирським візитом до Монреалю. Свої пастирські відвідини він закінчив 18 листопада. Останніми закордонними подорожами Кир Йосифа, зважаючи на вік та стан здоров'я, були візитації вірян у Голландії (Утрехт, Неймеген) та Німеччині (Мюнхен: благословення і посвячення дому Українського Вільного Університету).

Таким чином, владика Йосиф, не маючи змоги бути в Україні, завжди був поруч зі своїми вірянами. Він насамперед хотів бачити їхнє становище на власні очі, щоб знати як і чим можна допомогти. З нагоди його приїзду організовувались прийоми, відбувалися офіційні зустрічі, урочисті посвяти, святкові концерти. Для українців

він був національним героєм, котрий гуртував, піднімав їх дух, надихав; для всієї світової спільноти він був свідком незламності і вірності, що розказував правду про реалії життя за Залізною завісою, переслідування за віру і домагався свободи для своїх співвітчизників на Батьківщині.

У. Молчко

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО
(ДО 130-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

U. Molchko

**CULTURAL ACTIVITY OF NESTOR NYZHANKIVSKYI
(ON THE OCCASION OF THE 130TH BIRTHDAY)**

Творчість українських композиторів Східної Галичини кінця XIX — першої половини XX ст. становить цілу епоху в розвитку національної культури. Це — період утвердження самобутності українського мистецтва та значного зростання рівня музичного професіоналізму в цьому регіоні. Окреслені тенденції пов'язані з музичною творчістю визначного композитора Н. Нижанківського, діяльність якого створила умови для активізації музичного життя в Східній Галичині та надала цілісності процесам, опанування тих художньо-естетичних здобутків, які демонструвала європейська мистецька еліта.

Сьогодні ми по-новому оцінюємо творчість визначного представника української культури, 130-річчя від дня народження мистецька громадськість буде відзначати у 2023 р. Від часу свого створення музика Н. Нижанківського зайняла провідне місце у світовому мистецтві.

Рід Нижанківських походить зі Стрийщини. Однак Нестор народився 31 серпня 1893 р. в Бережанах на Тернопільщині, де його батько, відомий в Україні священник, композитор і громадський діяч Остап Нижанківський, отримав парафію. Вивчати музику хлопець почав у 8-ми річному віці. Він опановував гру на фортепіано. Нестор з юних років любив компонувати. У цей час він робить перші творчі спроби, які, на жаль, не збереглися. Це була п'єса «Мелодія» для скрипки з фортепіано та хор «Весною».

Від 1910 р. Н. Нижанківський продовжує своє навчання у Львівській гімназії. Паралельно вступає до Вищого музичного інституту ім. М Лисенка. Фортепіано вивчав у класі Марії Криницької, а також приватно займається з концертуючим піаністом Тарасом Шухевичом. Теоретичні предмети вивчає в Станіслава Людкевича. У червні 1912 р. Н. Нижанківський закінчує Стрийську гімназію і стає звичайним слухачем відділу права Львівського університету. Роком пізніше молодий композитор записується слухачем філософського відділу університету в новоствореному видатним польським вченим Адольфом Хибінським інституті музикології.

Перша світова війна 1914 р. стала на перешкоді втілення його музичних планів. З початком війни Нестор навчається у Віденській музичній академії. Тут він перебуває на безоплатному навчанні в класі фортепіано в професора Єжи Лялевича та студіює теорію музики і гармонію в австрійського композитора та теоретика Йозефа Маркса.

У березні 1915 р. Н. Нижанківський був мобілізований до австрійської армії. Він потрапляє на три роки в російський полон у Боброві та Задонську

Воронезької губернії. У таборі для військовополонених митець, незважаючи на поранення руки, продовжує займатися музикою: пише декілька обробок народних пісень для чоловічого хору, створює два солоспіви — «Прийди, прийди» на слова Олександра Олеся та «Не співай по весні» на слова І. Манжури.

Після закінчення Першої світової війни Нестор Нижанківський емігрує до Відня, де планує завершити музичну освіту. Поранена рука не надає змоги продовжувати навчання з фортепіано, і молодий музикант повністю присвячує себе композиції. в класі Йозефа Маркса. Під час навчання пише докторську дисертацію «Про спорідненість гуцульського і гуральського мелосу». У жовтні 1923 р., після заключного іспиту з контрапункту, з правом вступу до школи композиції, продовжує навчання у Віденському університеті. Не покидає вивчення філософії і пише дисертацію на тему «Внутрішній стан Руси першої половини 18 віку».

Цей період досить плідний у композиторській творчості. Ним написані п'єси для фортепіано: «Фуга на тему В-А-С-Н», «Прелюдія і фуга на українську тему», «Великі варіації» *fis-moII*, «Коломийка» та вокально-інструментальні твори: солоспіви «Жита» на слова Олександра Олеся та «Засумуй, трембіго» на слова Р. Купчинського.

У 1920 р. композитор одружується з Меланією Семакою, яка займалася літературною творчістю та закінчила в Празі Вищу школу суспільної опіки. У грудні 1923 р. родина Нижанківських переїжджають Прагу, де він до 1928 р. навчається в Містровській школі Празької академії мистецтва. У цей період митець створює фортепіанні твори: «Марш» *fis-moII*, «Відповідь на картку з Мадриду», «Маленька сюїта», «Спомин», «Мала прелюдія на тему народної пісні «Не бий, сину, коня в головоньку»»; з хороших творів: «Гей, не дивуйтесь!» на слова М. Драгоманова, «Галочка» на слова М. Обідного, «Ще молода» на слова О. Степановича. У цей час композитор розпочинає педагогічну діяльність у Високому педагогічному інституті ім. М. Драгоманова в Празі, де викладає теоретичні предмети на музичному відділі.

Восени 1929 р. Н. Нижанківський повертається до Львова і, за сприяння Василя Барвінського, займає посаду викладача Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Він викладає курс фортепіано та музично-теоретичні предмети: контрапункт, аналіз музичних форм, сольфеджіо, інструментознавство.

Львівський період творчості був також плідним: хорові твори «Наймит» на слова І. Франка, «Був май» на слова Б. Лепкого, 21 обробка українських народних пісень, солоспіви: «Ти, любчику, за горою» на слова У. Кравченко, «Поклін тобі, моя зів'яла квітко» на слова І. Франка; фортепіанні п'єси: «Інтермеццо», нотний альбом «Твори для молоді», «Похоронний марш» для симфонічного оркестру, «Просвітянський марш» для духового оркестру, хор «Сонце «Просвіті»»; музику до п'єси Ю. Косача «Кирка з Льолею, або Львівська спокусниця».

Музика Н. Нижанківського часто звучить у концертних залах Львова та інших міст Східної Галичини. Фортепіанні твори пропагуються вокалістами С. Крушельницькою, В. Тисяком, О. Бандрівською, М. Сабат-Свірською, хоровими колективами «Львівський Боян», «Стрийський Боян», відомими піаністами, Д. Гординською-Каранович, Г. Левицькою, Р. Савицьким, Л. Колессою.

Нестор Нижанківський, крім композиторської творчості, плідно займався і виконавством. Він увійшов до історії українського мистецтва як один з видатних галицьких піаністів-концертмейстерів ХХ ст.

Митець був прекрасним педагогом. Серед його учнів відомі музиканти І. Соневицький, Р. Климкевич, Д. Колесса-Залеська, В. Кисілевська, О. П'ясецька-Процишин, О. Заяць.

Композитор 1928 по 1939 рр. є активним рецензентом-критиком часописів «Українські Вісти», «Діло», «Назустріч», «Світло й Тінь». Він відіграв також визначну роль в об'єднанні професійних музикантів. На початку 1934 р. відбуваються установчі збори Союзу Українських Професійних Музик (СУПРОМ), до Ради якого увійшли В. Барвінський, М. Колесса, Р. Криштальський, С. Людкевич, Н. Нижанківський, П. Пшеничка, Р. Савицький. Головою Ради обрали Н. Нижанківського.

У вересні 1939 р. Львів захопили більшовицькі війська. 5 січня 1940 р. Нижанківські покинули рідну землю. Композитор був невеличково хворий, переповнений глибокими душевними потрясіннями. Останнім твором Нестора Нижанківського був «Марш переселенців» для чоловічого хору а capella до німецьких слів невідомого автора. Опинившись у таборі для переселенців у Лодзі, тяжко захворів і помер у шпиталі 10 квітня 1940 р. Останнім бажанням композитора було поховати його прах на рідній землі. Заповіт покійного вдалося виконати у листопаді 1993 р. 1 лютого 1986 р. при Стрийській дитячій музичній школі відкрито музей Остапа та Нестора Нижанківських. Але найкращим вшануванням пам'яті композитора стало проведення Всеукраїнського конкурсу юних піаністів ім. Н. Нижанківського в Стрию.

Культурологічна діяльність Н. Нижанківський охопила майже всі ділянки музичного мистецтва Східної Галичини. Життєтворчість композитора займає одне із визначальних місць в соціокультурній історії України.

О. Юр

ТВОРЧІСТЬ РАФАЕЛЯ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ХХІ СТОЛІТТЯ

О. Yur

RAPHAEL'S WORKS IN UKRAINIAN CULTURE OF THE XXI CENTURY

У доповіді розглядається вплив художньої практики відомого італійського митця епохи Ренесансу, одного з «Титанів епохи Відродження», Рафаеля Санті на культурний простір України в ХХІ ст.

В історії світової культури одним з найбільш вишуканих та гармонійних вважається мистецтво епохи Відродження. Досвід майстрів попередніх епох, їхні мистецькі відкриття та здобутки суттєво вплинули на розвиток мистецтва, проте свого найбільшого розквіту воно досягло в період Високого Ренесансу (кінець XV–перша половина XVI ст.). Головною особливістю цього періоду було вмінням живописців трактувати міфологічні сюжети в поєднанні з гуманістичними ідеями та влучно втілювати все це у своїх шедеврах, збагачуючи їх новаторськими прийомами і техніками. Саме в цей період світові стали відомі імена таких видатних художників, як: П'єтро Перуджино (1445–1523), Сандро Боттічеллі (1445–1510), Леонардо да Вінчі (1452–1519), Мікеланджело Буонарроті (1475–1564), Джорджоне (1477–1510), Лоренцо Лотто (1480–1556). Особливе місце в цій когорті велетнів Ренесансу належить Рафаелю Санті (1483–1520).

З самого початку свого творчого шляху Рафаель Санті вміло збагачував свою майстерність, переймаючи навички та вміння своїх учителів: в умбрійський період (1500–1504) від П'єтро Перуджино, у флорентійський (1504–1508) — від Леонардо

да Вінчі та Мікеланджело. Проте римський період (1508–1520) став тим значущим етапом творчості, коли митець виробив свій власний стиль та продовжував його постійно вдосконалювати. Мистецтвознавці визнають, що роботи Рафаеля цього періоду збагачені насиченими кольорами, новими художніми техніками та складними композиціями, вони стали більш гармонійними, сміливішими, а форми досконаліми і витонченими. Творчість майстра досягла нових вершин — він став взірцем для наслідування багатьох художників по всьому світу та продовжує ним бути і донині.

На теренах сучасної України митці продовжують надихатися творчістю великого Рафаеля — його наслідують, йому присвячують виставки та культурні проекти. Тільки за останні роки відбулося декілька значущих мистецьких подій, присвячених геніальному італійському живописцю.

Першою грандіозною подією, яка широко висвітлювалася засобами масової інформації, була виставка «Три шедеври класичного мистецтва з музеїв Італії. Рафаель, Тіціан, Гвідо Рені». 30 травня 2013 р. в Київському Національному музеї мистецтв імені Ханенків відкрилася експозиція, присвячена Хрещенню Русі, на якій були представлені три шедеври італійського живопису епохи Ренесансу: «Венера та Адоніс» (1553) Тіціана (1488/90–1576), «Ісус Христос» (XVII) Гвідо Рені (1575–1642) та гобелен «Дивний вилов риби» (XVII) Рафаеля. Саме гобелен, створений за картоном великого художника, став головною прикрасою всієї виставки. Основою для сюжету твору була історія про невдачу риболовлю апостолів та про чудеса, які сотворив Ісус Христос перед ними.

Гучним культурно-мистецьким заходом на теренах України було відкриття проекту «Рафаель — назавжди» за підтримки Міністерства культури та інформаційної політики України, Посольства Італії та Італійського інституту культури в Україні. Вражаюча виставка проходила в Одеському музеї західного та східного мистецтва 9 червня 2020 р. Приурочена вона була роковинам від дня смерті Рафаеля Санті. За оригінальними роботами живописця нідерландськими, німецькими, французькими, італійськими та іспанськими майстрами XVI–XVIII ст. було відтворено дванадцять прекрасних гравюр з використанням художніх технік та дотриманням традицій італійського мистецтва епохи Ренесансу. Куратор виставки І. Глебова зазначала, що головною окрасою виставки стала гравюра з картини Рафаеля «Сікстинська Мадонна», створена у XIX ст. в Німеччині. Ця робота виконана в одній з найстаріших та найскладніших технік — поглиблена гравюра на металі.

28 грудня 2013 р. до 530-річчя від дня народження Рафаеля в Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику відкрилася неймовірна виставка «Код Рафаеля». Унікальність її полягає в тому, що в одному просторі представлені твори українського іконопису (XVIII–XIX ст.) з фондів заповідника та репродукції офортів Рафаеля, виконані в техніці мідьориті (техніка глибокого друку на мідній пластині, яка заповнюється фарбою для відбиття на папері). Композиційна будова, гра кольорів, насиченість, пластика форм презентованих ікон вказували на безумовний вплив творчості видатного італійця. Особливо це було відтворено в іконі «Богородиця Трьох радостей», яка перекликається з відомим шедевром Рафаеля «Мадонна дела Седія» (1514).

Цікавою подією в культурному просторі України стало відкриття 4 жовтня 2021 р. виставки вітчизняних художників-аматорів «Грані палітри», яка проходила

в Національному музеї медицини. Свій мистецький хист на розсуд глядачів представили лікарі, які свій вільний час віддають любительській практиці в образотворчому мистецтві. Найбільшу зацікавленість викликала експозиція творів Володимира Ісаєнка. Він створив чудові репродукції та репліки відомих творів епохи Високого Ренесансу, надихаючись, переважно, творами Леонардо да Вінчі та Рафаеля. Головним твором експозиції стала «Мадонна дела Седія» (1514). Автор намагався максимально наблизитися до шедеву відомого живописця, саме тому в його творі можна розглядити елементи, притаманні творчості Рафаеля: форму тондо, композиційну побудову, детальність, кольорові рішення, а також ніжність та пристрасть Мадонни.

Рафаель Санті увійшов в історію світової культури як неперевершений майстер Мадонн, «Титан Відродження», великий та геніальний. У його доробку були вітварні образи, фрески, портрети, і, звичайно, його Мадонни. Дослідник творчості художників Ренесансу Джорджо Вазарі (1511–1574) писав про митця, що ніхто, крім Рафаеля, не володів більшою винахідливістю, переконливістю та вигадливістю сюжетів своїх творів. Дійсно, весь свій талант, усі свої почуття він вкладав у кожну роботу, перетворюючи її на шедевр. Саме це робить його мистецтво унікальним, а вплив його безмежним і донині.

Я. Слищенко

**«ДО ЛУНАРНОЇ ПОЕЗІЇ» — ПЕРЕЗАПИС КУЛЬТОВОГО “LUNAR POETRY”
NOKTURNAL MORTUM ТА МІСЦЕ ГУРТУ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ**

Ya. Slyshchenko

**“TO LUNAR POETRY” — THE RERECORDING OF HIERATIC “LUNAR POETRY”
BY NOKTURNAL MORTUM BAND AND ITS PLACE
IN THE MUSICAL CULTURE OF UKRAINE**

“Nokturnal Mortum” — культовий український музичний гурт, що розпочав історію вітчизняного блек-металу. Їх можна назвати творцями знаменитої харківської школи блек-металу, яка збагатила українське мистецтво творчістю таких колективів, як “Hate Forest”, “Astrofaes”, “Drudkh”, “Khors”, які мають визнання як в Україні, так і у світі.

Історія гурту сягає 1991 р. Того року з’явився колектив “Suppuration”, що став основою для проекту “Nokturnal Mortum”. Творчий шлях харківського колективу заслуговує ґрунтовного комплексного дослідження, але в цій публікації запропоновано звернутися до знаменитого демо “Lunar Poetry” та крайнього студійного альбому «До Лунарної Поезії», що має за основу вищезгаданий демо-запис. “Lunar Poetry” налічує 22 видання на різноманітних носіях із багатьма варіантами обкладинки, що підтверджує його популярність. Він вийшов навесні 1996 р. Цікавою є історія творення демо-запису. Оскільки можливості творців блеку в 90-х рр. були обмеженими, його записували вночі у харківській консерваторії на восьмиканальний бабінний магнітофон. Тому звучання цього легендарного релізу вийшло не достатньо професійним. Була проблема з записом вокалу: його довелося записати з першого ж дубля. Лірика була, але через поспіх її не змогли проробити; вона так і не була опублікована. Незважаючи на всі ці умови, “Lunar Poetry” став культовим альбомом, а особливість звучання додала йому містичності і таємничості. Владислав Монрутиль пов’язав творення альбому з інтересом до

української міфології. Вони з Євгеном Гапоном цікавилися дослідженнями Галини Лозко та Сергія Плачинди. Євген Гапон казав: «Ми створювали наші альбоми, коли багато людей і не думали про язичництво та Україну...» (Nokturnal Mortum — Lunar Poetry (Огляд). Перший український Black Metal альбом. Шануй своє №4.). Отже, ми можемо однозначно визначити, що “Lunar Poetry” — не лише якісний блек-метал, а саме український блек-метал, сповнений української мелодійності та натхненний українською міфологією. Цей демо-альбом сприяв формуванню вітчизняної блек-метал сцени, оскільки “Nokturnal Mortum”, що здобули чималу популярність за кордоном, стали взірцями для наслідування для інших гуртів. Творчий шлях легендарних харків’ян приніс українській музиці знамениті альбоми “Goat Horns”, «Голос Сталі», «Істина», що у високохудожній манері розкривали теми української історії, природи, міфології, етнічних вірувань. Після публікації «Істини» “Nokturnal Mortum” приступив до перезапису “Lunar Poetry” українською. 16 лютого 2022 р. відбувся вихід у світ альбому, що тепер записаний як студійний. Назва релізу, «До Лунарної Поезії», прямолінійно відсилає до демо-альбому 1996 р. Звучання, звісно, набуває нових барв: новому альбому притаманне ширше використання синтезаторів, гітарні рифи місцями є в меншій мірі помітними, зрештою й вокал Євгена Гапона змінюється, оскільки між публікаціями — цілих 26 років. Щодо ліричної складової, то “Nokturnal Mortum” цілком розкриває обрану тематику та назви своїх культових творів. Місяць, до якого знову звертаються українські металісти, постає в ролі спостерігача за колесом людського життя: «До світла повні з сумом линуть примари з темних, ляхних снів, померлі йдуть поміж снігами, не залишаючи слідів... Життя людини — мить буремна, короткий спалах уночі, де в тьмянім небі вічна повня у вічі дивиться й мовчить». Слов’янська міфологія є основною темою альбому. «Серебро небес — дар богів, народження віри, серебро небес — Перуна нищівні стріли», — співається в пісні «Перунове срібло небес», єдиній з «Лунарної Поезії», що отримала подальший розвиток та була записана студійно. Харків’яни частково повертаються до антихристиянської тематики, яка була притаманна ранній творчості гурту; наприклад, такими словами закінчується пісня «Карпатські таємниці»: «...Одним сміливцем менше стало, та стало більше таємниць в тім краї, де хрести та церкви руйнує племін блискавиць». Окремим «бонусом» є «Вампірів князь прийшов» — україномовна версія відомої пісні “Return of the Vampire Lord”, якої не було в початковому демо-альбомі. Закінчує “Nokturnal Mortum” альбом повільною композицією «Пращурів Сни». (До лунарної поезії. Encyclopedica Metallum.)

Отже, творчу діяльність колективу “Nokturnal Mortum”, як першого українського блек-метал гурту, можна вважати одним із найцікавіших явищ сучасного українського музичного мистецтва, адже харків’яни досягли найвищих вершин майстерності, записали культові альбоми, здобули визнання у світі та репрезентують Україну, її культуру та історію на найвищому рівні. Особливе місце у творчості гурту займає демо-альбом “Lunar Poetry”, який можна назвати першим українським блек-метал альбомом. Важливою подією у вітчизняній музиці є перезапис цього альбому українською мовою під назвою «До Лунарної Поезії». Завдяки творчій діяльності харківського гурту блек-метал в Україні став справді українським блек-металом, оскільки “Nokturnal Mortum” не копіював європейські зразки, не обмежувався формально-музичною складовою, а наповнював музику власним змістом, порушував проблеми саме української історії та міфології, у цьому й полягає його цінність для української культури.

М. Куліуш

ТРАВМИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ В КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕНЬ ГОЛОКОСТУ

М. Kuliush

TRAUMAS OF THE UKRAINIAN NATION IN THE CONTEXT OF THE HOLOCAUST STUDIES

У сучасному суспільстві кожна людина хоч раз чула про найкривавішу подію не лише ХХ ст., а й практично всієї історії людства — Голокост. Це єдиний випадок в історії, коли відбувалося планомірне знищення груп населення одночасно за етнічними, релігійними, расовими, соціально-політичними, генетичними та навіть сексуальними ознаками. До сьогодні навіть історикам й геноцидологам невідома точна цифра загальної кількості жертв. Оскільки найчастіше Голокост справедливо розглядають як травму, у першу чергу, єврейського та ромського населення Європи, найпоширенішою серед науковців та суспільства є цифра в 6 млн. Натомість тут враховують лише європейських євреїв, без ромів, французів, слов'ян (українці, поляки, білоруси, чехи, та ін.), а також малих народів (зокрема народи Криму й Кавказу), тому фактично цифра може бути ще більшою. Причиною неможливості встановлення точної цифри є не лише знищення таборів смерті разом із залишками людей й документацією, а й відсутність ведення вичерпної статистики, зробленої німецькими нацистськими чиновниками або союзниками з країн Осі, де вказується кількість вбитих жертв. Так само у світі відсутній загальний список загиблих, тому офіційна кількість жертв й надалі уточнюється.

Для українського суспільства й науки проблематика дослідження Голокосту до сьогодні є актуальною, адже на теренах України під час Другої світової війни відбувалися одні з найкривавіших злочинів людства. Після розпаду СРСР відкрито чимало архівних документів, у яких містилося чимало інформації про радянські злочини, а деякі теми, що стосувалися Другої світової війни, але про які не можна було говорити за радянських часів, поступово стали підійматися, досліджуватися й обговорюватися в науковому просторі. Протягом десятиліть були відкриті меморіальні споруди в Бабиному Яру (Київ), де було також розстріляно, окрім євреїв і ромів, радянських військовополонених, українських націоналістів, а також представників української інтелігенції. У Дробицькому яру (околиця Харкова) поступово з'явилися пам'ятники загиблим у низці українських міст. На сьогоднішній день у Дніпрі та Харкові існують музеї, присвячені Голокосту. Також проблема є актуальною через умови, які склалися в Україні протягом останнього року, адже всі злочини, які вчиняють російські окупанти стосовно цивільного населення, фактично мають багато спільного зі злочинами німецьких нацистів й так само головні злочинці після перемоги України будуть засуджені міжнародним трибуналом. Іншими словами, суспільно-політична актуальність злочинів ХХ ст. залишається дуже гострою, адже можна проводити паралелі між тодішніми й сучасними подіями. Над цим питанням сьогодні й працює низка вітчизняних науковців.

Історіографія дослідження складається з праць українських, ізраїльських, німецьких і американських учених-дослідників. За основу наших досліджень було взято наукову працю ізраїльського історика Саула Фрідлендера «Нацистська Німеччина і євреї», де досліджуються передумови і перебіг подій протягом 1933–1945 рр., сформованих на основі численних німецьких документів й свідчень зі

щоденників очевидців. Натомість для аналізу досліджень перебігу подій на теренах України було розглянуто англомовні роботи Шмуеля Спектора й Петра Потічного, проаналізовано роботу німецького дослідника Ганс-Якоба Штеле. Поведінку й становище українців під час Голокосту було освітлено в роботах Ярослава Грицака, Володимира Косика, Рудольфа Мирського, Євгена Наконечного, Михайла Ковала та ін. Загалом, досліджуючи історіографію цієї тематики, варто враховувати, що переважна більшість робіт акцентує саме на травмі єврейських громад України, натомість інші національності згадуються дещо рідше.

Загалом, коли ми аналізуємо становище українського народу під час Голокосту, варто дотримувати критичного аналізу ситуації й об'єктивності в оцінках подій. Ні в якому разі не можна применшувати травму єврейського народу, який зазнав найбільших втрат у кількісному й відсотковому значенні серед всіх національностей. Натомість так само не варто й обмежуватися виключно цим аспектом, адже нацистська людиноненавистницька політика, як ми пам'ятаємо, поширювалася не лише на євреїв, а й на ромів, слов'ян, радянських військових й суспільних діячів, українських націоналістів, інтелігенцію тощо. Чого варта одна лише Корюківська трагедія, у результаті якої було спалене ціле місто, а жертвами стали близько 7 тис. осіб, серед яких абсолютно більшу частину складало цивільне українське населення. А скільки загинили червоноармійців й психічно хворих людей неєврейської національності було вбито в Дробицькому ярі, залишається лише здогадуватися.

Ю. Пантюх

МИКОЛА ГЛУЩЕНКО — ХУДОЖНИК «ЄВРОПЕЙСЬКОГО УВ'ЯЗНЕННЯ»

Yu. Pantiukh

MYKOLA HLUSHCHENKO — ARTIST OF “EUROPEAN IMPRISONMENT”

Дослідження присвячене мистецтву визначного українського художника Миколи Глущенка (1901–1977), зокрема творчості майстра періоду «європейського ув'язнення» (1918–1936). Його тривале перебування за кордоном, що починалося з усвідомлення себе як творчої особистості (протягом 1919–1924 рр. М. Глущенко навчався спочатку в приватній Школі-студії Г. Балушека, а потім в Берлінській вищій школі образотворчих мистецтв, в 1925 р. переїхав до Парижу, відкрив майстерню-ательє, виставлявся як живописець і графік), перетворилося на «детективний шпигунський роман» з поверненням в 1936 р. до СРСР. Затребуваність і залежність особи М. Глущенка від політичної (тоталітарної, радянської) системи не викреслювали в ньому його європейську художню ідентичність. Мистецтво М. Глущенка було вільним від ідеологічних, соціальних, часових кордонів. У цьому сенсі важливими залишаються відгуки радянської і закордонної преси, рецензії художніх критиків, спогади сучасників (В. Винниченко, С. Гординський, П. Ковжун). У роботі акцентовано на ролі і місці європейської мистецької традиції (від Е. Греко і М. Грюневальда до П. Сезанна та А. Матісса) у формуванні образотворчої і пластичної системи майстра, його особливої творчої манери з розкутим, відкритим кольором та динамічною технікою письма. Увага приділяється тематичному і жанровому репертуару, що складався переважно з портретів і пейзажів («Автопортрет», 1925; «Жінка в кріслі». 1930; «Прованський пейзаж», 1931; «Оголена с хризантемами», 1933, «Натюрморт у блакитній вазі» поч. 1920 — поч.1930), композиційним прийомам, особно, прийому рекурсії (або міз-ан-абіму —

«Автопортрет», 1925). Прийом «картини в картині» розглядається як рефлексія на усталену в мистецтві образотворчість, причетність до європейського культурного контексту. Мистецтво М. Глуценка актуалізує питання рівня і сутності автономії митця в тоталітарній системі, становлячи перспективу подальшого дослідження.

А. Веремчук

КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА ЕТНОКУЛЬТОРОЛОГІЯ

А. Veremchuk

CULTURAL STUDIES AND ETHNOCULTURAL STUDIES

Етнологія та культурологія сьогодні стоять перед викликами, пов'язаними зі стрімкою зміною картини національних й етнічних культур у світі. Глобалізаційні, міграційні процеси, утворення нових держав і поява нових націй зумовлюють необхідність пошуку відповідей на питання «що таке етнос», «що таке нація» і «що таке національна культура». Етнос та етнічна культура зазвичай визнаються об'єктами етнологічних досліджень, але в останні десятиліття культурологія, політологія, соціологія та інші традиційні галузі знань активно звертаються до цих питань, оскільки вони наблизилися до теми культуроцентричного світу. Власне, на цій міждисциплінарній основі формується нова галузь етнокультурних досліджень, яка має на меті комплексне вивчення сучасних умов функціонування суспільств та їхніх культур. Це одна з відносно нових галузей, що виникла на перетині культурології та етнографії для вивчення: природи й структури етнічних культур; становлення і розвитку етнічних культурних традицій; проблеми етнічних груп; взаємозв'язків та взаємозалежності різних компонентів культурної політики й міжнародного культурного співробітництва. Як стверджує Ю. І. Нікіщенко в праці «Етнологія та культурологія: суспільні проблеми поля культурно-центрального світу», етнічні відносини почали відігравати досить значну роль у суспільному житті багатьох держав і народів, тому ігнорувати їх було просто неможливо.

Ю. В. Бромлей розробив дуалістичну концепцію етносу, згідно з якою в етносі поєднуються, з одного боку, власне етнічні характеристики, такі як мова, традиційно-побутова культура, обрядова діяльність, етнічна самосвідомість, а з іншого — ті характеристики, які розглядаються переважно як умова формування та існування етнічних елементів (природно-географічні, економіко-соціальні, державно-правові). Згідно з ними, будь-який етнос отримує дуалістичну природу і розкривається у двох сенсах — вузькому і широкому: «етнос» та «етнікос».

Л. Гумільова мала інший підхід до теорії етносу. Основний акцент автор робить на ідеї, відповідно до якої етнос є фізичною реальністю, ніби огорненою соціальною оболонкою. Історія людства розглядається як послідовний ланцюг численних етногенезів, причиною яких є пасіонарні поштовхи — свого роду мікромутації, що викликають появу особливо енергійних і діяльних людей — пасіонаріїв, об'єднаних спільними цілями та інтересами. Витоки цих мутаційних процесів знаходяться в біосферних явищах Землі. Під час свого зростання і розвитку етнос проходить кілька стадій, від молодості до глибокої старості й смерті, що зумовлене витратами енергії та пасіонарності.

М. М. Чебоксаров та С. О. Арутюнов розробили інформаційну теорію етносу. Ця концепція базується на уявленні про те, що в будь-якому соціальному утворенні, яким є етнос, як і в суспільстві в цілому, стійко циркулюють інформаційні потоки,

які мають генератори (джерела) і реципієнтів (тих, хто їх сприймає). Було висунуто припущення, що в межах стійких соціальних спільнот, особливо етносів, потоки повідомлень є інтенсивнішими та більш насиченими, ніж за їх межами. Під поняттям «інформація» вбачалося будь-яке спілкування, культурна традиція народу, його творча спадщина. Етнос розцінювався стабілізатором соціонормативної інформації та найбільш важливим елементом соціальної культури сучасного суспільства. Також було висунуто припущення, що в різних історичних типах етносів — від племені до нації — щільність інформаційних потоків різниться і в міру подальшого історичного розвитку.

Г. Є. Марков та В. В. Піменов висунули теорію щодо системно-статичної (компонентної) природи етносу. Згідно з цією теорією, етнос розглядається як саморегулююча, складна, соціальна система, що має здатність до самовідтворювання, яка історично виникла, еволюціонує і володіє багатоскладовою композицією. Структурними утвореннями вищого порядку є компоненти, які мають складну будову. Ці компоненти такі: розселення етносу; його відтворення як частини населення і властива йому демографічна структура; виробничо-економічна діяльність; система соціальних відносин та інститутів; мова; побут, звичаї, обряди; система особистісного контактування.

Культура етносу є складним і неоднозначним явищем. Вона охоплює всю культурну спадщину певного етносу, без урахування етнічного забарвлення кожного локального елемента. Вона складається з низки елементів, кожен з яких відповідає за певну культурну функцію в межах етнічної групи та етносу в цілому. В основі функціонування та розвитку культури лежить спосіб передачі інформації та характеристики цієї культурної передачі. Сюди відносяться етнічні стереотипи, які функціонують як механізм координації потоку всієї інформації, спрямованої в культурну організацію етнічної групи.

На думку науковців (М. Якубовська, В. Даньшова, Б. Шуцький, праця «Культурологічна парадигма сучасності — основа формування культури особистості»), культурологія стає вагомою частиною наукового пізнання, яка дозволяє пояснити будь-яке наукове явище у світі багатовимірності зв'язків і водночас стати основою для творення наукової моделі у тій чи іншій галузі знань.

Перед науковцями стоять питань, що потребують поєднання методів та зусиль представників етнології та культурології, оскільки нові етнокультурні реалії не вкладаються в наукові схеми й комплекси підходів, сформульовані у ХХ ст.

СЕКЦІЯ:
ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МЕНЕДЖМЕНТУ
СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Н. Максимовська

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТЕХНОЛОГІЇ У СФЕРІ СОЦІАЛЬНОЇ РОБОТИ

N. Maksymovska

SOCIOCULTURAL TECHNOLOGIES IN THE SOCIAL WORK SPHERE

Динаміка розвитку сучасного соціокультурного простору забезпечується шляхом поєднання наступності та культуротворення за допомогою технологізації процесу взаємодії учасників цього процесу. Соціокультурні технології в педагогічному сенсі сприяють активізації внутрішніх ресурсів людини та спільнот. Сфера соціальної роботи розглядається, з одного боку, як середовище для створення нових можливостей особистісної самореалізації через первинну допомогу з подальшою активізацією, з іншого, — як фактор забезпечення саморозвитку культури через зміну норм, систем цінностей, стилів життя та зразків поведінки, що гарантують культурну трансмісію та компенсують негативні наслідки порушень культурного балансу в суспільстві.

Специфіка соціокультурних технологій у сфері соціальної роботи залежить від структурних елементів цієї сфери, враховує потреби соціальних суб'єктів та їх соціально-ціннісний потенціал, на основі яких здійснюється діяльність; зумовлена особливостями соціального розвитку та масштабу соціального простору, який засвоюється через діяльність; ґрунтується на можливостях двосторонньої гармонізації соціально-виховних впливів (особистість-середовище). Результативність та ефективність такої роботи з різними категоріями населення визначаються оптимальним рівнем становлення та функціонування інституцій соціуму, науковою ґрунтованістю вибору змісту, методів і технологічних прийомів роботи з людьми, безпосередніми та опосередкованими зв'язками й взаємовпливами потреб, інтересів, прагнень, мотивів поведінки людини в різних життєвих обставинах.

Загалом провідні напрями соціокультурних технологій у соціальній роботі пов'язані з подоланням соціального відчуження, яке проявляється в руйнуванні соціальних зв'язків між особистістю та суспільством. Прагнення єднання з іншими людьми має стати джерелом соціальної творчості. Показниками відчуження є: почуття безсилля, відчуття виходу з-під контролю власного життя; уявлення про те, що буття не має сенсу, неможливо отримати шляхом здійснення будь-яких дій раціональний результат; сприйняття світу, що оточує, через призму втрати людьми взаємних обов'язків щодо соціальних настанов, руйнування системи цінностей культури; втрата власного «Я», самовідчуження.

Насамперед у контексті здійснення соціокультурних технологій у сфері соціальної роботи існують напрями: зміна негативного ставлення суспільства до людини, котра відчувається; діяльність з відновлення системи міжособистих відносин; формування адекватного самовираження. Щодо відновлення відносин із соціумом, то соціокультурні технології спрямовані на включення людини в систему активного спілкування та творчої взаємодії з іншими людьми.

Соціокультурні технології у сфері соціальної роботи здійснюються в територіальній громаді, системі соціальних служб різного типу, у громадських організаціях за допомогою волонтерських ресурсів. Серед характерних для громади спільних інтересів, поряд з релігійними, професійними тощо, пріоритетними є культурні, що сприяє реалізації відповідних практик та залучення до культурних надбань. Активізація власних ресурсів суб'єктів соціуму, подолання соціального відчуження, налагодження продуктивної соціокультурної взаємодії стає прогнозованим результатом цих культурних практик. Таким чином, соціокультурні технології забезпечують сенс взаємодії, активізують залучення суб'єктів спільноти до продуктивної спільної активності, є механізмом просування та поширення соціокультурних цінностей. У кризових умовах або надзвичайних обставинах, які переживають зараз українці, технології інтеграції та культуротворення стають незамінним чинником підвищення адаптаційного потенціалу спільнот та соціокультурних осередків.

I. Ushno, M. Harkavenko

PECULIARITIES OF PROMOTION OF HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS THROUGH SOCIAL NETWORKS

I. Ушно, М. Гарькавенко

ОСОБЛИВОСТІ ПРОСУВАННЯ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ ЧЕРЕЗ СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ

In modern conditions, the issues of competitiveness of state educational institutions, are becoming relevant the use of information technologies in advertising and informational communications, as well as the actualization of the use of SMM in the context of promoting a higher educational institution (HEI) in social networks. Modern young people are looking for necessary information in various sources, but social networks are becoming the most widespread. They act not only as a platform for personal communication, and increasingly as a powerful mechanism for promoting ideas, opinions and the relevant content. Exactly social pages that accumulate various opportunities for the promotion of state educational institutions and they make it possible to position the higher educational institutions in the information space.

The use of information technologies in the field of positioning and promotion of higher education is not something new and progressive. The availability of a university website has long been mandatory. Multi-page sites with a lot of official information and rather complicated search algorithms cannot satisfy the main need of the present — to find the necessary content quickly and easily, as well as to get “pleasure” in the process of familiarization. The online learning format made it possible to pay more attention to information technologies, the quality of the material and the effectiveness of its use.

Since the very beginning of the quarantine, social networks have become the main way of communication between young people and universities, and all acquaintances, information, and training passed through them. It is still the only way to promote and communicate with university applicants and students. It is currently the most convenient way for an institution to talk about itself given the circumstances of recent years. The war, as well as the quarantine, force higher educational institutions to quickly adapt to the circumstances, which of course has both positive and negative factors. Educational institutions have finally started to promote themselves using social networks, but because

this transition is urgent and most of them have not done it before, such promotion is not always effective and relevant enough.

Promotion of state educational institutions in social networks has many specific features. So, the first feature of promotion of educational institutions is to be in the same stream with young people. The design style of many universities still remains outdated and does not attract the attention of young people. It should be remembered that in the online space, each educational institution competes not only with other state institutions, but also with courses, intensives, online schools, and all other possible educational programs that may interest the audience with their offers. Updating, finding one's own peculiarity, style and language of communication is one of the keys to success. This does not mean that a university should become "youthful", repeat all modern trends and switch to slang. The example of such modern universities as Stanford and Harvard shows how to stay modern and interesting to young people and highlight important topics for learning and life. The use of business language and "dry" facts is not the format that social networks require. This is a way to get to know each other and present your main values, therefore, universities need to be as frank and sincere as possible.

As Kostiuk M. K. points out in his work: Current trends of increasing competition between Ukrainian universities in the market of educational services only prove the need for Ukrainian educational institutions to use absolutely all means of promotion. Taking into account the peculiarities of the main target audience of a university communication, young people, Ukrainian educational institutions are no longer able to ignore the use of modern communication tools for managing the reputation of an educational institution such as social networks.

The second important point is consistency and scheme. Very often you can notice the following problem: a university has many departments, each of which has its own page in social networks, which has its own content, its own style that successfully represents the department, but does not fit in with all the others. These separate accounts do not have a common "portrait" of the university. In addition, if one page is more active than the other, it will seem that they are receiving more attention. So, one more rule is that social networks management should be driven by a team that cooperates, discusses, has a plan for promotion and sees the "big picture." A common style in images, texts, and content presentation format raises the university's social media to a more professional level. But, first of all, a promotion strategy should be developed, the main tasks and goals of the university's representation in social networks should be identified, and a content plan should be developed.

More and more universities are now adding SMM courses to their educational offerings, but ignore this important part of communication in their development, or consider it too insignificant. The difficulty lies in the fact that many of the SMM specialists do not have enough skills to bring their universities to the required level, or simply do not want to take on such work, knowing that they will face the unwillingness of other employees to participate in online communication with applicants. It is not an exception that the high-quality services of SMM specialists cost more than a university can afford.

The solution to this issue also consists of some elements. A university, as a state institution, is completely dependent on the decision of the authorities, so when it is understood at the state level that promotion on social networks is necessary and all conditions are created for this, the process will go much better. But a university can also promote itself through its own efforts, and social networks have created many opportunities

for this — ways to promote and develop an organization online for free and effectively. But to do this, university staff should interact with the “curators” of the networks and take an active part in communication, and the team, as already mentioned, must have a strong marketing strategy.

The justification of this topic should not be limited to only theoretical conclusions. A practical analysis of existing pages, their reach and interest from future applicants provides more interesting facts. However, the strategy of university promotion in social networks is a comprehensive approach to defining this direction. Every educational institution in Ukraine is unique, with its own history and traditions. This long-standing atmosphere cannot be squeezed into a unified format offered by professional SMM specialists. Immersion in the specifics of the university, emphasizing its peculiarities and highlighting topical issues becomes a priority task.

Л. Гетьман

ДО ПИТАННЯ ПРО НАПРЯМИ ІННОВАЦІЙНОГО РОЗВИТКУ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ

L. Hetman

TO THE QUESTION ABOUT DIRECTIONS OF INNOVATIVE DEVELOPMENT OF SOCIOCULTURAL SPHERE

Стрімкий розвиток соціально-культурної сфери (далі — СКФ) є характерною ознакою суспільного життя і супроводжується поширенням послуг, спрямованих на задоволення соціальних потреб людини, вдосконалення її інтелектуальних та фізичних можливостей. Структура надання соціальних послуг населенню стає складною і все більше тяжіє до наукомістких видів, які здатні підтримувати гуманізацію економічного життя, соціальну стабільність та підвищення якості життя.

Проблеми впровадження інновацій слід розглядати на макро- та мікрорівнях, тобто в контексті державної інноваційної політики з усіма важелями впливу на інноваційні процеси, і на прикладі організації з певними особливостями її функціонування (залежно від сфери або галузі, кадрової структури, притаманної корпоративної культури). При цьому слід враховувати і загальносвітові сучасні техніко-технологічні тенденції та процеси глобального характеру, що зараз наявні.

Розвиток СКФ зумовлює зниження частини матеріального виробництва (у високорозвинених країнах) у загальній структурі суспільного виробництва та базується на змінах типів залучених до виробництва ресурсів, трансформаціях людського капіталу, модифікації традиційної соціальної структури, на інноваційному типі економічного зростання. Однак реалізація нововведень ускладнена наявними об'єктивними причинами, а саме: відсутність системності та організаційно зумовлених зв'язків між суб'єктами, що пропонують населенню різноманітні соціально-культурні послуги; недостатньо розвинута матеріально-технічна база виробників послуги; недосконала інституційна складова. Усе це зумовлює необхідність застосування інноваційного підходу до розвитку СКФ, у тому числі вдосконалення організаційного механізму управління інноваціями.

Цей процес має бути багатовекторним і мати такі складові:

1. Створення гнучкої інноваційної інфраструктури для акумулювання принципово нових технічних засобів та технологій.

2. Розширення прав фінансово-кредитних організацій у частині фінансування інновацій, лібералізація процедур надання позик, податкових та амортизаційних пільг. Розвиток у цьому напрямі є невід'ємною складовою поширення інноваційних процесів у СКФ, оскільки будь-яке нововведення є, як правило, капіталомістким та відбувається на фоні підвищених ризиків. Доступність фінансування стане сигналом для суб'єктів економіки для стрімкого розвитку та впровадження інновацій.
3. Підготовка й освоєння спеціалізованих програм та проєктів з інновацій у соціальної сфері. Хоча здебільшого саме ці процеси можуть бути здійснені за допомогою держави в частині інституціонального та організаційного сприяння.
4. Збільшення на ринку освітніх послуг пропозиції щодо підготовки кваліфікованих фахівців з управління саме в СКФ. В організаціях інноваційна діяльність здійснюється доволі повільно, оскільки навіть наявність інновації не завжди співпадає зі ступенем готовності персоналу, його професіоналізмом та активністю.

Отже, удосконалення моделі інноваційного розвитку соціально-культурної сфери можливе за: утворення сприятливих економічних, організаційних і правових умов для розвитку малого інноваційного підприємництва, венчурних підприємств, зайнятих створенням, акумулюванням та комерціалізацією науково-технічних нововведень; забезпечення захисту прав на результати інтелектуальної праці через формування відповідного законодавства та дієвого механізму його реалізації; наявності і постійного підвищення соціальних стандартів (на різних рівнях, у тому числі і на міжнародному), метрології та сертифікації новацій.

3. Остропольська

ВПЛИВ ГУМАНІТАРНИХ ЧИННИКІВ НА ПРОЦЕСИ ВПРОВАДЖЕННЯ ІННОВАЦІЙ У СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНИ

Z. Ostropolska

THE INFLUENCE OF HUMANITARIAN FACTORS ON THE PROCESSES OF IMPLEMENTATION OF INNOVATIONS IN THE SOCIO-ECONOMIC ENVIRONMENT OF UKRAINE

Сучасний стан економіки України потребує певних дій та вироблення стратегії подальшого розвитку на основі моделі, яка враховує характеристики та особливості соціально-економічного й соціокультурного середовища. Сьогодні у світі склалися певні тенденції, що є визначальними для розвитку будь-якої економіки, в основу яких покладено фактори гуманітарного характеру, тобто відбуваються трансформаційні зміни в економічному укладі, відбувається поступовий перехід до гуманітарної економіки або економіки знань. Визначальними векторами зростання гуманітарної економіки стали високоінтелектуальні галузі і новітні типи виробництва, що базуються на інтелекті як на основному виробничому ресурсі новітнього технологічного укладу. Проблеми впровадження та розвитку інновацій набувають усе більшого значення, особливо в тих країнах, де досі збереглися традиційні підходи та методи не тільки щодо організації виробництва, функціонування певних галузей економіки, а й в цілому інноваційна політика країни знаходиться на стадії формування та потребує серйозної уваги держави.

Для цілісного підходу щодо аналізу проблем впровадження інновацій та їх впливу на економічні процеси потрібно врахувати всі чинники соціально-економічного середовища, які тим чи іншим способом впливають на інноваційну активність та формують інноваційну культуру, притаманну певній державі. Серед факторів впливу на інноваційні процеси не останнє місце займають саме гуманітарні фактори, які в певному сенсі є особливими для кожної держави з урахуванням її історичного розвитку та соціокультурного середовища.

Задля покращення якості інноваційних процесів та стимулювання інноваційної активності суб'єктів інноваційної діяльності повинна впроваджуватися така інноваційна політика, яка буде враховувати особливості соціально-економічного середовища, зокрема гуманітарні фактори впливу, а саме: історію розвитку господарських відносин, особливості культури та етики підприємництва країни, у тому числі і інноваційну культуру, якість людських ресурсів та можливості для їх розвитку.

На рівні організації в інноваційну політику повинен бути закладений принцип розкриття інноваційного потенціалу людського ресурсу. Організація, використовуючи такий підхід щодо розвитку персоналу, стратегічно виграє, оскільки розглядає людський ресурс як ключовий у своїй діяльності, а усвідомлення цього факту надає бізнесу можливість обрати шлях подальшого розвитку і проявити себе більш успішно на ринку.

Сьогодні Україна проходить тяжкі випробування, пов'язані з воєнною агресією. Це відбивається на всіх сферах людського життя: культурній, соціальній, господарській, інноваційній, інвестиційній, фінансовій та ін. Відбувається відтік людського ресурсу, трансформується галузева структура економіки, існує брак інвестиційних ресурсів та ін. З іншого боку, наявні проблеми є тим фактором, що стимулює державу до вироблення певних рішень щодо подолання тієї кризи, яка склалася, до визначення стратегії подальшого розвитку.

Наявні проблеми змушують переглянути та змінити підходи щодо функціонування певних сфер та саме в них впроваджувати інновації або технічно модернізувати. Наприклад напрямки, як-от енергетика, зв'язок, воєнна промисловість, під впливом тих проблем, які має країна, вимушені трансформуватись; розвивається ІТ-сектор, трансформується система освіти; країна все більше долучається до світових глобальних процесів, у тому числі і у сфері технологій. Саме зараз настав той момент, який є ключовим для визначення подальшого розвитку країни та потребує відповідей на питання, які сьогодні є нагальними, але існують вже давно. Існуючі випробування прискорять трансформаційні процеси в соціально-економічному середовищі та запровадження інвестиційно-інноваційної моделі економічного зростання, яке з політичної мети перетвориться на об'єктивну необхідність.

Гуманітарні аспекти впровадження інновацій у соціально-економічному середовищі в подальшому потребують ще більш ґрунтовного дослідження, оскільки, незважаючи на те, що в цілому вироблено певний алгоритм дій щодо управління інноваційними процесами як державою, так і окремою організацією, замало присвячено уваги тим факторам, які за своєю суттю не є суто економічними, але мають великий вплив на інноваційні процеси.

В. Кононенко, Л. Ладонько

ВОЛОНТЕРСЬКИЙ РУХ: ВНЕСОК УКРАЇНСЬКИХ ЖІНОК

V. Kononenko, L. Ladonko

VOLUNTEER MOVEMENT: CONTRIBUTION OF UKRAINIAN WOMEN

Волонтерство сьогодні є одним з найпотужніших світових рухів. Кожного дня тисячі волонтерів допомагають тим, хто потребує допомоги в різних аспектах і сферах нашого життя. Неодноразово ми наштовхувалися на збір коштів для допомоги хворій дитині, закупівлі корму для безпритульних тварин або збору гуманітарної допомоги. Волонтерський рух об'єднує людей не тільки одного міста чи країни, а іноді й усього світу; волонтерство — це не тільки про допомогу, а й про згуртованість та єдність націй задля досягнення спільної мети.

Завдяки розвитку й розповсюдженню добродійної діяльності нині існує величезна кількість напрямів волонтерського руху, серед яких:

- підтримка населення, що перебуває в тяжких життєвих обставинах. До таких категорій відносять малозабезпечених, безпритульних, безробітних та біженців;
- пошук зниклих людей;
- розвиток освіти й науки;
- допомога в лікарнях, будинках для літніх людей, шпиталях;
- охорона навколишнього середовища;
- реконструкція історичних та культурних пам'яток;
- допомога тваринам;
- організація благодійних соціокультурних заходів: концертів, виставок, ярмарків, фестивалів тощо;
- евакуаційні заходи та військова підтримка.

Невід'ємною частиною волонтерства є волонтерські організації, та найголовніше — люди. Серед тих, хто першим відгукується на чужу біду, сприймає її як особисту, — українські жінки, які роблять величезний внесок у підтримку волонтерського руху та пришвидшують нашу перемогу.

Серед таких жінок — перша леді України Олена Зеленська, жінка, яка опікується багатьма аспектами волонтерства, чією діяльністю захоплюються мільйони людей. Так, 22 вересня 2022 року нею було засновано український благодійний фонд «Фундація Олени Зеленської», головними напрямками роботи якого є добродійність, охорона здоров'я, освіта та гуманітарна допомога. За допомогою залучення іноземних та українських партнерів фонд реалізує важливі благодійні проекти, серед яких:

- відновлення лікарні в місті Ізюм;
- надання обладнання для постраждалих шкіл для налагодження процесу навчання;
- збір гуманітарної допомоги (генератори, акумулятори, теплі речі для українських захисників та деокупованих територій України).

Ще одним яскравим прикладом є волонтерська діяльність відомої громадської діячки та телеведучої Марії Єфросініної — жінки, до думок якої дослухаються, ідеї якої підтримують, почесного посла ООН у галузі народонаселення України з питань гендерної рівності та боротьби з насильством. Ще у 2020 році за її ініціативи була заснована громадська організація «Фонд Маша». Фонд був створений для допомоги

жінкам та дітям, які постраждали від будь-яких проявів насильства. Сьогодні фонд, серед іншого, допомагає людям, котрі постраждали від війни. З-поміж відомих та плідних соціально-орієнтованих проєктів фонду є:

- «Незламна мама» (програма стабілізації емоційного стану та психологічної підтримки жінок і дітей, які постраждали під час війни, спеціально розроблена фахівцями в галузі психотерапії та посттравматичних синдромів);
- «Смілива» (психологічна підтримка дівчат-підлітків та навчання самооборони);
- «Від великих сердець — для маленьких» (благодійна ініціатива «Фонду Маша» та компанії Visa, спрямована на підтримку дітей від 0 до 3 років — придбання 1000 боксів для дітей, родини яких постраждали від війни).

До речі, фонд допомагає не тільки психологічно, а й матеріально. Було зібрано й відправлено велику кількість гуманітарної допомоги населенню, яке постраждало внаслідок воєнних дій.

Волонтерський рух в Україні впродовж останніх років пережив неймовірний підйом і розвиток завдяки залученню до нього великої кількості жінок. Українські жінки здавна відомі усьому світу своїм великим та щирим серцем. Це було колись — це актуально і сьогодні. Саме жінки взяли на себе забезпечення надійного тилу: лікували, годували, піклувались про дітей та старих, евакуювали маломобільних і тварин, плели маскувальні сітки, виготовляли окопні свічки. Для багатьох жінок України волонтерство стало сенсом життя, підтримкою та надією на перемогу добра, діяльністю, здійсненою за покликом серця, — саме в цьому і полягає сенс сучасного волонтерства.

О. Данилюк

ПРОФЕСІЙНІ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ ТА ФУНКЦІЇ ФАХІВЦІВ З УПРАВЛІННЯ ПЕРСОНАЛОМ НА СУЧАСНОМУ РИНКУ ПРАЦІ

О. Danyliuk

PROFESSIONAL SPECIALIZATIONS AND FUNCTIONS OF PERSONNEL MANAGEMENT SPECIALISTS IN THE MODERN LABOR MARKET

Динамічний розвиток ІТ-сфери привів до значних змін на ринку праці, починаючи з появи нових професій та робочих місць до повсякденного використання інформаційно-аналітичних систем у різних галузях. Кадрова справа не залишилася без змін. Як напрям теоретичних досліджень і практичної діяльності виокремився HR-менеджмент — «сфера знань і практичної діяльності, спрямована на залучення в організацію кваліфікованого персоналу, здатного виконувати покладені на нього обов'язки, і оптимальне його використання».

Почали змінюватися та вдосконалюватися методи й засоби пошуку і відбору кандидатів на вакансії; інформаційно-аналітичної діяльності; управління персоналом; створення корпоративної культури та інших функцій й обов'язків, що стосуються управління людським капіталом. З огляду на вищесказане, HR-менеджмент почав охоплювати не тільки кадрові питання, а і процеси, що впливають на інші сфери діяльності організації. Звернувшись до національного класифікатора України ДК 003:2010 «Класифікатор професій» (далі — КП), що був затверджений ще 28 липня 2010 року та є досі чинним, можемо дійти висновку, що HR-менеджмент, як професійна діяльність, відповідає за групи професій, як-от: Група 2412.2. Назва КП — «Професіонали в галузі праці та зайнятості». З них можемо

виокремити такі професії, які мають прямий зв'язок з HR: фахівець з організації праці, фахівець з питань зайнятості (хендхантер), фахівець з підготовки кадрів, інструктор передових методів праці, експерт з регулювання соціально-трудових відносин, фахівець з аналізу ринку праці, професіонал з розвитку персоналу, фахівець з профорієнтації та ін., а також з Групи 2433.2 (назва КП — «Професіонали в галузі інформації та інформаційні аналітики») відзначити професію аналітика консолідованої інформації — фахівця, який обробляє великий масив даних (можна умовно віднести до цієї категорії і HR-аналітика).

Фахівець з організації праці, або, як його раніше називали, інженер з організації праці — це спеціаліст, який бере участь в організації заходів, що регламентують діяльність працівників в установі, маючи на меті оптимізацію праці, покращення якості, підвищення продуктивності установи. Обов'язками, які покладені на цих спеціалістів, є: активна участь у процесі розробки проєктів, планів та програм, що відповідають організації праці установи, на основі нормативних та методичних матеріалів; покращення умов роботи та її ефективності, враховуючи специфіку галузі; проведення аудиту наявних трудових процесів в організації та виявлення основних проблем, які перешкоджають ефективній праці; моніторинг ситуації на ринку праці, допомога структурним підрозділам у виконанні заходів щодо покращення трудових процесів; облік та систематизація даних щодо проведення заходів, спрямованих на поліпшення рівня праці в установі.

Хедхантингом (від англ. "headhunting" — «полювання за головами») називають пошук і підбір справжніх професіоналів. Хедхантери (або просто хантери) займаються пошуком та переманюванням у компанію замовника топ-менеджерів і керівників вищої ланки. Вони можуть знайти будь-якого талановитого фахівця, переконати його піти з фірми-конкурента й задовольнити потреби клієнта, або хедхантер — це компанія чи особа, яка надає послуги з працевлаштування від імені роботодавця. Хедхантерів наймають фірми для пошуку талантів і осіб, які відповідають певним вимогам роботи.

Специфікою цих працівників є те, що вони витрачають мінімальну кількість ресурсів на підготовку висококваліфікованих працівників, не обирають серед багатьох кандидатів найкращих, чим економлять час. Вони обирають ціль, тобто професіонала, котрий знається на своїй справі, вже встиг себе добре зарекомендувати. Трапляються ситуації, що працівники, навіть маючи доволі хороші умови праці, завдяки хендхентарам змінюють своє місце роботи на те, що їм запропонував означений фахівець.

Тобто можна дійти висновку, що хедхантери — «крадії» талановитих людей, адже вони своєю діяльністю забирають працівника з однієї організації в іншу.

Зазвичай хендхантерів наймають, коли постає термінова потреба в заміні працівника, який максимально відповідає критеріям роботодавця на відповідну посаду. Робота хендхантерів підтримується активним залученням на багатьох рівнях інформаційних технологій: сайти пошуку роботи, соціальні мережі та онлайн-оголошення. До обов'язків цих фахівців ми можемо віднести: пошук інформаційно-аналітичної інформації щодо бізнеспроцесів компаній конкурентів; створення бази потенційних кандидатів на посади; формування бази інформаторів; пошук, відбір та заохочування працівника змінити місце роботи на запропоноване хендхантером; організація комунікації між роботодавцем та кандидатом.

Фахівець з підготовки кадрів, або інженер з підготовки кадрів, — це спеціаліст, що відповідає та здійснює управління навчально-методичною роботою з усіх видів і форм підвищення кваліфікації та підготовки майбутніх фахівців. До його обов'язків можна віднести: управління навчально-методичною роботою усіх видів та форм підготовки і підвищення кваліфікації кадрів на виробництві; розроблення проєктів перспективних і поточних планів підготовки кадрів, підвищення кваліфікації і майстерності тих, хто працює, з необхідними обґрунтуваннями і розрахунками; налагодження контактів співпраці з навчальними закладами, оформлення договорів на підготовку та перепідготовку і підвищення кваліфікації; складання графіків направлення працівників у навчальні заклади, контроль їх виконання; активна участь у процесі професійної орієнтації молоді; відповідальність за підбір викладацького складу з-поміж висококваліфікованих працівників з подальшим затвердженням їх за встановленим порядком, комплектація навчальних груп.

В. Гельман доречно зазначає, що «значна кількість посад та професій HR-сфери, що є в наявності у штатних розписах підприємств, організацій та установ, відсутня в КП. У такому випадку кадровим службам підприємства варто звернутись до Міжнародного стандартного класифікатора професій ISCO-08, у якому перелік професій більш розширений, ніж у КП». На практиці працівника неформально можуть називати різними назвами, які популярні на Заході, але до штатного розпису вводять назву тієї посади, котра вказана в ДК 003.10 «Класифікатор професій». Саме тому нині актуальне внесення змін до КП та запровадження професійних стандартів для HR, адже з часом з'являються нові професії, які мають коріння HR-менеджменту, але не вказані в Державному класифікаторі.

Л. Ладонько, І. Калінько, М. Татарчук

ІМПЛЕМЕНТАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ КРАЇН ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ В КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ

L. Ladonko, I. Kalinko, M. Tatarchuk

IMPLEMENTATION OF THE CULTURAL POLICY OF WESTERN EUROPEAN COUNTRIES IN THE CULTURAL SPACE OF UKRAINE

Наприкінці ХХ століття в країнах ЄС сформувалася політика невтручання в культурну сферу. Вона базується на створенні сприятливого податкового режиму для культурних індустрій та усунення різних міждержавних бар'єрів на шляхах культурного обміну, а саме скасування митних бар'єрів, акцизів тощо при імпорті-експорті культурних товарів.

Європейська політика щодо книжкового ринку: утримання і розвиток мережі загальнодоступних бібліотек; єдина система контрольованих і доступних цін на книжки; заходи прямого фінансового втручання (держзамовлення, гранти видавцям і авторам); пільгове оподаткування. Наприклад, Швеція та Данія не встановлюють податкові пільги для друкованої продукції, але фінансують бібліотеки й виділяють кошти на пряму допомогу видавцям та авторам. Франція застосовує механізм фіксованої ціни на книгу. Завдяки зниженим ставкам ПДВ (2% на газети й журнали, 5,5% на книжки та квитки в кіно) французькі книжки у 2–3 рази дешевші, ніж у скандинавських країнах чи Британії. З 29 європейських країн 8 застосовують нульову ставку ПДВ на книжку (Британія, Ірландія, Норвегія, Литва, Латвія, Естонія,

Польща); деякі країни не передбачають податкових знижок (у Швеції та Данії — ПДВ 25%; у Болгарії та Хорватії — 22%); решта — застосовують зменшене ПДВ на друковану продукцію. У кількох країнах (Франція, Польща, Греція) зменшена ставка ПДВ застосовується на продаж книжок та інші операції, пов'язані з книговидавництвом (друк, закупівля паперу, презентації нових видань).

Кіноіндустрія в більшості країн ЄС розраховує на внутрішній ринок, а тому — на державну фінансову підтримку. Франція серед європейських країн найбільше фінансує кіноіндустрію з держбюджету, Велика Британія — найменше. Державна підтримка італійського кіно: 42% — на кінотовиробництво, решта — на забезпечення присутності вітчизняних фільмів у кінотеатрах, у Німеччині, Данії, Іспанії, Швеції, Фінляндії — майже всі державні кошти йдуть на кінотовиробництво.

Для багатьох окремих культурних секторів (музеїв, бібліотек) у Великій Британії діють нормативні акти. Рада мистецтв робить доступними мистецькі надбання для широких верств населення, допомагає розвитку регіональних рад мистецтв, забезпечує координацію та консультує державні органи з мистецьких питань.

Бюджет Ради мистецтв Англії формується за рахунок дотації від Департаменту національної спадщини; відповідні Ради в Шотландії та Уельсі — з бюджетів урядових міністерств. Більша частка бюджетів формується за рахунок дотації від Ради мистецтв Англії, а також з місцевих бюджетів та від QUANGOs (Ради у справах ремесел, Комісії музеїв та галерей, Британського кіноінституту). Рада мистецтв Англії надає фінансову підтримку Королівському Шекспірівському театру, Національному театру, Королівській опері, Англійській національній опері та іншим, підтримує мистецькі проекти загальнонаціонального значення в таких видах мистецтв, як театр, музика, танець, образотворче мистецтво, кіно, телебачення, література.

У 1992 р. створено Департамент національної спадщини, першу в історії Великої Британії урядову інституцію, яка займається державною культурною політикою. Департамент фінансує національні заклади (Британську бібліотеку, 17 національних музеїв). Майже третина прибутків національної лотереї, створеної департаментом, з 1994 р. йде на фінансову підтримку культури, спорту та спадщини, суспільний фонд.

Культурна політика Франції має централізовану систему державного патронажу над культурою. До французької національної культури належать опера, балет, драмтеатр, образотворчі мистецтва, явища молодіжної субкультури, дизайн, мода, національна кухня. Культурна політика базується на законах про підтримку творчих мистецьких проєктів, про соціальний захист митців, про охорону національної культурної спадщини, про мистецьку освіту, про ціну на книжку тощо. Прийнятий 1994 р. французький закон про мовні квоти передбачає, що в радіоефірі франкомовні пісні мають становити не менше 40% від загальної кількості трансльованих пісень; на телеканалі — не менше 40% фільмів французького виробництва, 60% — європейського виробництва.

З початком демократичних перетворень у суспільному житті українського народу та з проголошенням державної незалежності України, національна культура почала поступово розглядатися як цілісна система, що виражає духовний світ українського народу.

Імплементация європейських культурних цінностей, культурної політики країн Західної Європи в культурний простір України передбачає: розгляд української

культури як єдиного цілого, цілісна система культури повинна включати об'єктивну оцінку ідейно протилежних напрямів, розгляд української культури як оригінального явища.

Український культурний процес, незважаючи на історичні перепони, відроджувався знову і знову. Такий підхід до періодизації враховує підйоми і спади культурного процесу в Україні і забезпечує, у свою чергу, цілісний підхід до української культури як до єдиного цілого духовного світу України.

В. Грицько, К. Алмашій

МЕНЕДЖЕР ЯК СУБ'ЄКТ ІННОВАЦІЙ

V. Hrytsko, K. Almashii

MANAGER AS A SUBJECT OF INNOVATIONS

Інноваційна діяльність певною мірою притаманна будь-якому підприємству в сучасних умовах. Якщо підприємство не є лідером на ринку інновацій, рано чи пізно йому доведеться замінювати застарілі продукти та технології. Питання управління інноваціями є дуже важливим. Ця діяльність надзвичайно складна і поєднує безліч наукових, економічних, соціальних і психологічних питань. Для того, щоб економічно реалізувати комерційну вигоду, необхідно залучати менеджерів, які мають хорошу освіту, знають ринок інновацій і можуть вирішувати технічні та виробничі проблеми.

В умовах прискорення науково-технічного прогресу різко зросла роль інноваційних менеджерів-інноваторів, здатність, кваліфікація та професійні навички яких фактично визначають долю підприємств. Приклади діяльності видатних інноваційних менеджерів неодноразово підтверджували це правило (йдеться про А. Моріту, Лі Якокка, Б. Гейтса та ін.)

Специфіка інноваційного процесу, у якому беруть участь багато зацікавлених організацій, будучи об'єктом управління, визначає специфіку роботи менеджера в цій сфері та окреслює виконання певних ролей і відповідних вимог. Робота менеджера-новатора творча, вимагає різнобічних знань, тяжіє до аналітичної діяльності, здатна зосередитися на визначеній проблемі в певний момент часу. Оскільки основними темами роботи менеджера є наука, технології та управлінська інформація, необхідною умовою його ефективної роботи є розуміння сучасних наукових парадигм, пов'язаних з інформаційними технологіями, мораллю та етикою, екологічними й соціальними проблемами.

У менеджменті інновацій розрізняють три категорії вимог до професійної компетенції менеджера-новатора:

- знання теорії та практики у сфері управління;
- комунікативність і вміння працювати з людьми;
- компетентність у галузі спеціалізації інноваційного процесу чи інноваційного підприємства.

Перша категорія потребує від менеджерів спеціальної підготовки з теорії управління, базових знань сучасної макро- та мікроекономіки, загальної теорії, прийняття управлінських рішень та вміння застосовувати економіко-математичні методи і моделі для оптимізації й прийняття інноваційних рішень.

Потреба в спілкуванні та співпраці з іншими вимагає від менеджерів вести ситуативно доцільний діалог з колегами, підлеглими та вищим керівництвом для досягнення інноваційних цілей, а також об'єктивно оцінювати результати роботи кожного підрозділу та команди в цілому.

Вимоги, пов'язані з компетентністю менеджерів, включають технічні знання інноваційного процесу, теоретичні та практичні аспекти інновацій, що впроваджуються, їхній вплив на розвиток підприємства та суспільства в цілому. Таким чином, очікується, що менеджери візьмуть на себе певну частку відповідальності за розвиток інноваційного процесу та впровадження інновацій.

Усе це потребує від інноваційного менеджера особливого розуміння теоретичних і практичних аспектів реалізованого інноваційного процесу. Крім того, специфіка інноваційної діяльності висуває особливі вимоги до базових навичок менеджерів інноваційної сфери. Менеджери повинні вміти визначати сферу застосування науково-технічних ідей і розробок, оцінювати розвиток інноваційних проєктів та комерційний потенціал технологій, визначати стратегії захисту прав інтелектуальної власності, тобто володіти кількома конкретними управлінськими навичками.

Управлінські інноватори — це креативні менеджери, для яких характерна більша увага до дослідницьких методів вирішення будь-якої проблеми.

Ці підходи включають також формулювання стратегії і тактики управління та конкретних організаційних форм їх реалізації. Стратегія стосується загального напрямку та засобів, прийнятих для досягнення встановлених цілей. Цей підхід відповідає певному набору правил прийняття рішень і обмежень. Прийоми — це засіб, за допомогою якого керуюча підсистема впливає на об'єкт управління (нововведення, інноваційний процес, впровадження інновацій).

Методи і прийоми управління інноваційною діяльністю — це система правил і процедур виконання різних завдань інноваційної діяльності, які використовуються для формулювання та прийняття раціональних управлінських рішень.

Зважаючи на досвід провідних світових компаній з успішною інноваційною діяльністю, інноваційні менеджери можуть виконувати широкий спектр управлінських завдань для створення та стимулювання інноваційного клімату у своїх компаніях. До них відносяться:

- розвиток творчого мислення, творчої активності розробників інновацій;
- створення гнучких організаційних структур;
- підготовка вибраних сегментів ринку до інноваційного продукту;
- забезпечення ефективності й економічності інноваційних процесів;
- підготовка виробництва та просування на ринки інноваційного продукту.

Інноваційні менеджери орієнтовані на дослідження, тобто вони використовують творчі методи та діяльність. Вони повинні знаходити креативні підходи, фокусувати свою увагу на проблемах і вирішувати їх; правильно оцінювати, визначати проблеми та розглядати шляхи їх вирішення; розвивати навички, необхідні для реалізації інноваційних проєктів. Іншими словами, мати необхідні навички для здійснення ефективної управлінської діяльності.

Таким чином, інноваційний менеджер є ключовою фігурою, оскільки саме від його рішень залежить розвиток інноваційної діяльності компанії для впровадження інноваційного процесу на практиці.

V. Kozachenko

IMPLEMENTATION OF INNOVATIVE PROJECTS IN THE SOCIO-CULTURAL SPHERE IN UKRAINE

В. Козаченко

УПРОВАДЖЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ПРОЄКТІВ У СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНУ СФЕРУ УКРАЇНИ

The era of IT technologies is characterized by its variability, innovative solutions and technological breakthroughs that affect the entire sphere of human life, including the socio-cultural aspect. Taking into consideration the importance of the development of this area, other countries create and approve various innovative projects that improve the standard of living of the population and ensure the stable development of the country.

The development of the socio-cultural sphere is of great importance for Ukraine at present time. The implementation of such projects has the potential to improve the accessibility of culture and art to a wide range of people, strengthen the cultural identity of the nation, develop tourism and other important directions of the state's development.

In 2019, the Government Office for the Coordination of the European and Euro-Atlantic Integration with the German Society for International Cooperation (GIZ) GmbH and "1991 OpenData Incubator" selected 5 innovative pilot projects. These are the following projects "Купуй безпечно" ("Buy safe"), "Нецінові критерії Prozorro" ("Prozorro non-price criteria"), GoodFin, "Культурна спадщина" ("Cultural heritage") and "До100вірно" ("100%sure"). The project "Культурна спадщина" ("Cultural heritage") of the Ministry of Culture and the Ukrainian Center for Cultural Studies, awarded in the nomination "The most educational project", deals with the digitization of the register of cultural heritage of Ukraine. This project helps to solve the problem of returning cultural values from temporarily occupied territories, and also contributes to the implementation of the Association Agreement with the EU in the context of the preservation and assessment of cultural and historical heritage. In addition, there are many applications, platforms, cultural infrastructures created for the development of the socio-cultural sphere of life in Ukraine.

Here are some examples of innovative projects in the socio-cultural sphere:

1. Virtual museums and exhibitions: these are interactive projects that allow visitors to enjoy the feeling of visiting a museum or a gallery without leaving home. Such projects make it possible to preserve cultural heritage and share it with people from all over the world. An example is the Virtual Travel Project "Музеї просто неба" ("Open air museums"). It presents seven authentic open-air museums. The authors promise that this way you can touch the past, which was several centuries ago, get acquainted with Ukrainian culture and everyday life, and understand what makes them interesting and unique.)
2. Online courses and webinars: these are innovative approaches to education and professional development in the socio-cultural sphere. Such projects make it possible to quickly and efficiently acquire new knowledge and skills. Examples are platforms Prometheus, VUMonline, Wisecow, STUD-POINT, Happy Monday, Ukrainian English Language Teacher Learning, "На Урок" ("At the lesson"), etc.
3. Social media platforms and applications: such projects allow people to share their thoughts, ideas and knowledge with other people from all over the world. Social media also helps raise financial support for cultural projects and organizations. Examples are Ajax Systems, Grammarly, Preply, Petcube, etc.

4. Cultural events and festivals: such projects allow people to share their creative achievements and knowledge with other people. Cultural festivals also help to draw attention to certain cultural events and issues, which help to increase awareness of the peculiarities of Ukrainian traditions and way of life. (Atlas Weekend, ART JAZZ, Black Sea Metal Festival, UPfest, Stare Misto, Vorskla-Rock'n'Ball, etc.)
5. Interactive exhibitions and installations: such projects allow people to interact with the exhibits and create their own works. This allows attracting more attention to the national cultural heritage and stimulating creativity and interest in Ukrainian culture among visitors. (Interactive exhibition Ukraine WOW in virtual version)

Technologies of augmented reality: such projects allow creating unique visual effects and supplementing reality with digital objects. This allows creating new forms of cultural expression and attracting more attention to the national cultural events and projects. (“Чорнобиль 360” (“Chornobyl 360”), “Шухляда” (“Drawer”), “Подолання гравітації” (“Overcoming gravity”), etc.)

However, the implementation of innovative projects in the socio-cultural sphere is not an easy task. This requires high-quality personnel training, financial and organizational resources, as well as taking into account the peculiarities of the country's cultural context. Therefore, it is important to analyze the experience of implementing innovative projects in the socio-cultural sphere both abroad and in Ukraine, in order to make an informed choice and ensure the success of the implementation of new projects.

Т. Гуменюк

EVENT У СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ: ФІЛОСОФІЯ ПОДІЇ В РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ

Т. Humeniuk

EVENT IN SOCIO-CULTURAL ACTIVITY: EVENT PHILOSOPHY IN TODAY'S REALITIES

У сучасній соціокультурній діяльності поняття івенту (event), з яким пов'язують складні й динамічні явища в культурному житті, відображає культурно-мистецькі, соціальні, політичні потреби прагнення й цінності суспільства. Завдяки своїй динамічності, це явище неминуче зазнає значних трансформацій у різних суспільних контекстах внаслідок взаємодії з новітніми комунікаційними технологіями, соціальними мережами, засобами масової інформації, які суттєво впливають на сприйняття і вплив івентів, на їхню роль у формуванні суспільної думки.

У філософській літературі, зокрема в «івентуальній філософії», івент розглядається як унікальна подія, що порушує звичну послідовність речей і викликає несподівану реакцію. Та найчастіше івенти у сфері соціокультурної діяльності — це переважно масові культурні й розважальні заходи — концерти, фестивали, спортивні змагання та інші заходи, які приваблюють чисельну аудиторію і мають значний суспільний резонанс. У такому контексті івент постає формою комунікації і взаємодії між людьми, відбиваючи певні соціокультурні тенденції й прагнення.

Історичні трансформації таких подій викликані кількома чинниками:

- технологічним прогресом — упровадженням нових технологій, (аудіовізуальне обладнання, соціальні медіа, віртуальна й доповнена реальність), завдяки яким події стали більш інтерактивними й доступними для ширшої аудиторії;

- глобалізаційними процесами, які об'єднують людей різних регіонів, культур тощо;
- комерціалізацією заходів, які компанії й організації обирають як платформу для маркетингу і створення бренду;
- охороною здоров'я та безпеки, необхідністю вирішувати гострі питання щодо застереження війн, епідемій, стихійних катастроф;
- розвитком технологій віртуальних і гібридних подій, які включають фізичні і цифрові компоненти, щоб продовжити події під час кризи й охопити ширшу аудиторію.

Поняття «івент» тлумачать ще і як спланований захід. Уперше визначення івенту сформулювали на початку 1990-х рр. Д. Гец і Дж. Гольдблат як чогось особливого, виняткового, унікального, що перебуває «за межами буденності», відрізняється від інших щоденних дій, зокрема таких як робота. Дж. Гольдблат описав подію як унікальний момент у часі, визначений церемонією і ритуалом для задоволення чийось потреб. Д. Гецц уважав івент розважальним, культурним або соціальним досвідом, який виходить за рамки звичайного вибору чи повсякденного життя. Основними завданнями івенту дослідники і практики вважають такі: привернути увагу аудиторії до певного предмета; сформувати позитивне ставлення до нього; надати аудиторії можливість збагатити досвід спілкування; корпоративний PR; сформувати лояльність аудиторії до об'єкта івенту.

Для успішного здійснення заходу необхідно зважати на: своєчасність проведення, важливість обраної реальної події; можливість взаємного обміну інформацією з аудиторією; наявність екшену, шоу; ритуальність івенту, його регулярність, традиційність, етикет; створення резонансу після здійснення івенту. Визначаючи план проведення заходу, необхідно зважати передусім на його соціокультурну мету, доцільність, враховувати, що інформаційний простір сьогодні вкрай насичений, тому доводиться докладати чимало зусиль, щоб привернути увагу і досягти належного впливу на цільову аудиторію. Для підвищення організаційного рівня івенту необхідно: визначити його мету (повідомлення, досвід, який необхідно поширити), свою цільову аудиторію; обрати місце проведення; спланувати логістику (дату, час і формат заходу, освітлення, аудіовізуальне обладнання, транспорт, харчування); забезпечити рекламу події в соціальних мережах, на інших каналах поширення інформації; обрати оптимальний спосіб реєстрації і продажу квитків для учасників; скласти розклад заходів, розподілити обов'язки на випадок непередбачених ситуацій; організувати персонал і постачальників (охорона, кейтеринг, технічна підтримка); підбиваючи підсумки, необхідно увиразнити успішність здійсненого івенту, зібрати відгуки й побажання учасників.

Пандемія COVID-19 суттєво вплинула на індустрію заходів. Сьогодні вже можна провести практично будь-яку подію в онлайн-форматі, в якій відсутня безпосередня взаємодія людей. Значно складніше створити контент, який зацікавить усіх глядачів і матиме такий же емоційний вплив, як і в офлайн. Так, під час пандемії першими відновили свою діяльність театри, музичні шоу, у яких глядач і так перебував на безпечній дистанції. Деяко пізніше розпочали працювати виставки, перейшовши в цифровий формат. Суворі запобіжні заходи під час пандемії спонукали до оцифрування контенту, розробки «віртуальних» екскурсій, запису роликів тощо. Перебуваючи в ізоляції від своєї аудиторії, організатори заходів почали експериментувати з новими форматами їх проведення, розширили

географію, адже доєднатись до онлайн-івенту можна з будь-якої точки світу. Віртуальні івенти не принесли великих прибутків, проте допомогли зберегти контакт з аудиторією, і найбільшої популярності серед них набули:

- вебінари, освітні й інформаційні презентації в мережі «Інтернет»;
- віртуальні конференції за участі доповідачів і відвідувачів з усього світу, що надають можливості для живої взаємодії і спілкування.
- віртуальні торгові виставки, на яких компанії демонструють свої продукти чи послуги світовій аудиторії.
- віртуальні концерти, під час яких «жива музика» транслюється онлайн.
- віртуальні мережеві події, що надають можливості учасникам спілкуватися, як і під час особистих мережевих заходів;
- віртуальний запуск продуктів, що надає змогу компаніям демонструвати і просувати свої нові продукти світовій аудиторії.

Для цих віртуальних подій часто використовують платформи відеоконференцій — Zoom або Google Meet, — щоб об'єднати учасників у віртуальному просторі.

Останніми роками в Україні відбувається багато важливих культурних і політичних подій та заходів, зокрема:

- Київський міжнародний кінофестиваль, під час якого здійснюється показ кращих українських і зарубіжних фільмів, а кінематографісти мають можливість обмінятись своїми поглядами, взяти участь в обговореннях і дискусіях;
- Львівський міжнародний фестиваль культури, у якому беруть участь митці з усього світу, щоб продемонструвати свої творчі досягнення;
- Гогольфест — щорічний мистецький фестиваль у Києві, на якому під час вистав, виставок і майстер-класів демонструють свою творчість найталановитіші митці країни.
- Kyiv Music Fest — фестиваль української і світової музики.

Із завершенням пандемії івент-індустрія почала відроджуватись, але воєнна агресія росії проти України дестаблізувала ситуацію, ускладнивши діяльність цієї галузі, завдала руйнацій в усіх сферах суспільного життя, негативно вплинула на економіку, унаслідок чого зменшилися інвестиції і витрати на проведення заходів. Під час воєнних дій в Україні ускладнились умови для функціонування індустрії подій, багатьом компаніям довелося коригувати свої наміри і дії, вдаватись до нових форм і способів діяльності, щоб зберегти не тільки свої напрацювання, а й аудиторію, інформаційний потенціал. Івент-заходи в цій ситуації набувають етичного виміру, виявляючи міру людяності суспільства й особи. Філософія сучасного івенту як морально значущої події полягає в розкритті ролі героїчних зусиль українського народу і його трагічних втрат для всього цивілізованого світу. Тому й сьогодні діячі культури знаходять можливості протистояти війні, захищати цінності демократії і свободи. Українські письменники Оксана Забужко, Сергій Жадан, голлівудські актори Міла Куніс та Ештон Катчер, Шон Пенн, Анджеліна Джолі, Ед Ширан, Стінг, Стівен Спілберг, Пол Маккартні, Дженніфер Лопес та багато інших взяли активну участь в акціях на підтримку України.

Українські інфлюенсери також докладають зусиль для просування культурних і політичних ідей на захист демократії і свободи.

Отже, у сучасному світі івенти становлять органічну складову культурного і суспільного життя — від розважальних і культурних акцій до соціальних та

політичних подій. Завдяки культурним заходам (фестивалі, концерти, виставки) популяризуються історія, традиції, нові художні досягнення, ідеї демократії і свободи, патріотизму, сприяючи утвердженню національної ідентичності, підносячи почуття гордості за свій народ.

Є. Росляков

УДОСКОНАЛЕННЯ УПРАВЛІННЯ ДІЯЛЬНІСТЮ У СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ

Y. Rosliakov

IMPROVEMENT OF THE ACTIVITIES MANAGEMENT IN THE SOCIO-CULTURAL SPHERE

У соціокультурній діяльності можуть виникати різноманітні проблеми: непорозуміння між людьми, недостатня взаємодія та співпраця, культурні бар'єри, стереотипи та дискримінація, низький рівень свідомості про різноманітність тощо.

Один з напрямів подолання проблеми — підвищення свідомості та освіти, поширення знання про культурну різноманітність й історію інших народів, що дозволяє уникнути стереотипів та дискримінації. Наприклад, можна організовувати лекції, семінари та інші заходи для підвищення свідомості про культури інших народів.

Наступний напрям — створення відкритих місць для діалогу. Важливо вислуховувати думки та погляди інших, щоб знайти спільний мовний знаменник. Для цього створюємо зручні умови для співпраці та взаємодії між культурними групами (спільні заходи, фестивалі).

Також важливе поширення толерантності та поваги у відносинах. Необхідно приймати культурні різноманіття та розуміти, що кожна культура має унікальні особливості та традиції. Потрібні заходи з навчання толерантності та повазі до інших культур, що допоможе уникнути конфліктів і підвищить якість взаємодії між культурними групами.

Охопленню усіх груп громадськості сприяє формування культурної політики в державі. Перевіреною практикою є впровадження програм для підтримки культурної різноманітності суспільства.

Удосконалення управління діяльністю соціокультурної сфери має нагальні потреби в розробці стратегії розвитку та вдосконалення механізмів фінансування.

Управління діяльністю соціокультурної сфери вимагає комплексного підходу та поєднання різних інструментів та методів, основними з яких є:

- створення довгострокових планів розвитку соціокультурної сфери з урахуванням потреб та інтересів громади, залученням експертів;
- використання інформаційних систем для моніторингу та аналізу соціокультурної сфери, що дозволить підвищити ефективність прийняття рішень й управління проектами;
- залучення громадських організацій та громадських активістів до процесу прийняття рішень і реалізації проектів у соціокультурній сфері;
- створення партнерських відносин з представниками бізнесу та інших секторів для спільної реалізації соціокультурних проектів;
- розвиток професійної підготовки кадрів у соціокультурній сфері для підвищення їхньої ефективності та якості роботи.

Одним із провідних механізмів здійснення соціокультурної діяльності є розробка та реалізація проектів, які мають соціальну й культурну вагу для суспільства.

Рішенням з удосконалення управління на практиці стануть наступні кроки з організації використання ресурсів соціокультурної сфери:

1. Сприяння створенню центрів культури та мистецтва — від великих культурно-освітніх центрів до невеликих місцевих мистецьких студій. Такі центри закладають умови для розвитку творчих здібностей, виступів на сцені, організації культурних заходів тощо.
2. Організація відкритих просторів — парків, скверів, вуличних фестивалів та інших відкритих місць, де люди можуть зібратися, спілкуватися й розважатися. Вони є місцем зустрічі різних культур та національностей, допомагають розвивати культурну, соціальну інтеракцію між людьми.
3. Підтримка музейної справи. Допоможе зберегти національну спадщину та привернути увагу до культурних цінностей.
4. Сприяння розвитку туризму. Туризм підвищує інтерес до культури та історії різних країн та народів, створює атмосферу зацікавленості, толерантності, поваги.

I. Антошкін

СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ПРОЄКТУВАННЯ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ СОЦІАЛЬНОЇ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ БІЗНЕСУ

I. Antoshkin

SOCIOCULTURAL DESIGN AS A MEANS OF DEVELOPING SOCIAL RESPONSIBILITY OF BUSINESS

Умови військового стану підвищили рівень небезпеки для громадян, та водночас актуалізували необхідність посилення згуртованості й відповідальності спільнот. Особливої ваги набувають соціальна відповідальність бізнесу й потреба інтерактивного її представлення в соціокультурному контексті виживання середовищ різного рівня. Деякі аспекти соціальної відповідальності бізнесу, зокрема в умовах військових дій, досліджували О. Гогуля, О. Головінов, М. Мурашко, І. Царик та ін. Відповідно до теоретичних досліджень, соціальна відповідальність бізнесу покликана гармонізувати прибуткову та альтруїстичну складові підприємництва в умовах ринкової економіки. Особливо важливою є теза про те, що соціальна відповідальність бізнесу — це сфера діяльності підприємства чи організації, яка зумовлює вирішення соціально значущих проблем як у самому бізнесі, так і на місцевому, регіональному, національному рівнях.

Військові дії в Україні, з одного боку, ускладнили саме існування бізнесу, і його збереження та функціонування умовно можна назвати соціальною відповідальністю. З іншого, трансформувалися форми реалізації просоціальних напрямів підтримки населення. Приклади соціальної відповідальності бізнесу лежать в площині підтримки різних верств населення, медичних закладів, Збройних сил України, реалізації волонтерської діяльності. Суспільство і бізнес об'єднані метою працювати й жити в незалежній Україні.

Отже, відбуваються зміни в суспільній свідомості, соціально відповідальний бізнес задає тренди у сфері культуротворчості майбутнього.

3 перших днів український бізнес проявив свою найкращу сторону — згуртувався та сконцентрувався на допомозі державі й людям. Належність до принципів сталого розвитку підтвердилась в активній реалізації щонайменше трьох принципів — “No poverty” (ні бідності), “Zero hunger” (нуль голоду), “Good health and wellbeing” (міцне здоров’я та добробут) та розширилась, концентруючись на допомозі всім людям під час війни.

3 початком повномасштабної війни в Україні розвиток соціальної відповідальності бізнесу суттєво змінився, війна змусила український бізнес переорієнтувати свої програми сталого розвитку та благодійної допомоги. Відтепер український бізнес ще більше підтримує економіку й армію країни: мільярди гривень для ЗСУ, авто, дрони, ціни, спорядження, одяг, взуття, медикаменти, пальне, продукти та багато іншого — це лише частина того, що дає відповідний український бізнес. До того ж чимало компаній інтегрували програми допомоги та відновлення України у свою політику соціальної відповідальності. Водночас, бізнес адаптується і до праці в умовах воєнного часу, адже підприємці зацікавлені в тому, щоб їхня справа продовжувалася й у мирній Україні, а продукція знаходила збут на внутрішньому ринку. Як не намагався агресор паралізувати вітчизняну економіку, поставити абсолютну більшість українців на межі виживання і голоду, вийшло навпаки — бізнес не лише не згорнув соціальні програми, а й має на меті вихід на новий рівень шляхом запровадження ESG-принципів. Вони розшифровуються як «екологія, соціальна політика та корпоративне управління». У широкому значенні це сталий розвиток комерційної діяльності, що базується на принципах відповідального ставлення до довкілля (E — environment); високої соціальної відповідальності (S — social); високої якості корпоративного управління (G — governance).

Соціокультурне проектування як специфічний різновид соціальної інженерії, який реалізується в просторі культури, має на меті спрогнозувати, структурувати, технологізувати та реалізувати цінності-цілі культуротворчості в поствоєнний період. Серед провідних напрямів — культура бізнесу, яка має популяризуватися вже нині. Зокрема перспектива подальшого дослідження полягає у вивченні публічних форм презентації соціально відповідального бізнесу.

А. Рижова

МАРКЕТИНГОВА ДІЯЛЬНІСТЬ НА ПІДПРИЄМСТВІ

A. Ryzhova

MARKETING ACTIVITY AT THE ENTERPRISE

У сучасному розумінні з маркетинговою діяльністю підприємства переважно пов’язують сукупність усіх видів підприємницьких дій і рішень, що забезпечують просування товарів і послуг до покупців, а також вивчення бажань, потреб, переваг й установок споживачів з метою систематичного використання цієї інформації для створення нових споживчих товарів і послуг. У розгорнутому вигляді маркетингова діяльність передбачає: планування асортименту продукції; ціноутворення, тобто визначення ціни, яку покупець муситиме заплатити за товар; транспортування, або оптимальні способи доставки товарів споживачеві; збереження і складування продукції; оптову торгівлю — продаж товарів посередникам; роздрібну торгівлю — продаж товарів безпосереднім споживачам; обслуговування потенційних покупців у торговому залі, тобто надання їм допомоги у виборі товару чи послуги;

кредитування — надання покупцям можливості оплатити покупку протягом визначеного терміну після придбання товару чи послуги; рекламу — безособову форму спілкування зі споживачами через засоби масової інформації, включаючи телебачення, радіо, газети, журнали, пошту, Інтернет, транзитні автотранспортні засоби і рекламні щити; маркетингові дослідження — систематичний збір і аналіз даних для прийняття збутових рішень. Кожний із цих видів діяльності нерідко сплутують з маркетингом у цілому. Однак маркетинг, включаючи всі ці види, є ширшим поняттям. Тільки сукупність зазначених видів діяльності може бути названа маркетингом. Інтеграція всіх цих дій у єдиний процес досягається створенням маркетингових програм.

Слід зазначити, що загальна схема маркетингової діяльності передбачає аналіз ринкових можливостей підприємства. Для цього здійснюються маркетингові дослідження ринку, збирається маркетингова інформація, визначається маркетингове середовище, вивчається роздрібний та оптовий ринок. Загальна аналітична інформація є підставою для здійснення наступного етапу діяльності — вибору цільових ринків. Цей напрям роботи передбачає вивчення попиту, сегментування ринку, відбір цільових сегментів, позиціонування товарів на ринку. Визначення цільового сегмента надає змогу здійснити розроблення комплексу маркетингу (маркетингмікс). Маркетингова діяльність передбачає також застосування допоміжних систем маркетингу: маркетингової інформації; маркетингового планування; маркетингового контролю; маркетингової організації

Можна погодитись, що розвиток ринкової економіки практично неможлива без застосування всієї різноманітності маркетингового інструментарію, дій та підходів в управлінні організаціями. Однак світовий досвід доводить, що трансформаційний період надає переваги маркетингу, зорієнтованому на виробництво. Саме тому в маркетингу інколи вбачають суто розподільчу, збутову спрямованість, а не комплекс різноманітних видів діяльності та спосіб мислення.

На нашу думку, маркетинг розвинутої ринкової економіки базується на визнанні першості вимог споживачів, тому в організаційній структурі підприємств виробників маркетингологи обіймають найважливіші адміністративні посади. Саме в цих випадках досягається найбільш ефективне зіставлення загальних ресурсів підприємства з вимогами та можливостями ринку, мають успіх відповідні стратегії та маркетингові плани. Причому стратегія лідерства пов'язується з перевагами інноваційних товарів та маркетингових рішень. Гнучкість виробництва є інструментом прискореного адаптування для створення конкурентоспроможної і високоприбуткової продукції. Завдяки виробництву продукції з більшим ринковим потенціалом формуються нові ринки, підтримується стратегія розвитку підприємства. Товарна політика розробляється, виходячи з максимального задоволення потреб ринку різноманітними товарами високої якості, достатньої зручності для продажу та споживання. Її ефективності сприяє попереднє тестування товару, створення упаковки як частини продукту і засобу підвищення дієвості реклами та посилення стимулювання збуту. Досягнення у сфері маркетингу порівнюється до здобутків у виробничих технологіях, фінансах і праві. Разом з тим, незважаючи на значну різноманітність теоретичних підходів та узагальнень щодо сутності та спрямованості дій, у сучасній економічній літературі превалює розуміння маркетингу як управління виробничо-комерційною діяльністю підприємства з орієнтацією на ринок.

Однак, незважаючи на можливі відмінності у вирішенні питань адаптування до ринкових умов окремих виробників, маркетологами на підприємствах мають бути створені умови для всебічної узгодженості дій структурних підрозділів щодо забезпечення ефективної товарної політики, оскільки саме це забезпечує гарантії збереження та розвитку організацій як соціально-економічних систем.

Отже, маркетинг, як система діяльності, має свої напрями, методи, цілі та завдання реалізації. Провідним напрямом маркетингової діяльності підприємств-виробників товарів, послуг вважається проведення ефективної політики щодо якості та асортименту продукції, формування цін, організації збуту й комунікацій. Головними методами, які використовують фахівці, працюючи з ринком, є: облік, аналіз, моделювання, прогнозування, проектування та коригування процесів. Маркетингова система підприємства спрямована на комплексне й всебічне розв'язання таких завдань:

- глибоке дослідження ринку;
- вивчення потенційного попиту та тенденцій його розвитку;
- планування товарного асортименту;
- розроблення конкурентоспроможної цінової політики;
- планування та здійснення збуту;
- своєчасне адаптування системи управління маркетингом відповідно до ринкових вимог.

СЕКЦІЯ:
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ, МУЗЕЄЗНАВСТВА
ТА ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВА

М. Торпіка

**ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ТА СПЕЦИФІКА ЕКСПОЗИЦІЙНОЇ РОБОТИ В МУЗЕЯХ
ІСТОРИЧНОГО ПРОФІЛЮ РЕСПУБЛІКИ БОЛГАРІЇ
(НА ПРИКЛАДІ МУЗЕЮ АРХЕОЛОГІЇ НАІМ)**

М. Tortika

**STAGES OF FORMATION AND SPECIFICITY OF EXPOSITION WORK
IN THE MUSEUMS OF THE HISTORICAL PROFILE OF THE REPUBLIC
OF BULGARIA (ON THE EXAMPLE OF NAIM, THE MUSEUM OF ARCHEOLOGY)**

Ідею створення в Болгарії музейної інституції національного рівня слід віднести аж до сорокових років XIX ст. Далі, вже у 1869 р., більш конкретно, у межах статуту Літературного товариства (майбутня БАН, Товариство почало працювати в Софії тільки після проголошення незалежності Болгарії, тобто у 1878 р.), подібна ідея вперше прозвучала як цілком слушна та стратегічна. Саме на цієї основі, в умовах війни та подальшого звільнення Болгарії, тобто в рамках тимчасового управління 1877/1879 рр., була сформована та почала функціонувати центральна Публічна бібліотека, при якій було створено спеціальний музейний відділ. Спочатку в контексті діяльності такого відділу йшло накопичення первинного музейного фонду, формування якого відбувалося, насамперед, шляхом дарування. Потім процес створення музейних колекцій став більш усвідомленим, оскільки до формування національної бази культурної спадщини приєдналися освітні установи, за ініціативи

яких до Софії почали відправляти всі матеріали, що становили будь-яку історичну та культурну цінність. Нарешті, у 1892 р. прийнято рішення про формування самостійної музейної установи з науково-дослідницькими та популяризаторськими завданнями, що й закріпив спеціальний указ князя Фердинанда, підписаний 1 січня 1893 р.

Спочатку загальна музейна колекція включала природничий (природознавчий) відділ, відділ старожитностей та етнографічний відділ. Згодом природознавчий та етнографічний відділи набули самостійного статусу (сьогодні це національний етнографічний та національний природничо-науковий музей), тоді як на базі колекції старожитностей почав формуватися національний археологічний музей, який зараз існує як автономна публічна та наукова структура. У зв'язку з цим слід підкреслити, що більшість болгарських музеїв національного рівня сьогодні є частиною профільних академічних інституцій. Іншими словами, можна сказати, що фактично при Болгарській академії наук (БАН) було створено профільні музейні установи, які, з одного боку, структурно пов'язані з адміністративною вертикаллю профільних науково-дослідних інститутів, а з іншого, вони існують як частина адміністративно-управлінської структури БАН.

Такий підхід, безумовно, не міг не вплинути на специфіку експозиційної стратегії національних історичних музеїв Болгарії. Аналізуючи приклад експозиційного будівництва археологічного музею при Національному інституті археології БАН (НАІМ), перш за все слід зазначити його підкреслено історико-академічний характер.

Водночас сучасний туристичний напрям в економічній політиці Республіки Болгарія вимагає максимального припливу туристів не лише на узбережжя, а й до столиці країни. У цьому контексті комплексний метод побудови експозиції виявляється зручним як для широкого показу музейних колекцій потенційній музейній аудиторії, так і для поглибленого вивчення історико-культурних артефактів профільними фахівцями. Різні за хронологією археологічні пам'ятки ретельно вивчаються співробітниками профільних відділів, проте при експонуванні різні за хронологією, але близькі за типологією пам'ятки комплексно заповнюють музейні (туристичні) локації, які в такому контексті переслідують більш популяризаторські, ніж академічні цілі. Таким чином характер комплексного музейного будівництва, частково продиктований історією формування національної музейної мережі в Болгарії, а частково потребами менеджменту в гуманітарній сфері, виявляється зорієнтованим на завдання широкого туристичного показу. Усе це не применшує значення національних археологічних колекцій, а лише вказує на особливу специфіку їх вивчення та особливості музейного показу.

С. Гаврилюк

РОЛЬ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ЗАПОВІДНИКІВ УКРАЇНИ В ПАМ'ЯТКООХОРОННІЙ СПРАВІ

S. Havryliuk

THE ROLE OF HISTORICAL AND CULTURAL RESERVES OF UKRAINE IN LANDMARK PROTECTION

Історико-культурним заповідникам належить вагома роль в охороні культурних надбань українського суспільства. Відповідно до пам'яткознавчих дефініцій під

цими структурами розуміють спеціальні законодавчо визначені території, що охоплюють ансамблі й комплекси пам'яток історії та культури, мають виняткову історичну, наукову й культурну цінність та перебувають під охороною держави. Режим утримання історико-культурних заповідників передбачає повну (музей-заповідники) або часткову (заповідні території) заборону виробничої діяльності на цих теренах і вилучення їх із сільськогосподарського землекористування.

За своїм статусом історико-культурні заповідники поділяються на національні і державні. Мережу національних історико-культурних заповідників започатковано в 1989 р. шляхом створення в Каневі Шевченківського національного заповідника. Статус та порядок утворення національних заповідників визначено Указом Президента України від 11 жовтня 1994 р. «Про національні заклади культури».

Нині в Україні функціонує 63 історико-культурних заповідники. Щоправда, у Концепції державної політики реформування сфери охорони нерухомої культурної спадщини зазначено, що в Україні діє 65 історико-культурних заповідників. Найпізніше в їх переліку з'явився Державний історико-культурний заповідник «Державотворці Сіверщини». Рішення про його створення було ухвалене Кабінетом міністрів України 19 червня 2019 р. Він включає комплекс пам'яток архітектури с. Гамаліївка та м. Шостка Сумської області. Серед них — Гамаліївський Харлампіївський монастир — пам'ятка архітектури національного значення, один з останніх монастирів-фортець, побудованих в Україні, де знаходиться усипальниця двох гілок родини Скоропадських. Щодо перспектив організації нових заповідників, то у вищезгаданій постанові Верховної Ради від 14 травня 2019 р. за № 2716-VIII Міністерству культури спільно з Черкаською обласною державною адміністрацією рекомендовано опрацювати питання щодо створення історико-культурного заповідника «Родина Симиренків» у с. Мліїв Городищенського району Черкаської області.

Співробітники історико-культурних заповідників здійснюють науково-дослідну, екскурсійну, виставкову, видавничу та інші види пам'яток охоронної діяльності. Так, історико-культурний заповідник в м. Луцьку відкрито в 1985 р. у зв'язку з відзначенням 900-річчя з часу першої згадки про це місто. Мета заповідника — зберігати, вивчати, раціонально використовувати і пропагувати пам'ятки історії та культури міста. Упродовж своєї діяльності заповідник активно підтримує проведення археологічних досліджень на території Старого міста та в його охоронній зоні. У 1988 р. керівництво заповідника підписало договір із Львівським історичним музеєм про спільне дослідження археології Луцька, яке успішно проводилося впродовж 1990-х — початку 2000-х рр. Результатом роботи стали укладення детальної археологічної карти міста, відкриття решток дерев'яної забудови міста XIV–XVII ст., детальне археологічне вивчення залишків церкви на території замку — об'єкта дерев'яного храмового будівництва XIV ст.

На території історико-культурного заповідника м. Луцька знаходиться 52 пам'ятки під охороною держави. Це насамперед Верхній замок — пам'ятка архітектури XIV ст., рештки мурів Окольного замку XVI ст., кафедральний костел XVII ст., оборонна синагога XVII ст., німецька лютеранська кірха початку XX ст., а також найстаріші православні церкви міста. Їх стіни пам'ятають визначних суспільно-політичних і культурних діячів України періоду Середньовіччя — Івана Виговського, Данила Братковського, Петра Могили, Іова Кондзелевича. У стінах Луцького замку функціонують музеї (музей книги, музей дзвонів, Художній музей

м. Луцька), постійно експонуються виставки, підготовлені за матеріалами фондів заповідника. Водночас тут відбуваються різноманітні фестивалі, зокрема, лицарські турніри, конкурси, інші культурні події. Щорічними стали наукові конференції «Любартівські читання» та випуск наукових збірників. Заповідник поступово стає ваговою складовою європейського культурного співтовариства, проводячи заходи зі збереження, використання і популяризації пам'яток, упроваджуючи інноваційні методики залучення відвідувачів, креативні управлінські рішення щодо пам'яткоохоронної діяльності.

Проте в роботі історико-культурних заповідників України, як і у сфері охорони пам'яток загалом, нагромадилося чимало проблем. Серед головних — недотримання пам'яткоохоронного законодавства, часто зумовлене безвідповідальністю, безпорадністю, а то й місницькими інтересами чиновників, недосконалістю системи управління заповідниками, неефективністю управлінських рішень. Заповідні установи не володіють виключними правами на охорону нерухомих об'єктів культурної спадщини, які знаходяться на їх території, так і на саму територію. Це великою мірою спричиняє відсутність належної охорони таких пам'яток, не дає можливості ефективно втілювати заходи з їх реставрації, оберігати власні територіальні межі від непоодиноких зазіхань з комерційною метою.

Мають місце незадовільний, а в низці випадків просто аварійний стан музейних приміщень, проблеми з фондосховищами, застарілість експозицій. Злободенними залишаються проблеми державного фінансування, залучення для діяльності заповідників додаткових позабюджетних коштів, розширення надання платних послуг, запровадження інноваційних форм роботи тощо. Слабко реалізується державна програма їх розвитку, не резервуються вагомі історико-культурні комплекси для подальшої організації заповідників.

Іноді висловлюється хибна думка, що в час нинішніх нелегких випробувань, які переживає Україна, зокрема, розв'язаної російським агресором у лютому 2022 р. війни, економічної кризи, культурна спадщина, у тому числі її об'єкти, зосереджені в історико-культурних заповідниках, не користуються попитом серед населення. Проте саме при такій ситуації національні культурні цінності допомагають зняти душевне напруження, створюють умови для емоційного та духовного відпочинку. Це важливо і для піднесення культурного рівня суспільства, зміцнення його духовності, патріотичних почуттів. Історико-культурним заповідникам й надалі повинна належати вагома роль у втіленні здобутків національної пам'яткоохоронної діяльності, культурної політики держави загалом.

В. Надольська

ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ В ДІЯЛЬНОСТІ МУЗЕЇВ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ

V. Nadolska

THEATRICAL PERFORMANCE AT THE ACTIVITY OF MUSEUMS IN THE VOLYN REGION

Долучення до музейної діяльності новітніх технологій співпраці з відвідувачами відкриває широкі можливості для реалізації музеєм потенціалу культурно-освітньої установи. Накопичений у цій галузі в останні десятиріччя досвід вимагає дослідження як на теоретичному, так і на практичному рівнях. Це стосується, зокрема, й музейної театралізації, яка поряд з квест-екскурсією, музейним святом,

музейними акціями («Ніч музеїв», «Музейне селфі» та ін.) та іншими технологіями інтерактивності успішно використовується в діяльності музейних установ.

Використання театральних постановок, епізодів, їх долучення до концепції та тематики музею, як способу інтерпретації музейної інформації із використанням театральних атрибутів (сценарію, елементів режисури, ролей) є дієвим засобом змістового та емоційного впливу на відвідувачів. Театралізація розширює культурно-освітній простір музею. Вона є засобом підвищення ефективності сприйняття музейних предметів, формою пізнання дійсності в контексті особистісних інтересів. За допомогою театралізації музей перетворюється на територію, де відвідувачі можуть вивчати артефакти, встановлювати з ними зв'язки як з частиною власного повсякденного життя. У музейній театралізації знаходить вияв соціальна активність аудиторії практично всіх вікових груп. Музейна театралізація дозволяє здобувати нові знання, розвивати пізнавальну діяльність, переводити її на вищий рівень кооперації та співробітництва.

Якзасібзмістовоготаемоційноговпливунавідвідувачівінтегруютьтеатралізацію у свою роботу і музеї Волинської області. Співпраця музею і театру може бути дуже продуктивною, даючи можливість для проведення творчих експериментів. Одним з них став спільний науково-мистецький, просвітницький проєкт ВКМ і Волинського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка «Театр і майстер» (березень–травень 2018 р.) Театрально-музейні зустрічі, як складова проєкту, допомогли відвідувачам ознайомитися з театральнo-декораційним мистецтвом, з життям театру та театралами. Учасники зустрічей мали можливість опинитись на театральній сцені — через простір бутафорної рами подивитись на глядача і представити себе на стилізованій сцені, побачити театр через творчість Майстра: художника-постановника, художника-костюмера, художника-декоратора зрозуміти, як створюється вистава. Юні аматори-актори — вихованці Творчої студії Н. Журавльової БО «Творчість заради життя» представили частинки з вистави-інтерактиву «Щоденник Ельфа». Проєкт був відзначений серед досягнень та найголовніших подій, які стали важливими з точки зору ставлення суспільства до музеїв і музейної справи у Волинській області у 2018 р., отримавши диплом Десятої обласної рейтингової акції «Музейна подія на Волині — 2018».

Елементи театралізації активно використовуються у Волинському краєзнавчому музеї для реалізації дитячих програм. Зокрема йдеться про інтерактивну програму для дошкільнят та учнів молодших класів «Чарівні пори року», до якої входять 4 екскурсії-казки: «В гостях у золотої осені», «Зимова казка», «Ой весна-красна, що ти нам, веснонько, принесла», «Літо-літечко — радіють діточки» (їх проводять герої народних казок: Бабуся-казарка, Лісовичок, Пори року), екскурсію-гру з експозиції відділу природи «Мандрівка в рідну природу», а також кілька заходів до календарних свят: Дня птахів, Міжнародного Дня захисту тварин, екологічних годин тощо. Усе це — театралізовані дійства з іграми, вікторинами, загадками та музичними номерами, які базуються на традиційних обрядах, звичаях.

Новим форматом проведення дозвілля, наповненим незабутніми враженнями і знаннями стала для відвідувачів музеїв Волині акція «Ніч музею». Вона супроводжується низкою цікавих заходів, що безпосередньо стосуються культури і мистецтва, — фотосемінарами, тематичними вечірками, різноманітними

шоу і перформансами, серед яких важливе місце відводиться театралізованам реконструкціям. Так, сценарій театралізованого дійства «Під прицілом Кліо — Луцьке братство» розроблявся і втілювався Музеєм історії Луцького братства спільно з викладачами і студентами Волинського національного університету імені Лесі Українки (18 травня 2018 р.) Через специфічне тісне приміщення масові інсталяції в музеї значно утруднені. Тому музейники вийшли на вулицю і провели зацікавлених лучан місцями пізнавальних подій минулого.

У формі театралізації та ігор практикує проведення масових заходів з вивчення і відтворення народних традицій Рокинівський музей-скансен. У ході таких дійств відвідувачі не лише збагачуються знаннями про особливості й характер українського народу, його духовне багатство і культуру, а й відчувають свою належність до нього. Працівниками цього музею із залученням школярів було вивчено і відтворено трудові обряди «Свято першої борозни», «Сівба», «Зажинки. Жнива. Обжинки», які стали основою створення телефільму «Щоб хліб родив». У музеї стало традицією проводити «Андріївські вечорниці», обряд «Охризування», «Різдвяний святвечір» та ін. Такі заходи відбуваються не в актовій залі чи на сцені, а в стародавній українській хаті з іконами та вишитими рушниками в експозиції просто неба, де розміщене невеличке волинське село XIX ст.

Дівочі ворожіння на Катерини, Андрія та Меланки, кусання калити, традиції Свят-вечора, різдвяні колядування і вертепні дії відображаються театральними засобами й у Волинському краєзнавчому музеї. Поряд із традиційним звичаєм засівання, що несе аграрно-магічну функцію, музейними працівниками реконструйовано розважальний обряд «Колодка».

Таким чином, театралізація музейного середовища є перспективною і соціально значимою формою, адже за її допомогою можна не лише розширити музейну аудиторію, але й успішно реалізовувати такі функції музею, як освітня, дозвілєва, інтегруюча.

М. Харламов

СІЛЬСЬКІ ПРОФЕСІЙНІ ШКОЛИ В РОКИ НЕПУ

М. Kharlamov

RURAL VOCATIONAL SCHOOLS IN UKRAINE IN THE YEARS OF NEP

Згідно з «Тимчасовим положенням про професійно-технічні школи», від 16 червня 1922 р., прийнятого Наркомосом УССР, професійні школи, у тому числі і сільськогосподарські, повинні були приймати усіх підлітків від 15 до 17 років, незважаючи на їхній освітній рівень. Це призводило до того, що молодь країни могла здобувати подальшу освіту, вступати до вищого навчального закладу, навіть якщо не вчилася в базовій семирічній трудовій школі. Такі заходи мали і негативні наслідки, оскільки часто учні сільськогосподарських професійних шкіл не мали базових знань семирічної школи, не могли ефективно навчатися в професійній школі, були лише «фіктивними» учнями. При цьому великою проблемою шкіл було те, що не рідко батьки забороняли дітям вчитися в професійній школі, вважаючи її непотрібною. Переважна більшість селян гадала, що дитині достатньо буде вміти читати, писати та рахувати, а практичні знання з сільського господарства вона отримає безпосередньо при веденні власного господарства. На початку 20-х рр. XX ст. лише близько 3% сільських підлітків здобували освіту в обсязі 7 років, не кажучи вже про професійну

школу. З середини 20-х рр. ХХ ст. завдяки роботі народного комісаріату освіти УСРР, представників комсомолу ситуація в цій сфері поступово покращується. На 1 грудня 1925 р. в УСРР вже налічувалося 172 сільськогосподарські професійні школи. Надалі мережа шкіл значно розширювалася: у 1927 р. існувало вже 230 шкіл, у 1928 р. — 240 шкіл та у 1929 р. нараховувалося 250 шкіл сільськогосподарського профілю. Професійні школи сільськогосподарського спрямування в Україні на кінець 20-х рр. ХХ ст. мали найбільшу кількість учнів серед усіх інших професійних шкіл. Якщо порівнювати цифри, то в 1929 р. в сільськогосподарських професійних школах УСРР нараховувалося 26608 учнів, в індустріально-технічних — 26160, у соціально-економічних — 9332, у медичних — 6218, у мистецьких — 5344, у кустарно-промислових — 9446, у будівельних — 2753 та у транспортних — 2250. За національним складом ці навчальні заклади можна назвати найбільш українськими серед усіх інших шкіл. Серед учнів сільськогосподарських професійних шкіл українців було 82,6 %, росіян — 6,2 %, євреїв — 6 %, поляків — 2 %, німців — 1,3 %, білорусів — 0,1 %, молдаван — 0,2 %, болгар — 0,4 %, греків — 1,1 %, інших національностей — 0,1 %. Для порівняння можна зазначити, що в індустріально-технічних школах УСРР українців було лише 56,4 %. Виходячи із завдань народногосподарського будівництва, у системі професійної освіти сільськогосподарського профілю для професійних шкіл виділяли такі напрями: агрономічний, садовгородній, лісівницький, зоотехнічний, меліоративний, землевпорядний. Проблеми становлення та діяльності сільських професійних шкіл в УСРР у роки нової економічної політики є науково перспективними, мають актуальний характер та потребують подальшого вивчення, оскільки вивчаючи досвід діяльності українських освітян ми зможемо використати його для створення сучасної, прогресивної освітньої моделі України.

С. Каріков

ЗАКЛАДАННЯ ОСНОВ КОНФЕСІЙНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ У КУРФЮРШЕСТВІ САКСОНЬСЬКОМУ В 1520–1530-Х РР.

S. Karikov

TNE ESTABLISHING OF THE FOUNDATIONS OF CONFESSIONAL TRANSFORMATIONS IN THE ELECTORATE OF SAXONY IN THE 1520–1530

На межі пізнього Середньовіччя та раннього Нового часу роздробленість німецьких земель була провідною ознакою суспільно-політичного життя. Подібна ситуація існувала і в Саксонії, яка з 1485 р. була розділена на дві частини між курфюрстом Ернстом і герцогом Альбрехтом (т. зв. «Лейпцизький поділ»). Альбертинська (молодша) лінія династії Веттінів отримала у володіння більшу частину Східної Саксонії, округи Лейпцига і Пегау; резиденцією герцогів був Дрезден. Решта саксонських земель підпорядковувалась ернестинській (старшій) лінії; її резиденцією став Віттенберг. Поділ саксонських земель не означав припинення суперництва між двома лініями — навпаки, воно періодично загострювалося. Головним предметом ворожнечі були взаємні територіальні претензії та боротьба за титул курфюрста. Однак, незважаючи на протиріччя, політичний вплив Веттінів поступово посилювався. Саксонські правителі володіли найбільшими гірськими розробками як у Священній Римській імперії, так і в усій Європі доколумбової епохи. За регальним правом Веттіни щорічно отримували з

саксонських копалень до чверті всього здобутого срібла, гірську десятину, монетний збір. Фінансове посилення доповнювалося формуванням постійних органів державного управління: амти і князівська рада (адміністративні), центральна скарбниця (фінансові), верховний суд (судові). Унаслідок цього виникли передумови для подальшого посилення Саксонії як однієї з ключових територій Священної Римської імперії.

Визначаючи передумови майбутнього утвердження Віттенберга як центру Реформації, насамперед слід назвати заснування в 1502 р. Віттенберзького університету, який зазнав ідейного впливу «північного гуманізму». Курфюрст Фрідріх Мудрий піклувався про потреби розвитку своїх володінь та репрезентацію образу правителя в гуманістичному дусі.

Глибока побожність Фрідріха поєднувалася з активною церковною та світською політикою. За допомогою династичних угод, воєн, політичних інтриг він намагався посилити вплив своєї династії, прагнути незалежності від Риму та папської ієрархії, що послаблювало універсалістські претензії імператора Карла V. У такій ситуації виступ професора Віттенберзького університету Мартіна Лютера з «95 тезами» 1517 р. сприяв ідейному обґрунтуванню антикатолицької позиції німецьких територіальних правителів. Ймовірно саме тому Фрідріх Мудрий у 1517–1521 рр., відкрито не виступаючи проти політики імператора, не перешкоджав поширенню ідей Лютера в Саксонії; зокрема, він офіційно заборонив практику продажу індульгенцій у своїх володіннях.

Після Вормського рейхстагу 1521 р. у німецькому суспільстві відбулося остаточне розмежування прихильників евангелізму та католицизму. У першій половині 20-х років XVI ст. Реформація в Саксонії перетворилася з ідейного на масовий суспільно-політичний рух, набувши підтримки бюргерства, міського плебсу, селянства, частини дворянства, патриціату, нижчого духовенства. Серйозні соціальні протиріччя між цими групами на деякий час відійшли на другий план внаслідок консолідації антикатолицького табору, проте не могли повністю зникнути, що зумовило виникнення різних течій Реформації. Подальше поширення евангелізму зумовило утвердження ідей Лютера як політичного гасла, навколо якого або проти якого об'єдналися різні групи правлячої верхівки Німеччини, представники середніх та нижчих верств суспільства. Найбільш послідовними захисниками Лютера після смерті курфюрста Фрідріха виступали його брат Йоганн та його син Фрідріх. Виважена політика представників ернестинської лінії династії Веттінів, їх підкреслений нейтралітет у теологічних дискусіях сприяли розгортанню реформаційного руху «знизу», перетворенню його на важливий чинник політичного розвитку. Саме це, на нашу думку, означило початок лютеранської конфесіоналізації, ключовим центром якої з 20-х рр. XVI ст. стало курфюрство Саксонське.

Після завершення Селянської війни 1524–1525 рр. і розгрому прибічників Томаса Мюнцера радикальні течії Реформації в Німеччині послабли. Водночас територіальні правителі, усунувши загрозу владі від повсталого селянства, змогли провести нові заходи, пов'язані з посиленням свого впливу в соціально-політичній сфері. Зростання активності територіальної правлячої верхівки проявилось у створенні перших конфесійно-політичних союзів німецьких правителів. Початок цьому поклала зустріч католицьких князів, які в Дессау 19 липня 1525 р. уклали

договір для викорінення «лютерівської ересі» як джерела заколоту. У відповідь німецькі євангелічні князі створили власний конфесійно-політичний союз. Першим, хто виявив ініціативу політичної підтримки Реформації, став саксонський курфюрст Йоганн Стейкий, який у лютому 1526 р. уклав у Готі угоду з гессенським ландграфом Філіпом. Ратифікація угоди про створення союзу відбулася в Торгау 2 травня 1526 р. До союзу приєдналися герцог Ернст Люнебурзький, герцог Філіп Грубенхагенський, герцог Генріх Мекленбурзький, князі Ангальтські та графи Мансфельдські, а також герцог Альбрехт Пруський.

Поляризація сил за конфесійною ознакою засвідчила, що німецькі правителі в середині 20-х рр. XVI ст. почали розглядати Реформацію як важливу складову суспільно-політичного життя, оцінюючи її відповідно до своїх переконань. Саме це, на нашу думку, стало початковим кроком лютеранської конфесіоналізації. Важливе місце в цьому процесі належало правителям Саксонії, які продовжили політичний курс курфюрста Фрідріха, активно виступивши як суб'єкт євангелічного руху. З середини 20-х рр. XVI ст. відбувалася швидка політизація реформаційного руху. Уже на Першому Шпейерському рейхстазі 1526 р. князі отримали можливість у релігійних справах «діяти так, щоб надалі дати відповідь перед Богом та імператором», тобто фактично на власний розсуд. Так було створено сприятливі умови для поширення лютеранської конфесіоналізації на німецьких територіях.

Німецькі князі, прагнучи посилити свої позиції, спиралися на розгалужену систему управління, що становили придворні, університетські, церковні структури. Інтереси чиновників, викладачів, священнослужителів відігравали помітну роль у виборі князем конфесійно-політичного курсу на розширення та зміцнення основ системи управління земельною державою. Територіалізація охоплювала створення територіальної єдності та концентрацію всіх видів влади в руках князя, утвердження його суверенного права вирішувати питання війни та миру, поширення на всій території держави його права вищої юрисдикції. Реформація прискорила процеси територіалізації і створила правове обґрунтування: цим можна пояснити зацікавленість деяких князів у здійсненні євангелічних перетворень.

Забезпечення економічної основи територіалізації стало можливим завдяки тому, що Реформація не лише сприяла переходу шпиталів та божевільень під юрисдикцію правителів, а й дозволила здійснити секуляризацію майна, землеволодінь, прибутків церков та монастирів. Тому, на нашу думку, точніше характеризувати період другої половини 20-х рр. XVI ст. як початок «одержавлення» Реформації, який визначив вектор подальшого розвитку лютеранської конфесіоналізації. За своєю суттю вона була спрямована на підтримку балансу між церковною організацією та світською владою з переважанням останньої через зміцнення існуючих і створення нових структур управління. Яскравим прикладом подібної співпраці двох сил стало поширення лютеранської конфесіоналізації в саксонському регіоні.

Отже, поширення Реформації в Саксонії в 1520–1530-х рр. XVI ст. поєднувалося з поглибленням її змісту: з ідейного руху вона перетворилася на важливий чинник соціально-політичних перетворень. Проявом зазначених перетворень стало розгортання лютеранської конфесіоналізації. Сутність останньої в політичному аспекті визначалася зміцненням позицій територіальної влади, яка поступово утвердилася як ключовий «центр сили» в саксонському регіоні.

О. Хорошев

ЛЕОНІД БИКОВ ТА ХАРКІВ

О. Khoroshev

LEONID BYKOV AND KHARKIV

У грудні 2023 року виповнюється 95 років з дня народження видатного українського режисера, сценариста та актора Леоніда Бикова. Ця дата — привід ще раз згадати талановитого кіномайстра. Л. Биков увійшов в історію не тільки кінематографу, але й Харкова, оскільки певний час його життя було пов'язане з нашим містом.

Леонід Федорович Биков народився 12 грудня 1928 р. на Донеччині в с. Знам'янка (нині в складі смт Черкаське). З дитинства хлопчик мріяв стати льотчиком. Але цю мрію не вдалося втілити в життя через невеликий зріст. Тоді Леонід вирішив стати артистом, але цьому завадили вступні іспити до Київського театрального інституту. Висока мрія та віра в себе приводять його до Харківського театрального інституту, куди він і поступає на навчання. Уже на першому курсі йому довіряють грати ролі на головній сцені міста — у Харківському академічному театрі імені Т. Г. Шевченка. Л. Биков виконував різні ролі, але в основному комедійного напрямку. У цьому ж театрі він продовжив працювати і після закінчення інституту, паралельно знімаючись у кіно. Успіх прийшов до нього після комедійного образу Максима Перепилиці в однойменному фільмі та героїчної ролі у фільмі «Добровольці». У 1965 р. Л. Биков — уже заслужений артист, знімається немало фільмів за його участі.

Більшість картин, де знімався актор, широко відомі й сьогодні, незважаючи на те, що вони створені вже більше ніж півстоліття тому. Ці фільми не загубилися, у тому числі і через виразну гру Л. Бикова. Образи, які він створив на екрані, не застаріли, незважаючи навіть на не завжди високий художній рівень цих фільмів. Цим можна пояснити секрет популярності актора: навіть нині його герої приваблюють живими, правдивими, неповторними характеристиками. Обличчя артиста завжди було виразним та легко запам'ятовувалося. У різних ролях Л. Биков залишався самим собою, а разом з тим був і персонажем фільму. Наприклад, Максим Перепелиця, Олексій з «Альошкіної любові», Петро Мокін з «Приборкувачки тигрів» — на перший погляд прості, звичайні хлопці, але водночас вони органічні, живі, артистичні, іноді кумедні, але справжні. Однак Л. Биков ніколи не повторювався, не обмежувався якимсь певним амплуа. У фільмі «Добровольці» він однаково достовірно грає матроса підводного човна Олексія Акішина, що віддає свій дихальний апарат молодому матросу та гине сам, а також легковажного Віктора Туза — поганого механіка, але гарного артиста в картині «Сварка в Лукашах», або скромного, сором'язливого гримера Зайчика в однойменному фільмі. У своїх ролях Л. Биков відтворював природну поведінку людини на екрані, боровся з театральщиною. Він сповідував та затверджував правду життя вже тим, що у всіх своїх роботах був самим собою. Саме цим актор викликав довіру та любов глядачів. Його герої не загубили оптимізму, почуття гумору. Вони не офіційні, не мертві, а веселі, привабливі та дотепні. Нерідко актор загострював характери своїх героїв, не боявся посміятися над ними сам та пропонував зробити це і нам, глядачам.

Л. Биков міг олюднювати будь-які, навіть заідеологізовані сюжети, наповнити справжнім живим сприйняттям будь-які мертві схеми та кліше. У 1972 р. він почав роботу над своїм головним та найкращим фільмом «В бій ідуть лише "старі"», який

присвячений бойовим будням льотчиків часів Другої світової війни. У цьому фільмі Л. Биков виступає не просто як актор та головний герой картини, а ще й як режисер. Сценарій фільму було написано українськими авторами Євгеном Онопрієнком та Олександром Сацьким. Л. Биков його доповнює та переробляє, по суті стає ще одним сценаристом. Незважаючи на патріотичну тему картини, цензура довгий час не дозволяла її знімати, звинувачуючи у «відсутності героїзму». Знявши цей фільм, Леонід Федорович не тільки оживив героїку війни. Він реалізував свою дитячу мрію про авіацію, а також створив кінематографічний пам'ятник загиблим під час війни льотчикам. Л. Бикова не цікавить образ ворога, його увагу прикуто до своїх, до тих, хто загинув. Він бачить свою місію в тому, щоб показати, при цьому без пафосу і надриву, як воювали та віддавали своє життя прості хлопці, якими вони були в повсякденному житті, щоб їх образи навечно залишилися в пам'яті нащадків. Фільм вийшов на екрани вже в 1974 р. і він зразу ж мав великий успіх та став одним з найкращих фільмів про війну. А Л. Биков отримав звання народного артиста України.

Наступного року режисер розпочав роботу над ще одним фільмом про війну «Ати-баги, йшли солдати». Певною мірою стрічку можна вважати продовженням «В бій ідуть лише «старі»». Картина також дуже важко проходила цензуру, що стало серйозним психологічним іспитом для майстра. У підсумку фільм здобув Державну премію України.

Характерною особливістю фільмів Л. Бикова було прагнення до гармонії. У сюжетах одночасно взаємодіють праця, життя, смерть, кохання, віра в краще майбутнє. Це робить героїв Л. Бикова схожими на простих людей, а не на якихось бездоганних, ідеологічно вивірених істот. У товаристві з фільмами Л. Бикова затишно. Їх хочеться переглядати, особливо зараз, під час війни. Він прикрасив своїм талантом наше реальне життя, створюючи свій світ на екрані, тим самим відкриваючи світові себе.

Життя майстра було коротким, але його творчість має ознаки довголіття. Він знявся більше ніж у двадцяти художніх фільмах. Харків'яни пам'ятають і пишуться своїм славетним земляком. Біля входу до Академічного державного театру імені Т. Г. Шевченка знаходиться меморіальна дошка з написом: «У цьому театрі з 1951 по 1960 роки працював Леонід Биков». На ній часто лежать живі квіти. Ще одну дошку майстру встановлено на будинку 12, на вул. Культури, де мешкав актор.

У 2013 р. на одній з центральних вулиць Харкова з'явився мурал, де зображено Л. Бикова в ролі «Маестро», — головного героя фільму «В бій ідуть лише «старі»». Він знаходиться на будинку 26, на вул. Сумській. У листопаді 2015 р., в рамках декомунізації, у Харкові було перейменовано вул. Дибенка на честь Леоніда Бикова. У 2019 р. в саду Т. Г. Шевченка встановлено кілька пам'ятників на честь видатних харків'ян. Серед них і зображення Леоніда Федоровича Бикова, знову ж таки в ролі капітана Олексія Титаренка — очільника полку пілотів-винищувачів з вищезазаного фільму. Українському скульпторові азербайджанського походження Катібу Мамедову вдалося доволі точно передати портретну схожість актора. Саме цей пам'ятник став одним з найулюбленіших серед харків'ян.

Кіногерої Л. Бикова й досі відрізняються душевною чистотою, правдивим та світлим ставленням до життя, яскравим внутрішнім світлом. І це зовсім не дивно. Актор завжди грав самого себе. Творчість Л. Бикова належить ХХ століттю. Але це саме та спадщина, яку людство повинно взяти з собою у ХХІ ст. Девіз одного з його героїв «Будемо жити!» може стати гаслом та натхненням для майбутніх поколінь.

М. Міщенко

**ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «ПАМ'ЯТКООХОРОННА ДІЯЛЬНІСТЬ»
У СИСТЕМІ СПЕЦІАЛЬНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ СФЕРИ КУЛЬТУРИ**

М. Mishchenko

**DEFINITION OF THE CONCEPT OF "LANDMARKS PRESERVATION ACTIVITY"
IN THE SYSTEM OF SPECIAL TERMINOLOGY OF THE CULTURE SPHERE**

Ґрунтовне дослідження культурологічного виміру сучасної діяльності, пов'язаної з охороною об'єктів культурної спадщини нашої держави, актуалізувало потребу наукової розвідки питань відповідного термінологічного апарату, оскільки він становить його важливу теоретико-методологічну основу.

Варто зауважити, що в багатоманітні термінів та відповідних понять, наявних у науковому дискурсі системи дослідження діяльності, пов'язаної з охороною пам'яток та інших об'єктів культурної спадщини, загалом можна виокремити дві їх групи:

- система загальної та спеціальної термінології, визначеної та усталеної з огляду на зміст галузевих нормативно-правових актів у сфері культури;
- терміни, які були сформовані та використовуються на позначення понять пам'ятоохоронної сфери для потреб окремих досліджень та/або внаслідок наповнення публічного інформаційного простору в системі охорони національної культурної спадщини.

Зокрема, до другої групи, власне, й належить термін «пам'ятоохоронна діяльність», який використовується на рівні теоретичних напрацювань та практики діяльності, пов'язаної з охороною матеріальної культурної спадщини.

Так, в оприязненому науковому доробку простежується дотичне використання названого терміну при визначенні активних форм поведінки уповноважених суб'єктів, а також громадських організацій щодо виявлення, наукового вивчення, класифікації, державної реєстрації, запобігання руйнуванню або заподіянню шкоди, а також інших проявів складових охорони об'єктів культурної спадщини.

Зокрема, при дослідженні проблематики становлення та розвитку пам'ятоохоронної діяльності України, науковці використовували його для висвітлення функціонування державних та громадських інституцій у різні історичні періоди. До цього числа належать розглянуті наукові публікації періоду 2015–2021 рр. (А. Железко «Пам'ятоохоронна діяльність Київської крайової інспектури на Київщині у 1926–1930 рр.»; Б. Омельчук «Пам'ятоохоронна діяльність на сучасному етапі: юридичний аспект збереження та консервації пам'яток доби Галицько-Волинського князівства»; А. Грубіко «Пам'ятоохоронна діяльність у контексті деокупації Криму та частини Донбасу»; О. Гаврилюк «Пам'ятоохоронна діяльність волинських громадських товариств (1920-ті–1980-ті рр.»; Л. Качковська «Пам'ятоохоронна діяльність Київського товариства охорони пам'яток старовини й мистецтва впродовж 1910–1913 рр.: становлення та розвиток» та ін.)

Також термін «пам'ятоохоронна діяльність» нині виявляємо в текстах публікацій у національних засобах масової інформації, у тому числі інтернет-виданнях, при висвітленні процесів, дотичних до охорони національної культурної спадщини.

При цьому аналіз текстів ряду чинних національних нормативно-правових актів (зокрема, законів України «Про культуру», «Про охорону культурної

спадщини», «Про музеї та музейну справу», постанови Кабінету Міністрів України «Про внесення об'єктів культурної спадщини національного значення до Державного реєстру нерухомих пам'яток України» тощо) дозволяє дійти висновку, що законодавче визначення пам'яткоохоронної діяльності нині відсутнє. Натомість, маємо визначення дотичних термінів, які у сукупності можуть сприяти з'ясуванню змісту відповідного поняття — «пам'ятка культурної спадщини (пам'ятка)» та «охорона культурної спадщини».

Отже, попри те, що термін, який аналізується, не закріплено на нормативно-правовому рівні, це не стає на заваді його використання в науковому дискурсі та практичній діяльності. При цьому, судячи з розглянутих наукових публікацій, за змістом воно охоплює ширше коло процесів та форм поведінки, ніж це визначено відповідно до переліку складових охорони об'єктів культурної спадщини в контексті виконання функцій спеціально уповноважених органів охорони культурної спадщини. Також варто більш ґрунтовно дослідити питання можливості/доцільності надання офіційного статусу відповідному поняттю в системі наявної термінології пам'яткоохоронної сфери.

І. Постернак, С. Постернак, О. Постернак

ЗБЕРЕЖЕННЯ ОБ'ЄКТІВ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ НА ТЕРИТОРІЇ ЦЕНТРАЛЬНОГО ІСТОРИЧНОГО АРЕАЛУ МІСТА ОДЕСИ

I. Posternak, S. Posternak, O. Posternak

PRESERVATION OF THE OBJECTS OF CULTURAL HERITAGE IN THE TERRITORY OF THE CENTRAL HISTORICAL AREA OF ODESA

Культура сприяє активній участі громадськості в розбудові сучасної та демократичної держави. Ефективність культурного розвитку міста залежить від взаємодії та відповідальності органів державного й місцевого самоврядування, громадських організацій та творчих спілок, а також міжнародної співпраці, міжкультурного діалогу. У сучасних умовах культура є засобом вирішення соціальних проблем шляхом забезпечення мешканцям сучасного якісного дозвілля, долучення до справжніх цінностей, створення святкової атмосфери та можливості розкриття творчого потенціалу жителів міста, а також отримання мистецької освіти та якісних культурних послуг. Сфера культури м. Одеси протягом останніх років розвивається відповідно до потреб і особливостей територіальної громади міста в напрямі підвищення якості надання культурних послуг, ефективності функціонування закладів культури.

Культурна спадщина міста Одеси є невід'ємною частиною культурного надбання України та світового культурного надбання. Згідно з постановою Кабінету Міністрів України від 26 липня 2001 року № 878 «Про затвердження Списку історичних населених місць України», місто Одесу включено до Списку історичних населених місць України.

Історичний центр Одеси зберіг унікальну планувальну структуру зі всесвітньовідомими архітектурними ансамблями та пам'ятниками культурної спадщини місцевого та національного значення і має високу цінність як єдине ціле. На території міста розташовано 1354 пам'ятки та об'єкти культурної спадщини, у т. ч. 42 пам'ятки національного значення, з яких 1012 об'єктів розташовано у Центральному історичному ареалі м. Одеси, зокрема 977 будівель-пам'яток

архітектури та містобудування, історії національного та місцевого значення. Оновлений інвентаризаційний перелік пам'яток та об'єктів культурної спадщини міста, у т.ч. щойно виявлених, сформований у рамках проведеного у 2021 році коригування науково-проектної документації «Історико-архітектурний опорний план. Проект зон охорони. Визначення меж історичних ареалів м. Одеси».

Значна кількість об'єктів історичного центру є унікальними пам'ятками історії, містобудування та архітектури, монументального мистецтва національного і місцевого значення, багато з яких є своєрідних візитною карткою міста. Збереження цінної автентичної історичної забудови, особливо в ядрі історичного центру Одеси, де розташована значна кількість пам'ятників та об'єктів культурної спадщини широкого стилістичного діапазону, відіграє важливу роль у підвищенні інвестиційної та туристичної привабливості міста, має великий вплив на подальший його розвиток.

Вирішення проблем щодо збереження історичної забудови, утримання, ремонту та реставрації об'єктів є необхідним та постійним завданням, яке тісно пов'язане з вирішенням проблем реформування та розвитку житлово-комунального господарства міста. Необхідне своєчасне проведення поточного ремонту та реставраційних робіт пам'яток архітектури, історії, монументального мистецтва, постійна підтримка їх у належному технічному та естетичному стані.

Шляхами і засобами розв'язання проблемних питань щодо збереження культурної спадщини, а також розвитку історичного ареалу міста Одеси є: поліпшення та вдосконалення організаційних і матеріально-технічних засад сфери охорони культурної спадщини на території міста; втілення державної політики у сфері пам'ятоохоронної діяльності; раціональне використання пам'яток і об'єктів культурної спадщини; здійснення постійного моніторингу стану збереження об'єктів культурної спадщини; виконання першочергових ремонтно-реставраційних робіт; запобігання актам вандалізму; створення умов для поліпшення туристичної привабливості міста; залучення громадськості, науково-освітнього співтовариства, міжнародних організацій до процесів управління та контролю в галузі культурної спадщини.

25 січня в Парижі за прискороною процедурою історичний центр Одеси був визнаний всесвітньою культурною спадщиною ЮНЕСКО.

У зв'язку з загрозами, що нависли над містом з початку війни, Комітет всесвітньої спадщини вдався до надзвичайної процедури, передбаченої Оперативним керівництвом з виконання Конвенції про всесвітню спадщину. Уже влітку 2022 року за підтримки Італії та Греції ЮНЕСКО об'єднала міжнародних експертів з українцями для підготовки номінації. Президент України В. Зеленський офіційно оголосив про подачу заявки в жовтні 2022 р., звернувшись до ЮНЕСКО в онлайн-зверненні. Оціночні органи вивчали номінацію протягом наступних тижнів, що дозволило її розглянути на надзвичайному засіданні Комітету всесвітньої спадщини в Парижі.

Комітет всесвітньої спадщини в середу (25 січня) ухвалив рішення про включення історичного центру Одеси до Списку всесвітньої спадщини. Це рішення визнає визначну універсальну цінність об'єкта та обов'язок усього людства захищати його. Історичний центр Одеси також долучено до Списку всесвітньої спадщини, яка перебуває під загрозою, що надає доступ до посиленої технічної та

фінансової міжнародної допомоги, яку Україна може запросити, щоб забезпечити захист об'єкта та, у разі потреби, допомогти в його відновленні.

До основного списку внесли вулиці, будівлі та інші об'єкти, які мають ознаки мультикультуралізму. Зокрема, це ансамбль Приморського бульвару, Театральна площа, Дерibasівська, Гоголя. Також у Список внесли Одеський морський торговий порт.

Україна та місто Одеса отримують певні зобов'язання, серед яких:

- заборона на появу дисгармонійних об'єктів в центрі міста;
- підтримання території в належному стані (кошти на це мають виділятися з місцевого або державного бюджету);
- збереження зовнішнього вигляду вулиць максимально наближеним до початку ХХ століття.

Долучення до основного Списку ЮНЕСКО — це насамперед збереження нашої історичної спадщини, але також це і поштовх для розвитку туризму, адже місто потрапить до світових туристичних маршрутів, а це, своєю чергою, буде позитивно впливати на економічний показник.

О. Бірвова

ТЕХНОЛОГІЇ AR У МУЗЕЙНІЙ СФЕРІ

О. Birova

AR TECHNOLOGIES IN THE MUSEUM SPHERE

Сучасна музейна індустрія спрямована на використання новітніх цифрових технологій. Особливо це стосується виставкової діяльності. Розробники музейних стаціонарних експозицій та тимчасових виставок використовують ці технології для посилення атрактивного сприйняття від перегляду представлених об'єктів.

Augmented reality (AR) — технологія доповненої реальності. У науковий обіг термін ввів Tomas Caudell в 1990 р. Для AR характерно те, що вона працює в форматі 3D, але не замінює реальне зображення, а доповнює його і діє в реальному часі. AR дає можливість доповнити об'єкт показу, а не повністю замінити його. І в цьому відмінність Augmented reality від Virtual reality, у якій реальний світ повністю замінюється віртуальним. Технологія доповненої реальності частіше за все в якості маркера використовує QR-код. AR можуть демонструвати не лише зображення, це також можуть бути звук та інша інформація, яка транслюється користувачеві. Трансляторами є смартфон, планшет або окуляри.

Приклади використання доповненої реальності в експозиційній діяльності в Україні є Інтерактивний тур доповненої реальності зруйнованих пам'яток, створений у Львові. За допомогою AR глядачі виставки мали змогу побачити вигляд пам'яток до їх руйнації.

У Європі прикладом використання AR є будинок у Барселоні, спроектований Антоніо Гауді. Найвидатніша пам'ятка, яка приваблює понад мільйон туристів на рік. Менеджери проекту активно використали технології доповненої реальності для огляду інтер'єрів будівлі.

Отже, музейна індустрія сьогодні активно використовує новітні технології, одним із видів яких є доповнена реальність. В Українському музейництві також починають впроваджуватися AR в музейно-виставковій діяльності, що допомагає посилити емоційне сприйняття відвідувачів.

О. Суліменко, С. Марченко

ПАМ'ЯТКИ АРХІТЕКТУРИ М. ЖИТОМИРА ХІХ СТ.

O. Sulimenko, S. Marchenko

ARCHITECTURAL LANDMARKS OF ZHYTOMYR OF THE XIX CENTURY

На початок ХІХст. м. Житомир поступово утверджується в ролі головного міста Волинської губернії. Місто мало вигідне транспортне сполучення з Києвом, Овручем, Бердичевом та західним кордоном. В оточенні чудової мальовничої природи і на повноводних на той час річках, Житомир ставав провідним містом Правобережної України.

У середині ХІХ ст. через Житомир було прокладено новітню на той час, шосейну дорогу Київ — Брест-Литовський. На ній, у самому місті — на Великій Вільській вулиці — спорудили поштову станцію, яка пам'ятала багатьох видатних людей, які вирушали від неї в подорож, або зупинялись проїздом: Тарас Шевченко, Володимир Короленко, Іван Огієнко і багато інших.

У другій половині ХІХ ст. Житомир набуває прискореного розвитку, ведеться будівництво великих громадських споруд, храмів, комунальних об'єктів, майданів, вулиць. Більшість споруд, побудованих у другій половині ХІХ ст., є пам'ятками архітектури (або комплексними пам'ятками) державного або місцевого значення і водночас пам'ятками історії. У 1858 р. на Пушкінській вулиці за проектом архітектора І. В. Штрма було побудовано міський театр. Приміщення із затишною залою, ложами бенуара і бельєтажа вважалось одним з кращих свого часу. У листопаді 1883 р. театральна труппа під керівництвом М. П. Старицького показала житомирянам «Наталку Полтавку» І. П. Котляревського з М. К. Садовською в ролі Наталки. Відбулась також прем'єра п'єси М. П. Старицького «За двома зайцями», де головні ролі виконали М. К. Заньковецька і П. К. Саксаганський.

У 90-ті роки ХІХ ст. на сцені театру були показані опери «Пікова дама», «Князь Ігор», «Євгеній Онегін» та ін.

У 1862–1880 рр. було споруджено комплекс будівель Першої чоловічої гімназії (нині головний корпус Житомирського державного університету імені Івана Франка); у 1870 — отримує власний триповерховий будинок на Пушкінській вулиці єврейський вчительський інститут (тепер природничий факультет університету ім. Івана Франка). У 1866 р. в місті відкривається перша в регіоні Публічна бібліотека, а в 1896 було споруджено екзотичну водонапірну вежу, що стала сьогодні одним із символів Житомира.

У той період, а саме в 1896 р., в місті було побудовано лютеранську кірху, Михайлівську церкву (1856 р.), Преображенський кафедральний собор (1874 р.), Окружний суд (1897 р.) (тепер будівля Поліського національного університету), пожежну вежу (1894 р.)

Пам'яткою промислової архітектури та історії вважається будівля дизельної електростанції на Новому бульварі, споруджена для живлення лінії трамваю, рух якими розпочався в Житомирі 22 серпня 1899 р. Ця електростанція також працювала для інших потреб міста. А от пам'яткою техніки є відтворений старими кресленнями і фотознімками перший трамвайний вагон Житомира, що стоїть на почесній колії на території трамвайно-тролейбусного депо №2. У цьому ретро-вагоні на День міста Житомира здійснюються безкоштовні екскурсії для мешканців і гостей міста.

Таким чином, протягом XIX ст. в Житомирі, який став губернським містом, було побудовано багато визначних громадських споруд, церков, соборів, навчальних закладів, які дотепер продовжують служити українському народу.

Н. Бабкова

**ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ БІБЛІОТЕЧНИЙ ІНСТИТУТ
У ПІДГОТОВЦІ ДО ОБОРОНИ ХАРКОВА 1941 Р.**

N. Babkova

**KHARKIV STATE LIBRARY INSTITUTE
IN PREPARATION FOR THE DEFENSE OF KHARKIV IN 1941**

За свою майже столітню історію Харківська державна академія культури пережила немало історичних моментів. Значна їх частина припала на буремні роки німецько-радянської війни 1941–1945 рр. У ті трагічні часи, як і зараз — під час збройної агресії російської федерації проти України, керівництво та співробітники Харківського державного бібліотечного інституту (попередника ХДАК) брали активну участь у підготовці міста до оборони від навали загарбників.

Уже на початку липня 1941 р. представники бібліотечного інституту долучилися до забезпечення потреб тих військових підрозділів, що перебували на території міста. Так, на виконання рішення виконавчого комітету Держинської районної ради від 05 липня заклад вищої освіти передав начальнику господарської частини винищувального батальйону 40 ліжок з повними комплектами постільної білизни і зобов'язанням обов'язкового їх прання не рідше одного разу на тиждень.

Активне просування збройних сил Третього Рейху територією України значно активізувало підготовку Харкова до оборони. 14 липня, згідно з постановою обласного та міського виконавчих комітетів, директор ХДБІ А. А. Бабенко передав у розпорядження керівника військового гарнізону міста свої приміщення (корпус № 1 та 2 і 2 флігеля), а сам заклад освіти в одноденний строк перемістився на територію гуртожитків на Толкачовці (сучасна вул. Студентська). Однак реалії військового часу призвели до того, що протягом місяця заклад освіти передав для військових потреб і корпуси своїх гуртожитків. Усіх студентів, у порядку ущільнення, було переселено до одноповерхового флігеля на території студентського містечка. Залишившись без приміщень, бібліотечний інститут не міг функціонувати як повноцінний заклад вищої освіти. Враховуючи ситуацію, що склалася, Народний Комісаріат Освіти УРСР наказом № 16 від 4 серпня рекомендував призупинити навчання в Харківському державному бібліотечному інституті; студентам надати безстрокову відпустку; директору та управлінню кадрами НКО УРСР відрядити в декадний строк цих студентів на підприємства, установи і відповідні заклади Наркомосвіти; педагогічний та адміністративно-технічний склад ХДБІ, які тимчасово припиняють навчання, звільнити на провести з ними розрахунок, згідно з законодавством; керівнику інституту залишити необхідну кількість адміністративно-технічного та обслуговуючого персоналу; директору закладу забезпечити збереження всього навчального обладнання, лабораторного та кабінетного устаткування і бібліотеки.

Для розміщення приблизно 30 осіб — працівників інституту — передбачалося використати увесь третій поверх учбового комбінату універмагу. Надавши закладу вищої освіти приміщенням, НКО УРСР видав наказ № 61 від 12 серпня, за яким для забезпечення дострокового випуску студентів 4 курсу передбачалося організувати

навчання з 1 вересня по 15 листопада, державні іспити провести з 15 листопада по 1 грудня 1941 р.; встановити контингент студентів-випускників у кількості 190 людей (7 академічних груп), затвердити навчальні плани, що розраховані на 420 год. по кожному факультету; директору інституту до 20 вересня подати на затвердження Наркомосвіти кошторис видатків для організації навчання 4 курсу.

З метою забезпечення самостійної роботи і раціонального обслуговування студентів, у тимчасове користування Харківського педагогічного університету було передано бібліотеку ХДБІ, яка розміщувалася у Горяїновському провулку (сучасна вул. Квітки-Основ'яненка). Відповідно до акту передачі, засвідченого з боку ХДБІ І. М. Бобрішевим, О. Х. Юдилевич та Н. А. Куциним, педагогічному університету було передано: книг із основного фонду 111472 екземпляри, книг з обмінного фонду — 9997, різноманітну бібліотечну облікову документацію, каталоги та 31 ящик майна кабінетів інституту.

Паралельно з намаганням забезпечити навчальний процес для студентів-випускників, керівництво ХДБІ активно допомагало і військовим частинам Харкова. Для допомоги в підготовці ополченців військової керівник інституту та Харківської школи Політпросвіти Н. М. Потемкін передав начальнику Дзержинської районної ради Товариства сприяння армії та флоту 53 навчальні гвинтівки калібру 7.62 мм., 8 розрізних гвинтівків, 20 старих збройових ременів неармійського зразка. Помічнику командувача аварійно-відновлювального полку, за безпосереднього дозволу представників оперативного відділу міліції, від інституту було надано 25 учбових гвинтівків з ременями, 3 розрізних гвинтівки, 2 ручних кулемети Дегтярьова, 1 станковий учбовий кулемет, 7 учбових револьверів «Наган». Цьому ж військовому підрозділу надали 450 простирадл, 400 наволочок і 200 ковдр.

Забезпечуючи потреби Сталінського штабу місцевої протиповітряної оборони Харкова, директор закладу вищої освіти передав майно військового кабінету інституту: 8 учбових гвинтівків зразка 1891 р., 38 малокаліберних бойових гвинтівків, 1 снайперську гвинтівку, 2 пневматичних повітряних гвинтівки, 3 станкових кулемети системи «Максим», 5 ручних кулеметів Дегтярьова з коробками, 6 кулеметних стрічок до кулеметів Максим з 3 коробками, 2 коробки з інструментами, 3 підсумки для патронів, 2046 м. кабельного дроту з 4 котушками, 3 телефонних апарати, ящик патронів до малокаліберних гвинтівків, 26 ручних гранати усіх калібрів, банку олії для змащування зброї та 2 паяльні лампи.

На виконання статті 3-ї пункту «Г» Наказу Президіуму Верховної Ради СРСР від 22 червня 1941 р. для потреб окружного інтенданта Харківського військового округу керівництво інституту передало 3 друкарських машинки системи «Ундервуд» та «Ленінград». Ще одну відправило до евакуаційного шпиталю № 1783. Від ХДБІ ця медична установа отримала ще й 300 матраців і наволочок, запасний водяний бак, для холодної та гарячої води, з усіма супровідними проектами і кресленнями до нього.

Забезпечував інститут майном і військовою частиною № 182. Протягом липня-серпня керівництво інституту віддало в розпорядження підрозділу 23 простих стола, 4 столи з тумбами, 3 столи канцелярських, 62 стільці, 3 етажерки, 1 сейф, 2 вмивальники, 1 шведську шафу, 4 чорнильних прибори, 2 гардероби, 1 пилку поперечно, 3 лопати-совок, 1 м'яке крісло, 7 віників, 7 коробок із шахами, 2 гітари, 2 балалайки, 2 мандалини, 1 бубен, 5 домбр, 1 десятигінні ваги. Від завідувача гуртожитком ХДБІ Б. С. Греченка та бухгалтера А. Б. Лернера військова частина

№ 182 отримала 411 ліжок, 199 тумбочок, 36 шаф, 81 різних столів, 22 етажерки, 270 різних стільців, 4 однотумбових письмових столи, 9 двотумбових письмових столів, 4 м'яких дивани, 59 вішаків, 1 залізний ящик, 1 книжковий ящик, 1 шафу книжкову, 3 шахових столики, 4 жорстких дивани, 1 водонагрівач «Титан», 1 крісло, 2 дзеркала-трюмо, 1 люстру, 1 ящик для білизни, 1 телефонний апарат, 1 коридорну шафу, 290 матраців, 174 доріжки, 440 наволочок, 220 подушок, 220 ковдр та 880 простирадл.

Таким чином, Харківський державний бібліотечний інститут активно сприяв укомплектуванню військових частин, що готувалися до оборони Харкова. Сам же заклад вищої освіти повинен був евакуюватися до міста Кизилорда Казахської РСР, де на правах окремого факультету Харківського університету продовжував би підготовку бібліотечних фахівців. Але відсутність викладачів спеціальних дисциплін і будь-якої матеріальної бази не дали змоги виконати наказ НКО УРСР від 17 вересня 1941 р. й інститут припинив свою діяльність.

В. Соловйов

**ДІЯЛЬНІСТЬ КАТЕРИНОСЛАВСЬКОЇ ГАЗОВОЇ СЕКЦІЇ
ПІД КЕРІВНИЦТВОМ Л. В. ПИСАРЖЕВСЬКОГО 1915–1916 РР.**

V. Soloviov

**ACTIVITIES OF KATERYNOSLAV GAS SECTION
UNDER THE LEADERSHIP OF L. V. PYSARZHEVSKY IN 1915–1916**

Напередодні Першої світової війни Л. В. Писаржевській мав репутацію вченого, налаштованого опозиційно до російської влади. У 1911 р. він навіть залишає посаду Київського політехнічного інституту в знак протесту проти політики міністра народної освіти Л. А. Кассо. Після чого, уже на той час відомий науковець, потрапляє під негласний надзор царської поліції. Але незважаючи на свою опозиційність, з початком світової війни, учений, за прикладом багатьох колег, свої наукові знання і працю спрямовує на допомогу армії і цивільному населенню Російської імперії.

У 1914 р. російські військові медичні служби зіткнулися з нестачею елементарних антисептичних засобів, що, у свою чергу, провокувало кількість післяопераційних ускладнень, заражень і т. ін. Знаючи про ці проблеми Л. В. Писаржевський разом Н. В. Аверкієвим створюють у м. Катеринослав і дослідну «станцію з дослідження і добування російського йоду з морських водоростей». На станції, використовуючи сировину із морських водоростей, виробляли до 4 кг йоду на добу, величезна на той час цифра. Але діяльність відомого вченого не обмежувалась лише винайденням способу добуванню йоду. Немало дослідників — В.С. Коваленко, Л. Ф. Циганенко — приписують видатному вченому створення протигазів спрощеної конструкції. Але, на наш погляд, це є помилковим твердженням. Так у «Звіті про діяльність Газової секції...» за 1916 р. немає свідчень про те, що членами секції ведеться розробка будь-яких протигазів чи протигазових пов'язок. Не згадуються і протигазові пов'язки Катеринославського гірничого інституту імені Петра Великого і в листі зампреда ВПК П. Ф. Йорданова до Начальника штаба Верховного головнокомандувача (далі — Начштабверх) М. В. Алексеєва, у якому надається перелік усіх протигазових засобів, які виготовляла промисловість, станом на січень 1916 р. На нашу думку, ця помилка в біографії Лева Давидовича сталася через те, що в пресі того часу і документах

часто фігурували «маски-респіратори Гірничого інституту», що дислокувався в м. Петроград, при чому дуже часто в документах і публікаціях опускалась його територіальна приналежність. Згадані маски — основні засоби захисту в царській армії в період 1915–1916 рр., і тому були загальновідомими, насамперед через свою негативну репутацію. Респіратори Гірничого інституту були дорогими у виробництві, ненадійними, виходили з ладу від неправильного зберігання та часто ламались, а їх широке використання у військову компанію 1916 р. стало причиною великої кількості отруєння бойовими хімічними речовинами.

Слід зазначити, що, на відміну від участі у створенні станції з виготовлення йоду, діяльність Л. В. Писаржевського в якості голови Катеринославської газової секції є маловідомим фактом, який не відображено в жодній біографії видатного українсько-молдавського вченого.

Уперше на Східному фронті німецькі війська застосували хімічну зброю в травні-липні 1915 р. під м. Болімовим. Відсутність захисних засобів та навченості особового складу, як діяти у випадку хімічної атаки, призвела до великої кількості жертв. Фактично з цієї події в Російській імперії розпочинається розробка власної хімічної зброї і засобів протихімічного захисту. До цієї справи долучається велика кількість науковців та наукових установ, у тому числі і Катеринославський гірничий інститут (з травня 1915 р.)

Формально діяльність усіх новостворених комітетів, комісій, секції тощо була організована у двох основних напрямках.

Перший — це розробка хімічної зброї, засобів і методів її виробництва (необхідного устаткування, обладнання, пошук сировини і т. ін.) при Військово-промисловому комітеті (далі ВПК) з підпорядкуванням Головному артилерійському управлінню (далі ГАУ). ВПК на місцях займалися налагодженням виробництва хімічної зброї і засобів захисту від неї (протигазів, масок і т. ін.) на приватних підприємствах.

Другий — розробка способів протидії хімічній зброї і засобів захисту з підпорядкуванням санітарно-евакуаційному відомству принца О. П. Ольденбургського. Однак в дійсності таких організацій та розділення праці не було досягнуто. Більшість комісій, секцій і т. ін. намагались поєднати у своїй діяльності декілька сфер роботи, протягом 1915 р. утворювались безліч підкомісій, які дублювали роботу одна одної, що безперечно відображалось на кінцевому результаті.

Відсутність результатів у хімічній справі змусила М. В. Алексеєва узяти її організацію під свій контроль; узимку 1916 р. створено Центральний хімічний комітет із застосування і протидії хімічній зброї при Головному управлінні генерального штабу. Проте, незважаючи на реформу, Катеринославська газова секція продовжила поєднувати у своїй діяльності розробку, виробництво і випробування хімічної зброї та функції навчально-методичного центру для особового складу учбових підрозділів Катеринославської губернії з протихімічного захисту.

У 1915 р. членом Газової секції М. М. Гогоцьким винайдено власний спосіб виробництва рідкого хлору та організовано невелике його виробництво. Безпосередньо в будівлі Гірничого інституту розпочала діяльність лабораторія з випробування хлору та засобів захисту. Із середини 1915 р. Л. В. Писаржевський та члени Газової секції намагались просунути ідею будівництва в м. Катеринославі заводу з виробництва рідкого хлору. Але військове керівництво відмовило, так як,

по-перше, на той час уже з'явилися більш ефективні види отруйних газів і стало зрозуміло, що потрібно шукати заміну хлору; по-друге, тоді ще не було налагоджено виробництво засобів доставки газу на ворожі позиції, а тому загальна кількість хлору, який вироблявся, цілком перекривала потреби невеликої кількості хімічних підрозділів царської армії (11 хімічних рот станом на 1915 р.). Отже, у збільшенні об'ємів виробництва рідкого хлору в 1915–1916 рр. просто не було потреби.

У плані навчально-методичної роботи з хімічної безпеки членам секції вдалося досягти більших результатів. З травня 1916 р. при Гірничому інституті організовано курси з протихімічного захисту для офіцерів учбових підрозділів м. Катеринослава. Курси склалися з лекцій та практичних занять. До проведення занять долучився і Л. В. Писаржевський. Результати навчання виявилися цілком прийнятними, але, як зазначали члени Газової секції, ці курси не могли цілком замінити курси, розроблені Центральним хімічним комітетом, і могли слугувати лише доповненням до них.

Члени газової секції проводили і т. зв. «окурювання» нижніх чинів, що проходили навчання у 228-му та 271-му (м. Катеринослав) та 229-му (м. Павлоград) учбових полках. По суті, це являло собою лекцію з практичної частиною із застосування і протидії хімічній зброї. Усього протягом літа 1916 р. навчання пройшло близько 25 тис. мобілізованих вояків. Надалі значна частина солдатів, що пройшли навчання, опинилася в підрозділах 34-ї та 71-ї піх. див., проти яких німецькі війська масово застосували хімічну зброю під час літнього наступу російсько-румунських військ у 1917 р. Результативність навчання, організованого Газовою секцією, і як воно допомогло зменшити втрати особового складу серед підрозділів 34-ї та 71-ї піх. див. залишається під питанням і потребує окремого дослідження.

Отже, протягом 1915 р. Газова секція, на чолі з Л. В. Писаржевським, займалася дослідженням і розробкою ефективних методів виробництва хлору, з 1916 р. діяльність членів секції, як і її очільника, була зосереджена в основному на навчально-методичній роботі з хімічної безпеки. Що стосується діяльності секції в 1917 р., то, на жаль, на сьогодні вона залишається невідомою, і розв'язання цього питання потребує подальшої кропіткої роботи з архівними джерелами.

А. Шапошнікова

**«ЯК ГРИБИ ЗБИРАЛИСЯ ВОЮВАТИ З ЖУКАМИ» МИКОЛИ ПОГРІБНЯКА:
ДИТЯЧА КНИГА, ЩО ВІДДЗЕРКАЛЮЄ ІСТОРИЧНІ ПОДІЇ**

A. Shaposhnikova

**“HOW THE MUSHROOMS WENT TO FIGHT THE BEETLES” BY MYKOLA
POHRIBNIAK: A CHILDREN’S BOOK THAT REFLECTS HISTORICAL EVENTS**

Однією з особливостей науково-дослідної роботи в музеї є тісний зв'язок цієї діяльності з просвітництвом та популяризацією. Так, у музеї «Літературне Придніпров'я» результати своїх досліджень наукові співробітниці реалізують у різних векторах. Уже давно розробляється тема творчості Миколи Погрібняка, громадського діяча, художника-графіка, члена катеринославської «Просвіти». У музейному зібранні є книги, проілюстровані ним. У 2015 р. вийшов музейний каталог «На українському ґрунті. Книжкова графіка Миколи Погрібняка». Наприкінці 2021 р. вийшло друком музейне факсимільне видання за оригіналом 1919 р. «Малюйте, діти! Книжка 2. Як гриби збиралися воювати з жуками», проілюстроване М. Погрібняком. У межах науково-просвітницької роботи відбуваються театралізовані читання цієї

книги, які користуються популярністю серед відвідувачів музею та на книжкових фестивалях. Продовжується робота над дослідженням тексту про війну грибів у книгах, що виходили друком на Придніпров'ї.

З різницею у два роки в Катеринославі було надруковано дві україномовні дитячі книги з однаковою назвою «Як гриби збиралися воювати з жуками». Перше видання побачило світ у 1917 р., у серії «Дитяча бібліотека», де на обкладинці зазначено два автори — І. Труба та М. Кузьменко, також вказано, що автором ілюстрацій є М. Погрібняк. У 1919 р. в межах серії книжок-розмальовок «Малюйте, діти!» виходить друга книга. Цю серію започаткував М. Погрібняк, звісно, що ілюстрації також були його. У цій книзі автори не вказані, а текст відрізняється від попереднього видання.

Усі ці тексти є видозміненими фольклорними текстами. На нашу думку, вони не просто заново римовані, а й пристосовані до тогочасного соціального контексту.

Найімовірніше, видання і 1917 р., і 1919 р. з ілюстраціями Миколи Погрібняка виходять під впливом Георгія Нарбута, який закладав соціально-політичний зміст у своїх ілюстраціях (виствітлення мілітаристської політики російської імперії) до «Війни грибів» 1909 р.

На відміну від нарбутівської книги, у придніпровських виданнях фігурує цілком конкретний ворог, який згадується в назві та в першій строфі. У цих текстах гриби поділяються на два майже рівнозначні табори: ті, хто не бажають воювати, та добровольці, охочі стати до лав грибного війська. Враховуючи, що коли друкували книгу в 1917 р., ще тривала Перша світова війна, стає зрозумілою поява військових посад, окрім полковника з фольклору: інтенданти, лікарі; також з'являється військовий підрозділ — контррозвідка. Читач цієї версії казки починає симпатизувати саме тим, хто погоджується йти воювати. А у відмовках інших зникає комічне, яке присутнє у фольклорі, та змальовується слабкодухість та дріб'язковість.

У варіанті тексту 1919 р. Велика війна ніби йде на другий план, поступаючись місцем подіям Національно-визвольній боротьбі українського народу в різних її проявах. Можливо, тому зникають з тексту лікарі (мухомори навпаки готують отруту, аби покласти якомога більше ворогів), інтенданти, але присутні запорозькі козаки як символ борців за незалежність: «Обізвались ковнаки, / Запорозьські козаки».

Якщо у варіанті 1917 р. боровик хоче, щоб *«усіх грибів зібрали / І жуків завоювали»*, то в тексті через два роки ми вже бачимо *«на жуків іти війною / Із громадою грибною»*. Уже стає не зрозуміло, чи завойовницька ця війна, чи вона має якийсь інший характер.

У настрої твору 1919 р., порівняно з текстом 1917 р., можна помітити розчарованість у громаді, яка одноставно не підтримує боровика. Дуже влучно описується позиція тих, хто відмовляється взятися до зброї: *«Наше діло сторона / Не про нас ота війна»*, що знову наштовхує на паралелі з національно-визвольним рухом українців і розчарованістю української інтелігенції в тій частині народу, яка не підтримувала боротьбу за незалежність.

В обох катеринославських виданнях майстерно виконані ілюстрації Миколи Погрібняка чітко передають український колорит: боровик тримає в руках булаву; вишиванки та ткані паски в персонажів чоловічого роду, стрій *печеричок-молодичок* змальований досить детально: вишиванка, корсетка, запаска, крайка, з прикрас у них намисто, голови увігнічені та бачимо в деякого стрічки.

Сюжет про війну грибів на території сучасної України був популярним у ХХ ст., він виходив окремими книгами та зустрічався в читанках (наприклад, «Перша читанка» А. Воронця, Українське видавництво в Катеринославі, 1921 р.), однак варіанти тексту змінювалися. Не забули про сюжет і у ХХІ ст.: у 2022 р. вийшла «Війна грибів» з текстом Андрія Куркова та ілюстраціями Микити Кравцова. Кожен наступний переказ казки про війну грибів відображає світогляд його авторів, упорядників та особливості менталітету, несе на собі печатку часу.

Вивчення текстів казок з їх алегоріями та змін у порівнянні різних варіантів може допомогти зрозуміти історичні процеси та особливості сприйняття подій тогочасними українцями, провести паралелі з сучасністю. Саме тому до українських книг, надрукованих на Придніпров'ї, прикуто стільки наукової уваги в музеї «Літературне Придніпров'я».

А. Лузан

ONLINE-ВІКТОРИНА ЯК ФОРМА МУЗЕЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ (З ДОСВІДУ РОБОТИ ХІМ ІМЕНІ М. Ф. СУМЦОВА)

A. Luzan

ONLINE QUIZ AS A FORM OF MUSEUM COMMUNICATION (FROM THE EXPERIENCE OF THE M. F. SUMTSOV KHARKIV HISTORICAL MUSEUM)

Спілкування з відвідувачами в мережі Інтернет стало важливою складовою роботи музеїв, котра набула особливої актуальності під час повномасштабного вторгнення росії на територію України 2022 р. Для музеїв в зоні бойових дій зазначена мережа комунікації лишається єдиним варіантом підтримки зв'язку з аудиторією. Тому нині на часі музейний продукт, котрий дозволяє не втратити суспільної зацікавленості до музею та надає можливість інституції провадити комунікаційну роботу дистанційно.

Діалог між музеєм та відвідувачем відбувається через офіційні сайти, соціальні мережі, платформи для дистанційного проведення лекцій, конференцій, семінарів тощо. Важливим є інформаційне наповнення каналів комунікації. Варто звернути увагу на інтерактивність та атрактивність матеріалу, котрий надається. Поряд з різноманітним текстовим, візуальним, відеопродуктом, упроваджується інтелектуальна ігрова форма спілкування та подачі певної інформації — вікторина.

У роботі з аудиторією Харківський історичний музей імені М. Ф. Сумцова використовує онлайн-вікторини. Платформою для їх розміщення є телеграм-канал музею, де діє Quiz Bot. За наповненням можна виокремити наступні групи вікторин: краєзнавчі «Сторінками мистецького Харкова», «Цікаво знати: Харківщина освітянська», «Харківський метрополітен»; загальноісторичні «Національно-визвольна війна під проводом Б. Хмельницького середини XVII ст.» та, зі спеціальних історичних дисциплін, «Нагороди Незалежної України»; тематичні — вікторини, пов'язані з певними подіями та датами: «Вікторина про Тараса Шевченка», «Діамант дорогий — українська мова» тощо.

Структура вікторини на платформі Telegram складається з короткого питання (за обмеженості використання кількості знаків), відповіді-пояснення (якщо відповідь була неправильною), візуального ряду, певної кількості часу, даної на відповідь, позначення правильної відповіді. Для утримання уваги учасника й

уникнення перевантаження варто регулювати кількість запитань. За практичними спостереженнями, прийнятною є 10-12.

Наприклад, краєзнавча вікторина, приурочена до Дня міста Харкова «**Величне місто незалежної України — Харків**» .

Таким чином, під час виконання завдань вікторини учасник перевіряє здобуті знання за темою, дізнається додаткову інформацію, отримує візуалізацію музейних предметів, недоступних до огляду безпосередньо в музеї, розвиває вміння самостійно знаходити, виокремлювати та аналізувати дані. Розвиває творчу активність, ерудицію, вміння аналізувати й чітко структурувати матеріал.

Музейна онлайн-вікторина є одним із засобів виконання певних завдань, як для відвідувача, так і для музею. Для відвідувача — це: формування відчуття дотичності до перебігу історичних процесів, розвиток особистих якостей через виконання завдань, усвідомлення необхідності поважного ставлення до пам'яток, що є носіями історичної та культурної спадщини. Закріплення певного обсягу знань і набуття нових. Зацікавлення історією рідного краю. Мотивація займатися самоосвітою та саморозвитком. Для музею — це: формування комфортного діалогу між відвідувачем та музеєм — зберігачем історичної та культурної спадщини, у дистанційному форматі. Соціалізація музею в умовах кризи шляхом реалізації розроблених заходів з музейної комунікації. Засвоєння нових можливостей комунікації музею з аудиторією. Підвищення професійної культури музейників та здобуття нових знань, набуття вмінь та навичок під час роботи в умовах кризи. Задоволення інформаційних потреб відвідувачів, заохочення до подальшого спілкування з музейною інституцією.

Я. Лихолетов

ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТОВАРИСТВА ОХОРОНИ ПАМ'ЯТОК ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ (1966–1991)

Ya. Likhohietov

EDUCATIONAL ACTIVITIES OF THE KHARKIV REGIONAL ORGANIZATION OF THE UKRAINIAN SOCIETY FOR THE PROTECTION OF LANDMARKS OF HISTORY AND CULTURE (1966–1991)

Дослідження розвитку пам'ятокохоронної справи неможливе без вивчення громадських ініціатив у зазначений хронологічний проміжок часу. Важливою складовою вивчення історії становлення системи охорони культурної спадщини є досвід просвітницької та освітньої діяльності Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, зокрема і Харківського обласної організації (далі — ХОО УТОПІК).

У 1966 р. після створення ХОО УТОПІК, внутрішнього поділу на секції, затвердження організаційно-методичних напрямів роботи відділення, постало питання про створення народних університетів.

Наприкінці 1960-х рр. була створена розгалужена система народних університетів. Розвиток таких народних університетів пам'яток історії та культури пов'язаний перш за все з активізацією масової діяльності товариства.

У 1969 р. в м. Харків та області існувало 28 народних університетів, які мали назву «Пам'ятки історії та культури України». Університет очолювала рада в складі 15 осіб. Першим ректором та головою ради на громадських засадах став професор

Мефодій Пилипович Партолін. Спочатку навчання відбувалось за 2-річною програмою. Кожного року на 1-й курс приймали близько 2 тис. осіб. Дипломи сертифікатного зразка видавалися за спеціальностями екскурсоводів, інспекторів, лекторів задля того, щоб зацікавлені в пам'яткоохоронній справі випускники мали можливість працювати в музеях, видавництвах та наукових установах.

Станом на початок 1970-х рр. у складі ХОО УТОПІК функціонувало вже 22 філіали, оскільки за невідомих причин 6 філіалів було закрито. Переважно відділення університетів розміщувались у палацах творчості та культури, музеях, навчальних закладах або при відділах культури. До їх складу, як правило, входили доктори і кандидати наук, директори та завідувачі організацій сфери культури та освіти, а також представники інших творчих спілок.

У 1971 р. представниками ХОО УТОПІК було розроблено та видано «Абонемент народного університету “Пам'ятники історії та культури України”», у якому були прописані рекомендації слухачам щодо лекційної діяльності університету. У цьому абонементі було представлено розклад занять вже на 3 роки навчання. Це було пов'язано з тим, що народний університет у м. Харкові був створений на базі обласного Будинку вчителя. Оскільки в аудиторіях проводились інші заняття, то ректорат прийняв рішення запрошувати слухачів лише раз на місяць, тим самим встановивши трирічний період навчання.

На відкритих лекціях відділень університету вивчалась практична діяльність конкретних музеїв, юридичні проблеми збереження пам'яток, класифікації об'єктів культурної спадщини, тобто все те, що загалом допомагало вивчати культурну спадщину регіону. Тим не менш, особлива увага була приділена популяризації подій Другої світової війни в контексті пам'ятників історії і культури, оскільки з самого початку університет мав на меті пропаганду вивчення окремих видів об'єктів культурної спадщини, однак через жорстку позицію першого Голови відділення А. Г. Слюсарського щодо пропаганди в товаристві, напрями лекційної роботи були значно розширені.

Збережені протоколи кінця 1970-х — 1980-х рр. свідчать ще про те, що народні університети також займались організацією наукових конференцій та семінарів. Варто зазначити: на початку 1980-х рр. було реорганізовано навчально-тематичний план народного університету, зокрема було значно зменшено тематику, яка стосувалась радянської пропаганди. Збільшено цикл науково-прикладних дисциплін, серед яких: пам'ятки давньої Русі, пам'ятки історії та культури України (за різними періодами), археологічні пам'ятки на території України, методика виявлення пам'яток історії та культури, паспортизація, теоретичні основи музеєзнавства тощо.

Упродовж 1980-х рр. щорічна кількість слухачів збільшувалась і становила близько 3 тис. осіб. Випускники отримували дипломи за 3 спеціальностями: лектор, екскурсовод, громадський інспектор. Найбільше дипломів отримували за останньою спеціальністю, оскільки громадські інспектори мали проводити контроль, моніторинг та повідомляти компетентні органи в разі виявлення порушень стосовно пам'яток культурної спадщини. Збільшення кількості осіб було пов'язано з розширенням мережі університетів. Станом на середину 1980-х рр. у м. Харкові функціонувало 9, а у Харківській області — 33 народних університети.

Наприкінці 1980-х рр. університети почали поступово закриватися, оскільки пропаганда радянської ідеології стає все менш актуальною. Після відновлення

незалежності України (1991 р.), питання охорони культурної спадщини починають вивчати офіційно на факультетах і кафедрах закладів вищої освіти і видавати відповідні дипломи державного зразка.

Таким чином, можна підсумувати, що важливим напрямом роботи ХОО УТОПІК стало застосування нових форм популяризації знань про об'єкти культурної спадщини, зокрема шляхом розвитку народних університетів, важливим напрямом діяльності якої була просвітницька робота. Вона була спрямована на людей різних професій, зокрема робітників, селян, студентів. Тематика — різноманітна, охоплювала історію рідного краю, життя відомих особистостей. Уся лекційно-просвітницька діяльність відіграла роль пропаганди, однак, за результатами багаторічної роботи, стала значним внеском у розвиток пам'яткоохоронної роботи регіону та відділення зокрема.

О. Данилаш

НАУКОВА І КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗЕЮ ІМ. ТИВОДАРА ЛЕГОЦЬКОГО НА ПІДКАРПАТСЬКІЙ РУСІ

О. Danylash

SCIENTIFIC, CULTURAL AND EDUCATIONAL ACTIVITIES OF THE TYVODAR LEHOTSKYI MUSEUM IN SUBCARPATHIAN RUS

Формування музейної справи на Закарпатті має глибокі корені. Його зародження розпочалося ще на межі XIX–XX ст. Першим культурним осередком, який заклав основу музейництву краю, була колекція відомого археолога, історика та юриста Тиводара Легоцького (1830–1915). Більшу частину свого життя він присвятив збиранню цінних, старовинних експонатів, і в 1907 р. створив «Музейне товариство», що невдовзі отримало ім'я засновника, а в 1909 р. було офіційно зареєстроване місцевою владою.

Музей ім. Т. Легоцького провадив активну науково-дослідницьку та просвітницьку діяльність у краї. Завдяки старанням директора музею Й. М. Янковича організувались розкопки, експедиції, до досліджень залучалися місцеве учительство та всі очі. Варто наголосити, що керівництво музею прагнуло здійснювати дослідницьку діяльність відповідно до стандартів тогочасної науки. Для цього налагоджувались зв'язки з Інститутом археології в Празі та словацькими музеями.

Співробітники та професори Державного археологічного інституту в Празі неодноразово приїжджали на Підкарпатську Русь (назва Закарпаття у складі Чехословацької Республіки). У 1929 р. Музей ім. Легоцького розпочав систематичні археологічні розкопки. Протягом трьох років Інститут надавав методичну та фінансову допомогу місцевому музею та зобов'язувався реставрувати керамічні пам'ятки у своїй лабораторії.

Чеський дослідник Я. Бем, у коло наукових археологічних інтересів якого входить регіон Верхнього Потисся, за рекомендацією Інституту приїздив на Підкарпатську Русь для ознайомлення з археологічними колекціями музею. Разом з ним Й. Янкович розробив програму археологічних досліджень у цьому регіоні як одну з основних дослідницьких програм майбутньої наукової діяльності. Результатом такої успішної співпраці стало видання у 1933 р. Я. Бемом розвідки

«Podkarpatská Rusyprávěku», де описано первісну історію краю від найдавніших часів до раннього середньовіччя.

Восени 1927 р. до Музею ім. Легоцького завітав відомий англійський археолог Gordon Childe з Единбургу, який зробив декілька замальовок для своїх досліджень. 1928 р. Музей відвідали директор Варшавського археологічного музею та директор Етнографічного музею зі Стокгольму. Вочевидь, музей володів цінними пам'ятками старовини, якими цікавилися науковці не лише Підкарпатської Русі, що свідчить про значущість діяльності цієї установи.

Учені та гості з околиць країн, які відвідували музей, цікавилися історією міста Мукачеве та його окрасою — замком. Відтак брошури Й. Янковича «Mukacevsky hrad (Palanok) a Mukacevo» дарувалися іноземним науковцям, вчителям, усім зацікавленим особам, що сприяло популяризації закладу далеко за межами краю.

Починаючи з 1923 р. Музей ім. Легоцького ініціює проведення просвітницьких курсів. Читання лекцій планувалося проводити в залах музею, де до теоретичного матеріалу можна було б долучати і наочний. Також це сприяло б більшій зацікавленості музеєм, його активній пропаганді, і залученні широких мас до науки. Питання організації навчання брали на себе М. Драгила — директор Мукачівської реальної гімназії, а також вчителі цього навчального закладу, які погоджувалися читати лекції. До кінця року було заплановано провести десять лекцій. На жаль, цю справу не було реалізовано. Для втілення задуму товариству бракувало фінансових ресурсів. Брати оплату за послуги з відвідувачів також не хотіли, адже метою було підвищення рівня освіти населення. Також перешкождала активній роботі музею відсутність власного приміщення.

У 1928 р. знову виникає задум влаштувати навчальні курси з поглибленим вивченням археології під час літніх канікул. Для початку планувалося вичитати теоретичний матеріал, подати загальний нарис доісторичного періоду Підкарпатської Русі, опісля, залучати охочих до проведення археологічних розкопок. Найбільш вдалим місцем для цього вважалася Мала Гора поблизу Мукачеве, де були виявлені сліди неолітичної культури і де проводив свої дослідження Т. Легоцький. Так, на практиці, вважав директор музею, сільське учительство вдосконалило б свої знання, і таким чином допомагало б музею у зборі експонатів. Задум Й. Янковича був актуальним на той час, адже через неграмотність багато цінних речей просто знецінювалося і викидалося як сміття. Проте подальші архівні згадки щодо реалізації цього наміру не простежуємо. Очевидно, на заваді знову постала проблема браку коштів.

Намагаючись покращити фінансове становище закладу, Музей ім. Легоцького організував виставки історичних пам'яток окружних музеїв, видавав щорічник, де друкувалися статті на історичну та археологічну тематику. Проте фінансова залежність товариства від благодійних внесків та субвенцій шкільного відділу Підкарпатської Русі перешкождала вповні реалізувати культурно-освітню діяльність.

Отже, музей ім. Тиводара Легоцького за роки свого існування багато разів зазнавав як злетів, так і падінь. Однак, незважаючи на труднощі, він продовжував залишатися культурним та науковим центром краю в першій половині ХХ ст. Завдяки тісним контактам з музеями та університетами сусідніх держав відбувався обмін знаннями та інформацією, що надавало Музею ім. Легоцького першості серед всіх інших музеїв краю.

М. Якимчук

ЕПІТАФІЯ В ПОХОВАЛЬНОМУ ОБРЯДІ ДАВНЬОГО РИМУ

М. Yakymchuk

EPITAPH IN THE FUNERAL RITE OF ANCIENT ROME

У поховальній практиці Давнього Риму усталеною була одна із важливих складових жалобного процесу — епітафія. Цей феномен традиційної давньоримської культури виявився найбільш стійким у повсякденному житті давніх римлян і, можемо з упевненістю зазначити, продовжив своє існування в культурі інших етносів.

Роль епітафії в римській античній культурі аналізувалася у працях Теодора Моммзена (Німеччина), Франтішека Велішського (Чехія), Жерома Каркопіно (Франція), Поля Гіро (Франція), Лідії Винничук (Польща), Карла Вермана (Німеччина), Роберта Наппа (США). У «Тускуланських бесідах» та «Моральних листах до Луцилія» Марк Тулій Цицерон наголошував на важливості епітафії в житті давньоримських співгромадян.

Короткий текст на честь померлого, що написаний на надгробку, — це *епітафія* (від грец. *epitaphios* — надгробний). Написи викарбовувалися на цвинтарях на плитах і стелах для увічнення пам'яті померлих. У Стародавній Греції при похованні над труною виголошували надгробну промову про життя померлого — епітафію вголос, а в Давньому Римі набула поширення традиція залишати на місці поховання текстовий твір-епітафію.

Серед особливостей культури античного Риму епітафії є унікальними артефактами — вони зображали ідеалізований образ померлого, фіксували визначні прояви його повсякденного життя. Окремішні епітафії проливали світло на обставини смерті похованого.

Прощальні твори були звичай короткослівними. Якщо їх готували родичі померлого, вони були сповненими щирими почуттями живих до покійного. У них виголошувалося нарікання на жорстоку неминучість смерті. Окремі тексти епітафій застерігають перехожих від плюндрування могил, наприклад: «...той, хто порушить спокій Померлих, сам після смерті не знайде собі спокою в царстві Плутона, а земля йому буде важка, як камінь».

Зустрічаються епітафії як джерело інформації. Вони менше індивідуалізовані, найчастіше відображають не думки особистості, а фіксують стандартні розумові формули, стереотипні риси і масову свідомість римської культури. Їх можна назвати філософськими епітафіями.

Аналіз змісту римських епітафій засвідчив, що ці надгробні написи мають декілька характерних типових рис. Для них було властивим своєрідне поєднання індивідуального та колективного. Надгробний напис не був проявом виключно індивідуального, він завжди був колективним і публічним. Текст епітафії призначений не лише для сприйняття родичами, друзями і спадкоємцями, а й для перехожих на цвинтарях, які традиційно облаштовувалися на околицях обабіч доріг. Вони зовні здавалися актом комунікації світу живих зі світом мертвих, але насправді були своєрідним «спілкуванням» живих із живими про смерть і життя. Ця теза потребує подальшого з'ясування в питанні про статус покійного за життя.

Поховальна надмогильна плита з епітафією замовлялася не лише за життя ще живою людиною, а й родичами, друзями, спадкоємцями чи вільно відпущениками померлого. У зв'язку з чим в епітафії насамперед проявлялося їхнє сприйняття життя і смерті. Варто зазначити, що для всіх епітафій, незалежно від регіону римської держави, часу створення і соціального статусу покійного, є характерною схожа композиція. У ній обов'язково мали бути наявними ім'я, вік, державна чи військова служба, участь у громадському і родинному житті. У прощальному тексті, присвяченому жінці, спостерігаються ті ж самі композиційні особливості, як і в текстах, присвячених чоловікам. Але в жіночих присвятах обов'язково наголошується на чеснотах жінки — чи то матері, чи то коханої, чи то вірної дружини. У таких присвятах спостерігається більше ліризму. Епітафії, присвячені померлим дітям, в описах практично не відрізняються від жіночих, але в них обов'язково наголошується про те, що жаль і гіркотасу проводжує живих, які стикаються із «безвинністю» померлої дитини. Погляд на смерть в епітафіях римлян — це свідчення не тільки неминучого кінця життя, але й вимога поцінувати його — щоб живі пам'ятали про найважливіший внесок померлого в земні справи. Отже, в епітафіях звучить гімн земним справам людини, а її смерть часто сприймається як випадковість.

У результаті дослідження питання ми дійшли висновку, що епітафії за географічним принципом практично не відрізняються; структури текстів із Британії та структури текстів з Іспанії, Галлії або з метрополії майже ідентичні. Відмінності в структурі текстів епітафій з різних римських провінцій полягають лише у фінансових можливостях їхніх замовників — не у всіх вистачало коштів, щоб створити пишну розлогу епітафію на зразок славнозвісної римської *Laudatio Turiae*, найдовшої з відомих, яка складається із 180 рядків. Вона оспівує чесноти жінки — дружини поважного римлянина, ймовірно, консула. Епітафія донесла до нас промову чоловіка, який пишається власною дружиною, яка під час громадянської війни після смерті Юлія Цезаря, ризикуючи власним життям, використала свої ювелірні прикраси для підтримки чоловіка у вигнанні.

Епітафії умовно поділяються на дві групи стосовно сприйняття смерті у давніх римлян. По-перше — смерть є цілком природним явищем, неминучим кінцем життя, кращим моментом для публічного підбиття підсумків і надання співгромадянам короткого своєрідного «звіту» про життя померлого. Якщо епітафія присвячена публічній людині, то в ній ліричний струмінь залишається обабіч тексту. У ставленні до смерті проявляється система суспільних прагнень — успіхи на військовій і цивільній службі у чоловіків, чесноти — у жінок. По-друге — це можливість передати живим свої почуття, страждання і біль. Іноді складається враження певної подвійності в сприйнятті давньоримської епітафії: це і відчуття пошани до соціального статусу і особистих якостей померлого, і сприйняття смерті як особистої трагедії. І ця подія сприймається не лише природною і неминучою, а трагічною і сумною.

Значаємо, що в традиційній культурі Давнього Риму епітафія посідала визначне місце. Але завважимо, що вона потребує подальшого вивчення щодо свого походження, зв'язків епітафії з народною творчістю. Визначне місце посідає авторська епітафія. Проте ця проблематика складає напрям наступного студіювання.

В. Деліман

**ПРОСВІТНИЦЬКА МІСІЯ ДРУКАРНІ ОСТРОЗЬКОГО КОЛЕГІУМУ
В УКРАЇНСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНО-ДУХОВНОМУ ПОСТУПІ
НА ПОМЕЖІВ'І XVI–XVII СТОЛІТЬ**

V. Deliman

**THE EDUCATIONAL MISSION OF THE PRINTING HOUSE
OF THE OSTROH COLLEGIUM IN THE UKRAINIAN NATIONAL AND SPIRITUAL
PROGRESS AT THE BORDER OF THE XVI AND XVII CENTURIES**

Виникнення друкарства означало новий крок у розвії культурницької місії будь-якої держави і засвідчувало її устремління до нових цивілізаційних процесів. Від рівня розвитку друкарства певною мірою залежав і розвиток багатьох сфер діяльності суспільства: видавнича справа, перекладацтво, рівень літературного редагування, художнє оздоблення друкованої продукції, і врешті-решт — потяг до читання, який є кінцевим результатом у духовному розвитку людини. Саме так ми поціновуємо діяльність друкарні Острозького колегіуму, яка була продовжувачем розвитку книговидання в Україні на засадах національних ідей визвольного руху на теренах українських земель у кінці XVI–XVII ст.

Це питання розроблялося видатними українськими вченими початку ХХ ст. М. Грушевським, І. Крип'якевичем, І. Огієнком. До студій з розвитку українського друкарства долучилися сучасні дослідники Я. Бондарчук, А. Дегтеренко, Я. Ісаєвич, Я. Запаско, М. Ковальський, П. Кралюк, О. Мацюк, І. Мицько, Ю. Нікольченко, І. Пасічник, Р. Турконяка та ін. Суттєвий внесок у з'ясування видавничої справи Острозького колегіуму здійснили зарубіжні дослідники П. Атанасов (Болгарія), Х. Клаус (Німеччина), І. Крайцер (Італія), Р. Матісен (США), Ф. Соколова (Чехія), Е. Ойтога (Угорщина), Дж. С. Г. Сіммонс (Велика Британія).

У джерельній базі доповіді ми здійснюємо спробу систематизувати письмові артефакти (за своєю суттю — документи), різні за типами і видами, залежно від способу кодування інформації, присвяченої видавничій діяльності колегіуму в Острозі помежів'я XVI–XVII ст.

Острозька друкарня була створена під орудою князя К.-В. Острозького для підготовки і видання повного тексту Біблії церковнослов'янською мовою, яка була зрозуміла для слов'янського люду Східної та Південної Європи і, насамперед, для православних вірян з українських земель у складі Речі Посполитої. А для новоствореного колегіуму в Острозі друкарня була дуже необхідним інструментом і для видавництва навчальної літератури. Серед перших видань Острозької друкарні зустрічаємо і тексти, розраховані на різні верстви освіченого населення.

Для реалізації свого задуму К.-В. Острозький долучив Івана Федорова, званого на той час майстра слов'янського друку у Львові. Меценат призначив Івана Федорова управителем створеної друкарні в Острозі у 1574 р. А працювати друкарня почала влітку 1577 р. Первістком друкарської справи Острозького колегіуму слід уважати «Буквар» (1578 р.) Децю пізніше (до кінця 1580 р.) були здійснені видання «Нового Завіту» і «Псалтиря» та предметного покажчика до «Нового Завіту».

Друкарня Острозького колегіуму ушляхетилася виготовленням книг, які у майбутньому перетворилися на справжні раритети. Це національна святиня

України — Острозька Біблія 1581 р. Князь К.-В. Острозький був справжнім прихильником української національної культури. Він міцно стояв на позиціях православ'я, тому і вирішив видати повний текст Біблії, якого на той час не існувало в східнослов'янських народів. З його ініціативи виявлялися і досліджувалися біблійні тексти різними мовами, зокрема з Болгарії, Греції, Константинополя, Сербії, Риму. Після порівняння текстів редактори зупинилися на грецькому перекладі т. зв. «Септуагінти», або «Перекладі сімдесятьох перекладачів», — зібранні перекладів Старого Завіту давньогрецькою мовою, виконаних у III–I ст. до н. е. в Олександрії.

Укладачами Острозької Біблії була виконана титанічна робота з порівняльного аналізу багатьох біблійних текстів. Вочевидь, ця робота здійснювалася під орудою Герасима Смотрицького. Власне він є автором прозової та віршованої передмови до Острозької Біблії. Існує припущення, що Г. Смотрицький написав вірш-присвяту на герб князів Острозьких, який вміщено на початку майбутнього шедеву. Деякі дослідники вважають, що він є також автором передмови, написаної від імені К.-В. Острозького.

Серед укладачів Острозької Біблії зустрічається ім'я Тимофія Михайловича. У 1580 р. ним був виданий твір «Книжка, собрание вещей нужнейших въ кратці скорого обрѣтенія в Книзе новаго завіта» (тобто — скорочене зібрання інформаційних джерел, що допомагають швидко відшукати в Новому Завіті потрібні місця). Це був алфавітно-предметний покажчик до Нового Завіту, прообраз т. зв. паралельних місць у Біблії. Долучитися до роботи над Острозькою Біблією, вочевидь, могли Михайло Гарабурда, білоруський магнат, державний діяч Речі Посполитої, королівський секретар, дипломат, меценат, греки Діонісій Палеолог (Раллі) та Євстахій Натаніель, які допомагали перекладати Септуагінту старослов'янською мовою. Острозьку Біблію до видання готували різні фахівці (знавці давніх мов та біблійних текстів, учені-філологи, майстри друкарської справи). Уважаємо, що головну роль у її виданні відіграв К.-В. Острозький. Потреби видання книги (частково) надані в передмові до Біблії, написаній від його імені. Як глибоко віруюча людина, князь зазначив, що відважився на видання Святого Письма, сподіваючись на милосердя Боже. Але водночас його турбують справи земні: міжконфесійна боротьба, що точилася в той час в українських землях, переслідування «Христової Церкви», тобто православ'я католицизмом. І Біблія, видана в Острозі, мала слугувати «обоюдоострою» зброєю в боротьбі з окатоличенням українського населення.

Укладання повного корпусу біблійних книг слов'янською мовою (біблійний канон) острозькими книжниками засвідчило, що існує підґрунтя для «богословствування» цією мовою. Тому українські книжники кінця XVI–початку XVII ст. намагаються подати старослов'янську мову як «божественну». Це чітко простежується у творах І. Вишенського, в азбуках, граматиках, словниках, зокрема «Граматиці» М. Смотрицького. Уважаємо, що поряд із богословськими проблемами укладачі Острозької Біблії вже намагалися порушувати питання і про роль та місце староукраїнської мови, якою укладене Святе Письмо, та якою говорять користувачі Біблії. Уважаємо, що це питання потребує окремих студій.

При укладанні Острозької Біблії використовувалися як старослов'янські й грецькі тексти, що відповідало духу давньоруських і візантійських традицій,

так і тексти, які прийшли із Заходу — чеські біблійні переклади, «Вульгата», що була канонічним текстом для католиків. Острозька Біблія стала своєрідним передвісником появи наприкінці XVI–початку XVII ст. полемічної православної літератури, написаної тогочасною українською книжною мовою.

Доля Острозької друкарні ще потребує прискіпливого дослідження. За одними свідченнями, вона була передана княгинею Ганною-Алоїзою єзуїтам у 1636 р. Існує передання, що Лаврська друкарня в Києві почалася з друкарні Острозького колегіуму.

Окрім І. Федорова, відомі імена ще сімох друкарів, які працювали в друкарні колегіуму: Іван Федорович (молодший), Василь Лосятинський, Гринь Іванович із Заблудова, Сацько Сенькович, Семен Корунка, отець Мина, Василь Суразький.

Із друкарні Острозького колегіуму вийшли у світ такі видання:

- **теологічного спрямування:** «Новий Завіт з Псалтирем» (1580); «Собраніе вещей нужніших» — покажчик до Нового Завіту Тимохи Михайловича (1580); «Острозька Біблія» (1581); «Исповиданіе о исхожденіи Св. Духа» (1588); «Книга о постнічестві» (1594); «Маргарит» (1595); «Часослов» (1598); «Псалтир слідування» (1598); «Часослов» (1602); «Требник» (1606); «Молитвослов» (1606); «Житіє Марії Єгипетської» (без дати).
- **для спудеїв (студентів) колегіуму:** «Хронологія Римші» (1581); «Ставленича грамота» (1587); «Книжица в 10 розділах» (1598).
- **полемічні твори:** Листи Патріарха Єремії (бл. 1584); «Како подобает знаменоватися» (бл. 1587); «Ключ Царствія Небеснаго» Г. Смотрицького, (1587); «О единой истинной Православной Вірі» (1588); «Обвіщаніє (про православність Грецької церкви)» К.-В. Острозького (1595); «Апокрисис» Філалета (1598); «Отпис Клирика Острозького» (1599); «Друга відповідь Клирика Острозького» (1599); «Лямент» (1603).

Проведена значна робота у справі пошуку і публікації джерел із видавничої діяльності Острозького колегіуму. Але дотепер в Україні та за її межами видані не всі документи з вказаної проблеми. Їхня розпорошеність по різних історичних, архівних та бібліографічних виданнях ускладнює роботу науковців у питанні появи і розвитку національної видавничої справи в Острозі помежів'я XVI–XVII ст. Власне, це і є перспективою подальших наукових студій з означеної проблеми.

А. Гузенко

ФУТУРИЗМ В АРХІТЕКТУРІ ХАРКОВА ТА КИЄВА ЯК БАЗИС ДЛЯ МУЗЕЄФІКАЦІЇ

А. Huzenko

FUTURISM IN THE ARCHITECTURE OF KHARKIV AND KYIV AS A BASIS FOR MUSEUMIFICATION

У XXI столітті домінантою є молодь, яка йде в ногу з технологічним процесом. Стає зрозуміло, що інтерес новітнього покоління впирається в «технічний», «майбутній» вигляд міста. Ми все частіше вдвляємось до архітектурних конструкцій, саме вони створюють «обличчя» полісу. Архітектура — зразок спалахів в галузі дизайну, мистецтва, інженерії, культурної свідомості людей.

Актуальними варто вважати проблеми, пов'язані зі спорудами, які не експлуатуються. Звертається увага на «оновлення» їхньої функціональності для певних категорій суспільства. Термін «футуризм» давно втратив свою значущість як культурний феномен. Це дає підстави розкрити його в сучасному розумінні як переосмислення архітектурних робіт у вигляді туристично-розважального центру. Метою є розкриття конструктивізму та футуризму як елементу архітектури в контексті музейної інтерпретації.

Новизна полягає в тому, щоб створити виставки, які розглядатимуть футуризм як фундамент для можливої музейної діяльності у сфері туризму та освіти. А також знаходження балансу між «прекрасним» та «потворним». Спираючись на роботу Антоніо Сант-Еліа «Маніфест футуристичної архітектури» 1914 р., очевидно, що конфлікт полягав у створенні нової футуристичної архітектури, яка відповідатиме вимогам сучасного суспільства, використанню всіх ресурсів, відмовляючись від традицій та естетики. Ілюструється нікчемність і шаблонність нової архітектури, замість того, щоб розкривати свої здібності, вводити новачі в вирішення проблеми футуристичного міста. Зрозуміло, що він не заповнює простір української культури, оскільки його головна проблематика ще з часів радянського союзу, була в змішуванні контекстуальних аспектів.

Футуризм — це одна з течій авангарду архітектури, мистецтва, літератури, що зародилася в Італії (1910–1920 рр., засновник — Філіппо Марінетті). Футуристів цікавило руйнування традиційного сприйняття, їх метою була — нова «машинна» культура. Архітектура футуризму — це вибух емоцій, суцільна експресія. Слід зробити ремарку, що послідовником став конструктивізм, який трансформувався у суворіший, лаконічний стиль, де характерні геометричність та монументальність.

У 1919–1934 рр. Харків був столицею. Саме в радянському просторі бере свій початок конструктивізм. Розглянемо найвідоміший приклад — Держпром. З точки зору урбаністики, будівля виглядає масивно, суворо, чіткі лінії та модульність надають солідності. Зразком конструктивізму треба вказати на «Палац залізничників», який дублює строгість ліній, створює ефект «гіганта» серед інших житлових споруд. Його особливість — «хвилястість» переднього фасаду, за задумом архітектора, символізує хутра гармонії. Як висновок треба зазначити, що обидва приклади мають загальні риси, але простежується тонке поєднання стилів, що підкреслює й виділяє будівлі, роблячи їх помітними.

Розглянемо Київ. Як приклад, візьмемо готель «Салют», 1984 р. Специфічна форма у вигляді труби та концепція побудови поверхів еліпса. У зв'язку з тим, що футуризм перетинається з модернізмом, можна спостерігати таке гібридне поєднання, як футуристичний модернізм. Однією з будівель Києва є навчальний корпус Інституту кібернетики, 1977 р. Будівля стримана, масивна, має повторення футуризму — високі споруди, що підтримують прямокутні вставки хрест на хрест. У результаті, зрозуміло, що в Києві футуризм проявив себе краще, ніж у Харкові. Особливо це помітно у формах, де присутній той «вибух» інженерних ідей. Отже, футуризм гнучкий, універсальний у комбінуванні. Він може існувати самостійно у своєму «космічному» ядрі, так і трансформуватися, оживляючи архітектурні рішення. Архітектура футуризму є відображенням сучасної свідомості молоді, тенденція механізації, погляд крізь призму складних інженерних зразків.

А. Євсюков

**ВЕЛОСИПЕД ЯК ФЕНОМЕН ЕПОХИ МОДЕРНУ:
ПРОБЛЕМИ МУЗЕАЛІЗАЦІЇ**

A. Yevsiukov

**BICYCLE AS A PHENOMENON OF THE MODERNITY ERA:
PROBLEMS OF MUSEUMIZATION**

Захоплення велосипедами розповсюдилося по всьому європейському континенті майже одночасно і захопило увагу тогочасних прогресивних верств суспільства. В країнах Західної Європи майже одразу виникли спортивні змагання та культура перегонів, тоді як на українських землях велосипед вважався статусним транспортом і використовувався переважно для неквапливих поїздок по місті та подорожей на природу. У цьому дослідженні робиться спроба проаналізувати специфіку використання велосипеду як відображення масової свідомості суспільства на заході та сході Європи.

Різні періоди історії людства мають низки ознак, за якими їх розрізняють та класифікують. Ці ознаки зазвичай є науковими, відповідними до суворих критеріїв та принципів і загальноногодженими. Проте є і такі речі, що найяскравіше характеризують певний історичний період і без яких він би не був собою. Таким яскравим прикладом є роль велосипеду в епоху модерну.

Справжня революція у світі велосипедів сталася в 1884 р., коли англійський інженер Джон Кемп Старлі винайшов велосипед сучасного типу, з однаковими за розміром колесами та цепною передачею на колеса. Цей велосипед називався «безпечний» через свою зручну та стійку конструкцію, і з 1885 р. почав продаватися під маркою «Rover». З того часу зацікавленість міського населення Європи до цієї новинки зростала стрімкими темпами. В останнє десятиліття XIX століття попит на велосипеди став справді масовим, повсюдно стали виникати велосипедні товариства, клуби, у яких учасники збиралися для спільних поїздок, влаштовували перегони. Діяльність товариств регламентувалася їхніми уставними документами, регулярно виходили друком звіти про подорожі в різні куточки Європи та багато іншого.

На українських землях, що були на той час у складі російської імперії, спостерігалася певна відсталість від багатьох європейських країн через переважно аграрну економіку та застарілі методи державного керівництва, але, що видається цікавим, — тенденції до масового захоплення велосипедами прийшли майже одночасно з європейськими країнами. У такому контексті можна розглядати велосипед як своєрідний «місток» між Європою та Україною через «прірву відсталості» на шляху модерну.

Портрет українського велосипедиста кінця XIX століття вимальовується доволі чітко — це доволі молода людина, міський житель, що має дохід вище середнього, має доволі багато вільного часу, цікавиться здоровим способом життя та усім новітнім і, скоріше за все, має непогану освіту. Цікавим є також вплив велосипеду на процес емансипації, багато жінок нарівні з чоловіками із захопленням брали участь в їзді, і це спонукало до зрушення стереотипних уявлень про жінку та рід занять, що їй притаманні.

Згалом їзда на велосипеді в ті часи вважалася певним заходом, престижним було неквапливо проїхатися по центру міста у вихідний день або попрямувати на

природу для відпочинку. Цікаво зазначити, що підхід європейців у цьому сенсі дещо відрізнявся, і до цивільного велосипедного руху швидко доєдналися перегони, що стали справді масовим і всеосяжним явищем, тоді як у нас перегони не були так широко розповсюджені.

Підсумовуючи, можна відзначити синхронність появи та розповсюдження захоплення велосипедами як у країнах Європи, так і в українських містах, що може свідчити про інноваційність цього виду транспорту як провідника епохи модерну, який представляв новизну та суспільний запит на технологічний розвиток та прогрес в цілому. Такий підхід до означеної проблеми є сучасним і має широкі перспективи музеалізації.

І. Пастернак

ІНТЕРАКТИВНІ ФОРМИ ПРОВЕДЕННЯ ЕКСКУРСІЙ У МУЗЕЯХ УКРАЇНИ

I. Pasternak

INTERACTIVE FORMS OF EXCURSIONS IN MUSEUMS OF UKRAINE

Традиційною формою культурно-освітньої роботи музею є екскурсія, тобто колективний огляд музею відвідувачами, котрі об'єднані в екскурсійні групи. Музейні екскурсії визначаються дослідниками як форми пізнання, задоволення духовних, естетичних та інформаційних потреб різновікової аудиторії. Як форма музейної діяльності, вони розглядаються не лише як навчальний, загальноосвітній або інформаційний монолог, а й як специфічний різновид комунікації.

Відповідно до вимог часу, у музейній галузі України активно впроваджуються інтерактивні форми роботи з аудиторією, новітні форми її екскурсійного обслуговування. До пошуку інноваційних форм і практик екскурсійного обслуговування в музейному просторі співробітників музею підштовхують зміни ціннісних орієнтирів музейної аудиторії, використання новими поколіннями візуально-образних форм сприйняття інформації.

У практиці українських музеїв з'явилися такі форми екскурсійного обслуговування, як театралізовані екскурсії або екскурсії-інсценізації, екскурсії-квести або екскурсії з елементами квесту, інтерактивні екскурсії-ігри, нічні та віртуальні екскурсії. Базуючись на диференційованому підході до організації, змісту, методики підготовки і проведення екскурсій для різних вікових і соціальних груп, музеї України оновлюють традиційні форми роботи з відвідувачами. Упровадження в традиційну екскурсію ігрових, інтерактивних та театралізованих елементів характерне, у першу чергу, для провідних музеїв України — Національного музею Тараса Шевченка, Національного історико-архітектурного музею «Київська фортеця», Львівського національного літературно-меморіального музею Івана Франка та ін.

Популярності серед відвідувачів сьогодні набули нічні музейні екскурсії-інсценізації, які проводяться у формі театралізації та рольових ігор. Наприклад, у Національному історико-архітектурному музеї «Київська фортеця» це «Прогулянка з Бароном і Баронесою фон Мюнхгаузен» та «Таємниці Косога Капоніру». У Національному музеї Тараса Шевченка — нічна театралізована екскурсія «Музи Тараса Шевченка».

Співробітники Львівського національного літературно-меморіального музею Іван Франка («Дім Франка») перетворюються в головних героїв та виконують їхні

ролі відповідно до тематики музейної експозиції. Ефект присутності героїв значно посилює процес пізнання та занурює в простір минулого. Великою популярністю користуються такі екскурсії, як «Візит до Франків» і «Франчата про тата».

Ще однією новітньою формою роботи із музейним відвідувачем, організації його взаємодії з експозицією музею є екскурсія-квест. Виділяють декілька видів квест-екскурсій: квест-екскурсії за участі екскурсовода; безособові квест-екскурсії; мобільні квест-екскурсії. Більшість музеїв України роблять акцент на запити саме дитячої аудиторії. Поєднання екскурсії та квесту створює середовище активної і цікавої пошукової діяльності для дітей різного віку, де останні відчувають себе справжніми дослідниками культурних цінностей. Наприклад, Національний музей історії України пропонує програму «Дитячий день», у межах якого передбачаються інтерактивні екскурсії, квести та майстер-класи. Подібні інтерактивні засоби сприйняття музейної експозиції сприяють розвитку логічного мислення, дозволяють надзвичайно легко сприймати, засвоювати та узагальнювати інформацію про експонати.

Новітні форми екскурсійного обслуговування музеїв адаптують й для людей з інклюзією. Серед них — Музей у темряві «Третя після опівночі», Музей історії міста Києва, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, Національний музей Голодомору-геноциду, НКММК «Мистецький арсенал» та ін. Музей у темряві «Третя після опівночі» проводить екскурсії у супроводі незрячих гідів. Музей історії міста Києва — спеціалізовані екскурсії для слабозорих і незрячих дітей та дорослих. Серед них — пішохідна екскурсія старим містом «Київ на дотик»; квест «Музейні таємниці»; театралізовані екскурсії для дітей і дорослих із порушенням опорно-рухового апарату.

Під час проведення екскурсій велике значення мають й сучасні цифрові технології, зокрема ігрові програми, мобільні додатки, відеогіди та аудіогіди. Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків вперше використав зарубіжну практику, зокрема, запровадив екскурсії з аудіогідом, або аудіодискриптивні екскурсії. На сайті Національного музею Голодомору-геноциду, який адаптований для людей з інвалідністю, розміщено аудіоекскурсію для людей з порушенням зору та відеоекскурсію жестовою мовою.

Отже, сучасний музейний простір — це інтегроване для інтерактивного пізнання та участі музейної аудиторії місце взаємодії. Інтерактивні екскурсії є одними з сучасних ефективних засобів трансформації музейної галузі в Україні. Позитивні зміни в екскурсійному обслуговуванні музейної аудиторії, орієнтовані на її запити та світові тенденції розвитку галузі, сприятимуть збільшенню кількості відвідувачів, активному розвитку вітчизняних музеїв.

М. Павлюченко

МУЗЕЙ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР

М. Pavliuchenko

MUSEUM AS A CULTURE SPACE

Мета музею полягає у злагодженій роботі усіх його функцій: охорони культурних цінностей, документування, освітньо-виховної та науково-дослідної. Натомість, що ж таке «клуб культури»? Це місце, де люди мають змогу висловити свою думку щодо культури, мистецтва та їх діячів. У цілому — культурно відпочити. Мета музею та

мета клубу культури не зовсім збігаються, проте обидві спрямовані на саморозвиток та окультурення людей. Якщо розширити музейну діяльність, включивши до неї клуб культури (як додаткову функцію), то можна отримати позитивний результат — це розширить аудиторію, зацікавить молодь та загалом дасть поштовх до розвитку музейництва в Україні та за її межами. Через війну, можливість фінансової підтримки культури від імені держави, фактично, зводиться до нуля. На нашу думку, розширення інтерпретації функціоналу музеїв до культурних просторів — близьке до необхідного під час складної політичної, економічної та культурної ситуації. Цим пояснюється актуальність теми. Також, наводячи приклади успішних та провалених проєктів об'єднання музею та культурного хабу, вбачаємо мету роботи в акцентуванні на можливих шляхах вдалого менеджменту цієї проблеми.

Історія музеїв як інституції знає приклади поєднання їх функцій з функціями інших культурних явищ. Починалося усе з музейонів — святилищ муз, де їм поклонялися, а згодом музейон став слугувати як місцем для роботи й досліджень, так і для дозвілля. З часом заклади розділилися — досліджувати та вивчати щось можна у науково-дослідних установах, проводити вільний час — у театрах та музеях, вирощувати рослини культури — у ботанічних садах. Протягом XVIII–XX століть найбільш зручною була схема, у якій все відбувалося «на своєму місці». Лише у XX ст. порушено питання інтегрованого музею. У західноєвропейському просторі дуже важливим постав концепт «уявного музею», французького письменника Андре Мальро. Тобто музей розглядався не лише як засіб задоволення культурних потреб, а й заклад, що займається вирішенням актуальних проблем, — соціальних, політичних, екологічних тощо.

Як було згадано вище, основних функцій в музею чотири: 1. Документування — реєстрація, записи, ведення обліку та інших «паперових» праць. 2. Охорона спадщини — запобігання пошкодженням й викраденню історичних та культурних цінностей. 3. Освітньо-виховна — інформативно-екскурсійна діяльність. 4. Науково-дослідна — глибоке й змістовне вивчення, дослідження цінностей та пов'язаних з ними історичних подій. Як і музеї минулого, сучасні музеї продовжують нести свою високу місію. Разом з тим, їм доводиться існувати в сучасних реаліях, у яких не людям потрібно самим йти до музеїв, а музеям зацікавлювати майбутню аудиторію. Для цього в інструментарії музейних працівників широко використовуються методи рекламування, піару, із залученням соціології та психології. Ті музеї, які не йдуть назустріч реципієнту, ризикують стати аналогом давньої запиленої бібліотеки, до якої звертатимуться хіба що вузькі фахівці. Звичайно ж, варто встановити певні рамки, за умов існування яких музей буде тим, що називають музеєм. Втім, це зовсім не означає, що їх діяльність має обмежуватися лише звичними сферами.

У нас в Україні є приклади поєднання функцій музею і функцій культурного клубу, чи культурного хабу — як простору, у якому відбуваються численні культурні події. Так, зокрема, організація Litosvita, з якою співпрацювали і співпрацюють такі письменники, як С. Жадан, Ю. Андрухович, М. Кідрук й інші, деякий час проводила свої лекції, презентації книг та інші заходи у приміщенні музею Шевченка в Києві. А на KyivMusicFest-і 2022-го року два концерти пройшли у двох музеях — у архівно-музейному комплексі «Літературно-мистецькі Плюти» та в музеї Ханенків. Бачимо, що музеї стають простором навіть для суміжних сфер та видів мистецтва. Так, музеї

не здатні вмістити таку велику кількість людей, як, наприклад, парк «Київська Русь», або музейний комплекс Пирогово, втім, культурні проекти, які не залучають надто велику кількість людей, зручно проводити саме в музейних залах. Менш масштабні культурні події відбуваються і в музеї Тичини: серед останніх активностей, зокрема, — вручення премії ім. П. Г. Тичини, виставка картин Ю. Базавлука, концерт оперної співачки Анни Зарецької тощо. Завдяки особистій залученості в такі проекти, ми мали можливість набути емпіричного досвіду, впевнитися у своїй гіпотезі: такі події залучають більшу кількість людей, які, одночасно з подією, зацікавляться і місцем, де вона проводиться.

На противагу, ми маємо приклади музеїв, які, на жаль, так чи інакше, зачинилися. У будинку творчості композиторів «Ворзель» було влаштовано невеличкий приватний музей, утримуваний зусиллями її керівниці О. Куц. Раніше це був величезний комплекс відпочинку для композиторів, у якому свого часу відпочивали К. Данькевич, Є. Станкович, Г. Майборода, а О. Білаш тут написав пісню «Два кольори». Але зараз всі, крім одного будинка, зарослі та зруйновані. Це — наслідок того, що музей перестав бути об'єктом, залученим у культурний простір. Як приміщення, у якому знаходяться експонати, музей не був цікавий нікому, відвідувачі туди приїжджали лише декілька разів на тиждень. А з 2022-го р. музей було зачинено — через те, що місто Ворзель знаходиться між сумнозвісними Ірпенем та Бородянкою, а, отже, також постраждало. Така доля, на жаль, може спіткати більшість приватних музеїв, та деякі державні — у прифронтових областях, і не тільки. Також в зоні ризику — музеї в селах та невеличких містах. З одного боку, завдяки біженцям, музеї Заходу та Південного Заходу України отримали більшу популярність. А от музеї з деокупованих територій зазнали руйнувань. Зокрема, відомі приклади Херсонського краєзнавчого музею, Музею Марії Приймаченко в Іванкові та музею Сковороди на Харківщині. Щоб не допуститися «упередження уцілілого», ми мали проаналізувати приклади невдалого керування музеєм, який був знищений не стільки війною, скільки відсутністю його ролі в культурному просторі. Деякі музеї були знищені війною, але працівники змогли врятувати їх вміст. Експонати з музеїв Приймаченко та Сковороди стали об'єктом уваги на виставках столиці, в тому числі на виставці до ювілею Сковороди, з величезною кількістю культурних подій в Українському Домі. Музеї були зруйновані, але перебування в культурному контексті змогло врятувати те мистецтво, яке могло бути знищене, та подарувало йому нове життя.

Автор вважає, що роль музею поза сферою культури, поза сферою, яку він охоплює — літератури, живопису, скульптури, тощо — є незначною. Щоб у експонатів була цінність, має бути контекст. Мародери, не знаючи контексту, готові вкрати чи знищити шедевральний витвір мистецтва. А музей у такому випадку стає аналогом сховища в банку чи місцем зберігання іграшок і брязкалец. Безумовно, етимологія слова «музей» передбачає певну високу роль, планку, а серед функцій музею немає розважальної, яку, наприклад, має театр. Для того, щоб не опуститися до рівня дитячої чи «попсової» виставки, музей має залишатися музеєм. Ті люди, які зараз ходять до музеїв, все одно ходитимуть для високого й наукового самовдосконалення, їм не потрібні сучасні методи зацікавлення. Усі інші функції —

документація, охорона, наукове дослідництво — мають залишатися на високому професійному рівні, без огляду на постійно змінювані потреби масової публіки.

На нашу думку, перетворення музею на культурний простір не є доцільним, адже тоді може бути втраченим власне його першосенс. У такому музеї увага реципієнта в першу чергу припадатиме на культурно-мистецькі заходи, а уже потім на саму експозицію. Щоб не допустити цього, культурний клуб можна зробити додатковою (п'ятою) функцією музею. Першим і головним в музеї буде його експозиція, історична та культурна цінність, а також паралельно розвиватиметься культурний хаб.

Розглянемо культурний клуб як інструмент реклами та піару. Кожен немасовий музей, наприклад, Київський меморіальний музей-квартира Максима Рильського, має не таке широке коло відвідувачів, як Національний музей історії України або Національний художній музей України. Тож чи є доцільним влаштувати на базі музею Рильського культурний хаб? Так, але не на базі музею, а при музеї. Важлива конотація. Заходи та тематичні екскурсії, лекції та музичні вечори або концерти, наукові читання, що популяризуватимуть М. Рильського принесуть не лише прибуток, а й нових відвідувачів, це ревальвує значення музею та історично-літературної постаті М. Рильського. Та знаходження балансу між культурним клубом/хабом чи простором, та архівом, у якому зберігаються лише цікаві для фахівців предмети, на думку автора, необхідні. Наш досвід, а також відомі приклади функціонування підтверджують гіпотезу: відкритість до різноманітних форматів та зацікавленість у пошуку аудиторії — вимога сучасності, на яку має зважати будь-який працівник культурного фронту нашої країни.

К. Прокудіна

МУЗЕЙ-ЛАБОРАТОРІЯ А. БАРРА: КОНЦЕПЦІЯ ТА ЇЇ ВТІЛЕННЯ

К. Prokudina

MUSEUM-LABORATORY OF A. BARR: CONCEPT AND ITS IMPLEMENTATION

Музей сучасного мистецтва у м. Нью-Йорк, який відкрився у 1929 році, наразі є одним з найбільших та впливових музеїв сучасного мистецтва у світі. Саме Альфред Барр, який був першим директором музею, використав у стінах установи концепцію, яка досі зберігає актуальність в музейництві: концепція музею-лабораторії. Він офіційно представив цю концепцію у 1939 р. на десятий річниці музею. А. Барр лаконічно проголосив, що: «музей сучасного мистецтва є лабораторією, до експериментів у якій запрошується громадськість».

Імовірно, зародження ідеї «музею-лабораторії» походить від Джозефа Сакса, котрий був науковим керівником Барра в аспірантурі Гарварда та просував ідеї лабораторності з 1920-х років у Музеї Фогга. Надалі, можна припустити, що розвитку ідеї сприйняття музею як «лабораторії» посприяла подорож до Європи у 1927–1928 рр., під час якої Альфред Барр відвідав Баугауз в німецькому Дессау. Можна припустити, що ідея Баугаузу про поєднання прикладних напрямів мистецтва для становлення нового різновиду художньої творчості — дизайну — вплинуло на характер роботи Музею сучасного мистецтва. Це стосувалося не лише

пошуку нового предмета музеєфікації, а й запозичення деяких організаційних форм для посилення креативного потенціалу закладу.

Публічне оголошення подібних змін у роботі музею знайшло відображення у роботі установи. У 1941 р. у МоМА пройшла виставка «Органічний дизайн у домашніх меблях», яку Елліот Нойес описав як приклад «гармонійної організації частин у цілому, відповідно до структури, матеріалу та призначення». Йшлося про те, що досконале та влучне розміщення об'єктів виставки, до яких відносились меблі, лампи та текстиль, є прикладом проникнення мистецтва у звичне життя простих людей, і, як наслідок, поживлення розвитку егалітарного смаку. Роботи переможців, після проходження своєрідної музейницької апробації, здобували контракти на виробництво та розповсюджувалися великими універмагами. Таким чином, у роботі МОМА було реалізовано концепцію основоположника PR Е. Бернейза про те, що музей має прийти у домівку кожного пересічного громадянина.

У 1950 році розпочалася серія виставок Good Design з The Merchandise Mart у Чикаго. Ці виставки мали на меті ознайомити публіку з новими найкращими меблями для дому. А вже у 1951 році відбулася виставка, присвячена естетиці автомобільного дизайну, «Eight Automobiles», на якій відбувся показ автомобілів Mercedes, Cisitalia, Bentley, Talbot, Jeep, Cord, MG і Lincoln Continental прямо у стінах музею. Усі автомобілі були відібрані за критеріями ергономічності та естетичної довершеності, що відповідало ключовим трендам у розв'язанні проблем дизайну легкових автомобілів. Виставка включає автомобілі, розроблені у 1930–1951 рр. в Америці, Франції, Англії, Німеччині та Італії. На додаток до 8 автомобілів, які були показані на підвищеннях, вимощених мармуровою крихтою, виставка також включала 13 збільшених фотографій з проектами автомобілів.

Альфред Барр розглядав музей не лише як лабораторію дизайну, а і як простір для освітнього експерименту. Наприклад, за його ініціативи у експозиційному просторі використовувалися навідні питання, які мали допомогти відвідувачам сформуувати суб'єктне ставлення до сучасного мистецтва.

Переважно, це були прості формулювання ключових проблем розуміння актуальної художньої творчості, соціального і гуманітарного контексту творів. «Чи казали ви колись: «Сучасне мистецтво — це...», «Мені не подобається сучасне мистецтво...», «Проблема сучасного мистецтва у тому, що...»? Але чи можна узагальнити сучасне мистецтво? Подивіться, наприклад, на дві картини на цій стіні. Обидві великі, обидві представляють жіночі фігури, обидві створені відомими художниками, і обидві зроблені на початку 1980-х рр. Але в іншому випадку вони навряд чи могли б бути більш різними. Лежача жінка Пікассо праворуч — це прикраса в яскравих кольорах з плоскими напівабстрактними візерунками. Об'єкт поглинений дизайном, а дизайн — веселий і барвистий, робить картину гідною уваги. Жінка Сікейроса, навпаки, важка і похмура за кольором, і настільки сміливо змодельована, що фігуру можна побачити майже на слух, хоча сама з плоского полотна, але предмет розглядається з пристрасною серйозністю. Що, на вашу думку, є більш «сучасним»? Що вам більше подобається?», — такий напис лишив Альфред Барр на стіні у 1942 р., щоб залучити глядачів та викликати в них реакцію на побачене.

Дійсно, навичка рефлексувати, інтерпретувати предмети здобувається не уможлядно, а практично. Для цього необхідно створити відповідне середовище,

яке б стимулювало відповідні когнітивні процеси. При цьому, саме зіткнення із сучасним мистецтвом викликає бажання відкинути його через відсутність релевантних патернів мислення. У цей момент необхідно «перехопити» відвідувача, замістивши кенселінг побаченого бажанням його ближче дослідити. Зусилля кураторів мають бути спрямовані на підтримку пізнавальної мотивації відвідувача виставки сучасного мистецтва. Важливо зазначити, що баррівський підхід до роботи з відвідувачем не передбачав смислового спрощення. Цьому запобігала універсальність, абстрактність питань, на які не було прямої відповіді. Непомітно для самого відвідувача, відбувається процес урізноманітнення його візуального досвіду та смаку, компліментарного до творів сучасного мистецтва.

Розвиваючи підхід взаємодії відвідувача з мистецтвом, з 1942 року у МоМА засновано Дитячий фестиваль сучасного мистецтва. Діти віком від трьох до дванадцяти років використовували спеціальні іграшки та створювали мистецтво в оточенні робіт із колекції музею. Надалі ця подія перетворилася на Дитячий художній карнавал.

Дизайн став не лише предметом музеєфікації, а й сутністю роботи музею. Сенси втілювалися у своєрідну айдентику. Кожна «дрібниця» мала бути підпорядкована кураторському задуму і оптимальній передачі основних меседжів репрезентації публіці. Експлікації, відтепер, мали бути узгоджені з дизайном експозиції. Виставки супроводжувались широкою лекційною програмою та екскурсіями. Як куратор, Барр відповідально підходив до створення докладних каталогів виставок. Особлива увага приділялася візуальному вирішенню видань, що мали відображати «інституційну ідентичність».

Розуміння музею як «лабораторії» було характерним і для української музейної практики. С. Б. Руденко в статті «Kurbas: to save» висвітлює реалізацію ідеї музею-лабораторії в Театральному музеї 1920-х рр. (тепер Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України). Наведені у публікації міркування дають можливість стверджувати, що концептуалізація музейництва в Україні того часу дещо випереджала аналогічні процеси в США. Один із засновників музею, режисер МОБу Василь Василько-Милиїв, вже у 1926 р. вважав, що музей «мусить стати досвідною лабораторією, де режисер, актор, художник, хореограф, композитор, театральний машиніст, електромеханік, реквізитор, критик, історик і, нарешті, аматор міг би на конкретних зразках ознайомитися з історією, розвитком і останніми досягненнями тої галузі театру, яка його цікавить». Ця цитата фундатора Театрального музею співзвучна з висловом А. Барра, стосовно музею сучасного мистецтва: «Основна мета Музею — допомогти людям насолоджуватися, розуміти та використовувати мистецтво нашого часу».

Підбиваючи підсумки, варто зазначити, що, по-перше, для «музею-лабораторії» характерним є активне залучення глядача до експериментів. По-друге, музей має втілювати у своїй діяльності проблемно-гіпотетичний підхід до пізнання. По-третє, музей сучасного мистецтва має комплектуватися усім спектром медіумів художньої творчості. По-четверте, меседжі музею мають отримати оригінальне візуальне втілення. По-п'яте, експозиційна робота має доповнюватися освітніми програмами, але останні не мають заступати собою інституційну ідентичність музею. Музей має оточувати репрезентаціями навіть за межами своїх стін, конвертуючи розроблені кураторами ідеї у широкоживані предмети промислового дизайну.

Є. Динник

**ВИСТАВКА «ДИВОВИЖНІ ІСТОРІЇ [УКРАЇНСЬКОГО] КРИМУ»:
ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ**

Ye. Dypnyk

**“AMAZING STORIES OF [UKRAINIAN] CRIMEA” EXHIBITION:
PECULIARITIES OF REINTERPRETATION
OF HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE**

Від початку російсько-української війни у 2014 р. яскравого вираження набув історико-культурний сегмент інформаційного фронту. Музеї в Росії та на тимчасово окупованих нею українських територіях заходилися реалізовувати пропагандистську програму. З українського боку виникла необхідність протистояти цьому впливу, водночас уникаючи інформаційного протистояння, заданого ворогом. Враховуючи гібридний характер російської пропаганди, неефективним було б створення наративів та меседжів, які просто були б контрверсійними російській пропаганді. У зв'язку з цим, українські куратори вимушені були шукати нові форми музейних репрезентацій. Їхні зусилля, зокрема, були реалізовані на виставці «Дивовижні історії Криму», що проходила на Мистецькому Арсеналі у 2019 р. Із назви проекту випливає, що його творці настільки прагнули не уподібнитися російським пропагандистам, що, фактично, реалізували їхню основну місію — зробити все, щоб Крим не асоціювався з Україною. Зміст і ключові послання виставки значно б змінилися, якби назві Крим було доповнено прикметником «український». Можливо, «відсутність», насправді, є способом показати «присутність», значущість українців за принципом антибібліотеки У. Еко?

Зрештою, мета дослідження — пошук українського аспекту виставки «Дивовижні історії Криму».

Розпочнемо із загальної характеристики історико-культурних цінностей, представлених на виставці. Серед експонатів переважали археологічні та етнографічні матеріали, об'єкти релігійного призначення, твори образотворчого мистецтва, що зображали різноманітні періоди кримської історії. Зокрема, звертає увагу досить прямолінійна, але багатообіцяюча спроба прокласти зв'язки між археологічною спадщиною раннього залізного віку півострова та «сарматичним портретом» часів Речі Посполитої. Сармати, зокрема, були давніми жителями Криму, хоча ареал їхнього поширення був набагато більшим. Сарматизм — міф про виключність панства Речі Посполитої, котре навіть расово мало відрізнятися від «бидла». Тому цей суспільний стан мав походити від благородного попередника — степових сарматів.

У цілому, одним із провідних меседжів кураторів було те, що жоден сучасний етнос не може здобути ексклюзивне право на Крим, особливо, якщо чесно розглядати його історико-культурне різноманіття. Власне, йдеться, насамперед, міф російського Криму, котрий плекається з кінця XVIII ст. Останній допускає поліетнічність, але лише за умови підданства російській метрополії, що, зрештою, передбачає культурну уніфікацію та асиміляцію. Отже, українські куратори намагалися протиставити цьому підходу інклюзивний етнічний підхід, демонструючи, як етнічна палітра півострова багаторазово змінювалася протягом довгої історії (наприклад, згідно з дослідженням К. Івангородського, у різні періоди тут мешкали до 40 етносів).

Д. Лобода

ЧИ ПОТРІБНА СЮЖЕТНІСТЬ УКРАЇНСЬКІЙ ЕКСПОЗИЦІЇ?

D. Loboda

IS A PLOT NECESSARY IN A MODERN UKRAINIAN EXHIBITION?

У радянські часи була більш жорстка координація структури музейної експозиції та музеїв в цілому. Характер експозиції контролювався спеціалізованими державними установами системи Міністерства культури СРСР, реставраційними відділами (майстернями) великих музеїв та окремими штатними реставраторами музеїв. Тобто ми маємо структуру, яка більш тоталітарно ставилась до перспектив розвитку музейної діяльності, що наклало відбиток і на експозиційні проекти. Така система, при котрій відображення світогляду сприймалося відвідувачем тільки через призму власної пропаганди, наклало певний відбиток не тільки на історію музейної діяльності, а й на сприйняття певних течій суспільством.

На сьогоднішній день Міністерство культури та інформаційної політики України, Департамент з питань музейної політики уважно стежать за характером експозиції та національного музейного фонду. Для того, щоб вчасно контролювати стан експозиції було створено обласні науково-методичні центри. Наприклад, у Харківській області таким центром є Харківський історичний музей імені М. Ф. Сумцова. При цьому центрі працює науково-методична нарада в розширеному форматі, до якої входять представники музейної галузі та науковці. У випадку, коли формується новий експозиційний проект, збирається та проводиться засідання, паралельно при регіональному та обласному управлінні культури в кожній області є свій музейний департамент, який має свій голос та представники якого присутні на засіданні з питань розробки експозиційного проекту. Обласна рада приймає рішення про спроможність експозиції, необхідності її реконструкції, якщо це потрібно, та інвестиціях. Підсумовуючи, можна висувати, що документа, який стежить за станом експозиції напряму, немає, але замість цього є система, координуюча розвиток музейної сфери в області та країни в цілому. Характер експозиції більш вільний при зрозумілому загальному контролі. На розгляді методичного центру і директора музею надається науковість і образність експозиції.

Перед українськими музеєзнавцями в сучасному світі постало питання про співвідношення науковості і розважальності в рамках експозиції. Якщо музей буде суто розважальним, без внутрішніх колекційних підходів та зберігання внутрішньої наповненості експонатів, ми втратимо музей як істинне його значення. Заміна наукового підходу художнім веде до спотворення інтерпретації музейних предметів. При цьому «образне втілення в художній формі загальнозрозумілих символів спирається не стільки на музейні предмети, скільки на асоційовані з ними архетипи свідомості». Але сучасний музей не може претендувати на звання найкращого та найбільш відвідуваного туристами без сучасних технологій, адже світ не стоїть на місці та зробить все, щоб туристи повертались знов і знов. Тому, вважаємо, ідеальний музей повинен в гармонії поєднувати сучасні технології, аби зачепити око відвідувача яскравими фарбами та інноваційними технологіями і при цьому не забувати, що це в першу чергу музей, який зберігає в собі науковість та історичну цінність певної колекції.

Н. Режевська

СОЦІАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКА ПРОБЛЕМА КОМУНІКАЦІЇ ВІДВІДУВАЧА ТА МУЗЕЮ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ІНСТИТУЦІЇ

N. Rezhevska

SOCIO-PHILOSOPHICAL PROBLEM OF COMMUNICATION BETWEEN THE VISITOR AND THE MUSEUM AS A SOCIO-CULTURAL INSTITUTION

Музеї, які є хранителями культурної спадщини, безпосередньо взаємодіють з суспільством. Будучи соціокультурними інститутами суспільства, вони з'єднують воедино через соціокультурні процеси покоління людей, їх духовність, гідність, патріотизм.

Одним із соціальних та культурно-виховних завдань музейної діяльності є передача інформації про колекції, які містить музейний фонд. На сьогодні в музейній практиці сформувався комунікативний підхід до музейної аудиторії, коли в епіцентрі музейної діяльності бачать не музейний предмет, а людину, яка його споглядає. У сучасній музейній екскурсійно-експозиційній діяльності музейна комунікація здійснюється між відвідувачем та музейним предметом, який той споглядає, у той час як екскурсовод є своєрідним провідником цієї комунікації.

Ураховуючи сучасні закони ринку, музей можна розглядати як складову індустрії дозвілля, отже, музейна установа зорієнтована на відвідувача як на споживача культурних послуг, а тому:

- зважає на коло обізнаності та вподобань у відвідувача, плануючи ці послуги;
- вивчає потреби, сприйняття споживача;
- ознайомлюється із сегментами ринку і формує програму так, аби задовольнити кожну цільову групу;
- враховує варіанти проведення дозвілля, які можуть конкурувати з візитом до музею.

У сучасній музейній практиці досить активно проводяться дослідження музейної аудиторії за різними параметрами: виявляється вплив музею на формування суспільного світогляду, ефективність передачі музеєм накопиченого ним досвіду минулих поколінь. Аналізуючи музейну аудиторію, важливо враховувати обставини відвідування музею, вік людини, рівень її культурних знань, національність та інші важливі фактори. Таким чином музейний працівник може зорієнтуватися в певній ситуації і створити не тільки комфортну атмосферу для відвідувача, але й зробити його прихід до музею цікавим та корисним. Поступово дослідження музейної аудиторії набувають все більш систематичного характеру, переходячи в особливу сферу музейної соціології: створюються структури, які спеціально займаються цією проблемою — такими є музейні відділи маркетингу і зв'язків з громадськістю, різні комітети з дослідження відвідувача і оцінювання при національних асоціаціях музеїв.

Нинішній музей підлаштовується під інтереси відвідувача, намагається зрозуміти, як досягти зростання відвідування зараз і як у майбутньому залучити потенційну аудиторію, починаючи з зовсім ще маленьких дітей. Тому музей, багато в чому відійшовши від моделі цілеспрямованого формування знань, ціннісних уподобань і навіть особистості відвідувачів, починає все більше задовольняти різноманітні потреби музейної аудиторії, і в результаті стає поліфункціональним культурним центром.

Однак чи повинен музей як публічна установа враховувати смаки та бажання людей? Музей має зважати на вподобання відвідувачів, але він не зобов'язаний цим вподобанням підкорятися. Відповідати усім цим вподобанням — це немовби віддати музей під контроль якоїсь особи, яка не маючи ніяких знань та навичок з музейної справи, можливо навіть просто не розбираючись у культурі та історії, буде намагатися підлаштувати музей під свій смак, уважаючи, що якісь предмети з колекції чи сама концепція музею та його виставок не є відповідними до його моралі та ідеології.

Музей є виховним закладом, він діє як навчальний заклад, наприклад, як школа. Вчителі не повинні виконувати забаганок, яких бажать від них батьки чи діти, теж саме із музеєм — він повинен враховувати рівень підготовки людей, їхній настрій, але слідувати за примхами публіки музей не повинен. Музей — це місце, яке несе в собі ті знання, які не кожна людина може одразу сприйняти та осмислити. Їй допоможуть екскурсоводи, живі екскурсії та електронні сайти музеїв, і тому немає необхідності через окремі непорозуміння змінювати музей як культурний заклад.

Очевидно, що в роботі з аудиторією музею варто сконцентруватися на мотивації людей до відвідування музейних колекцій і заходів та на поліпшенні якості своєї діяльності. Музеї повинні розглядати культурний розвиток аудиторії як довгострокову мету, у роботі над якою бере участь весь персонал музею.

Орієнтація на відвідувача — ключовий фактор для задоволення потреб аудиторії і формування бажання повернутися в музей знову, але при цьому сам музей повинен зберегти свою ідентичність, не втратити власну значимість, яка виділяє його серед інших культурно-освітніх установ. Музеям необхідно зберігати розмежований підхід до аудиторії. Тобто музей має розуміти своє особливе місце в суспільстві та не втрачати ті цінності, які через вплив навколишнього світу буде намагатися змінити суспільство. Таким чином, тенденції сучасності стимулюють музей приділяти все більше уваги роботі з відвідувачами, а його комунікаційний потенціал зумовлює його позиції в «боротьбі» за відвідувача.

Є. Різниченко

ВНЕСОК П. Д. МАРТИНОВИЧА В РОЗВИТОК КУЛЬТУРИ СЛОБОЖАЩИНИ

Ye. Riznychenko

CONTRIBUTION OF P. D. MARTYNOVYCH TO THE DEVELOPMENT OF CULTURE OF SLOBOZHANSKYNA

Ініціатором заснування музею в Краснограді є український етнограф, фольклорист, графік і живописець Порфирій Денисович Мартинович. Народився він 25 лютого 1856 р. у с. Стрюківка Костянтиноградського повіту Полтавської губернії (тепер Красноградський район Харківської області). У дитинстві на хлопця з сім'ї земського службовця сильне враження справили пісні та розповіді мандрівних кобзарів, лірників, чумаків.

У 1873 р., витримавши на «відмінно» усі вступні іспити, П. Мартинович стає студентом Санкт-Петербурзької академії мистецтв — на той час найвищого мистецького закладу Російської імперії, де навчається разом з такими в майбутньому відомими українськими художниками, як С. Васильківський, М. Самокиш,

О. Сластьон. Під час літніх вакацій він мандрує селами та містечками Харківщини, Полтавщини та Чернігівщини, збирає унікальні етнографічні матеріали, невтомно замальовує типи традиційного українського побуту. Спілкування з кобзарями, лірниками, стихівничими, відбір і ретельне заучування на пам'ять зібраного матеріалу (що вважав дуже важливим для повноцінного осягнення народного світобачення) дивним чином впливало на розвиток його художньої майстерності і національної свідомості. Він першим з усіх українських художників, на тлі своєї доби, не тільки безпосередньо, стихійно, але свідомо, пройнявшись науковим розумінням ваги широкої художньо-етнографічної роботи, почав із властивим йому щасливим інстинктом аналітика вишукувати старі селянські типи, а разом з тим утворив високу художньо-наукову етнографію, що не тільки цілком дорівнювалась подібним працям іноземців, а здебільшого перевищувала їх.

Художні роботи П. Мартиновича за притаманну їм епічну щирість, простоту і цілісність, одержують від глядачів найсердечніші відгуки. До золотого фонду українського мистецтва увійшли десятки його унікальних робіт, серед яких насамперед відзначимо: «Кобзар Іван Кравченко (Крюковський)» (1876), «Кобзар Тихон Магадин із села Бубни» (1876), «Кобзар Хведір Гриценко (Холодний)», «Чумак Мигаль з Вереміївки», «Голова дівчини», ілюстрації до лірницьких пісень, до думи «Про трьох братів Озівських», до «Енеїди» І. Котляревського.

Під час навчання П. Мартинович бере активну участь у житті Санкт-петербурзької української громади, зокрема з серією своїх ілюстрацій до українських дум у виконанні кобзаря Остапа Вересая виступає перед столичною публікою на «Слов'янських етнографічних концертах». Він щиро заприятелював з кобзарем, ставши йому незмінним поводитирем у Санкт-Петербурзі. П. Мартинович робить від співця велику кількість записів і навіть починає переймати гру на кобзі. Недаремно, і сам Порфирій називав себе вустинником — носієм народних епічних пам'ятниць — Вустинських (Устиянських) книг.

1922 р. П. Мартинович стає ініціатором і одним із засновників Красноградського краєзнавчого музею, для якого передав свою народознавчу колекцію і частину своїх художніх робіт і в якому працював до останніх днів свого життя. Як дослідник народної творчості він створює свій особливий т. зв. «емпатичний» метод збору й опрацювання фольклорного матеріалу, а також пропонує авторську методику лабораторного відтворення і природної реконструкції традиційної культурної спадщини в сучасну пору.

У 1930 р. Харківський державний музей українського мистецтва (нині Харківський художній музей) організував виставку художніх робіт П. Мартиновича, яка стала визначною культурною подією тодішнього культурного життя — адже на ній уперше експонувалося понад 150 робіт художника. Після закриття експозиції П. Мартинович більшість своїх робіт подарував Харківському художньому музею.

Глибока віра у святе призначення епічного надбання і надзвичайна відданість ідеї збереження традиційної народної культури для майбуття нащадків були стрижнем усього життя П. Мартиновича.

В. Шрамко

**КОМП'ЮТЕРНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ФРАГМЕНТОВАНОГО ПОСУДУ
НА ПРИКЛАДІ МАТЕРІАЛІВ СКІФСЬКОЇ ДОБИ**

V. Shramko

**COMPUTER RECONSTRUCTION OF FRAGMENTED DISHES
ON THE EXAMPLE OF MATERIALS FROM THE SCYTHIAN PERIOD**

Питанням реконструкції форми пошкоджених глиняних виробів з археологічних пам'яток та всебічного опрацювання кераміки присвячена значна кількість наукових праць. Така увага цілком зрозуміла, адже залишки стародавньої керамічної продукції є однією з найчисельніших категорій археологічних знахідок та одним з головних видів одиниць зберігання будь-якого музею історичного профілю. Цілі форми завжди є інформативнішими, однак переважну більшість матеріалу, зазвичай, представлено чисельними уламками. Це особливо стосується виробів, що збереглися лише у великій кількості окремих фрагментів, які важко або, щонайменше, незручно зіставити під час реконструкційних робіт. У таких випадках, особливо ускладнених надмірною нестачею фізичних складових, доцільно звернутися до комп'ютерних методів реконструкції.

Під час роботи над реконструкцією розглянуто робочий процес отримання оригінальної геометрії уламків за допомогою фотограмметрії, відтворення профілю та виокремлення початкової наближеної форми фрагментованого посуду загалом у процесі створення тривимірної просторової моделі виробу. Надано графічні зображення ймовірного зовнішнього вигляду оригінального виробу.

Окрема перевага використання саме цифрового підходу до реконструкції керамічних виробів полягає в можливості проведення додаткових робіт для відтворення не тільки форми, а й загального зовнішнього виду, включно із текстурними якостями матеріалу, орнаментатції, можливим відтворенням пошкоджень тощо.

Сучасні тенденції цифровізації в музейній справі на практиці представлені чисельними засобами трансляції, підготовленої візуалізації, іншої демонстрації мультимедійного контенту. Варіативність подібних рішень значна — від інтерактивних панелей на території музейного комплексу до повноцінних онлайн-виставок у web-форматі або публікації окремих знахідок на інтерактивних онлайн-сервісах. Однак, незалежно від обраного рішення, кожне з них потребує заздалегідь підготовленого цифрового матеріалу, одним з яких може бути комп'ютерна просторова модель виробу.

Таким чином, комп'ютерна реконструкція є перспективним рішенням для значно пошкоджених або фрагментованих глиняних виробів, опрацювання яких звичайним шляхом неможливе або занадто витратне в плані часу та ресурсів. Такий підхід, завдяки інформативності та об'єктивності даних, також може полегшити роботу для реставраторів під час оброблення фізичного матеріалу.

А. Прокопенко

**ВІТРАЖНЕ МИСТЕЦТВО:
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ, МУЗЕЄЗНАВСТВА ТА ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВА**

A. Prokopenko

**STAINED GLASS ART:
CURRENT PROBLEMS OF HISTORY, MUSEOLOGY AND LANDMARK STUDIES**

Нещодавно, у січні 2023 р., було пошкоджено колекцію унікальних, автентичних вітражів у Київському університеті імені Т. Г. Шевченка, зроблених Ларисою Міщенко (влучив уламок російської ракети). Під час прибирання території вибитим вітражам не надали значення і з іншим склом винесли на смітник, що є сумною, але актуальною проблемою вітражного мистецтва під час війни. В університеті було багато пошкоджень, яким не надали значення — на жаль, ця автентична колекція не стала винятком. Вона була присвячена різним галузям біологічної науки, мала автентичні сюжети, які зображали об'єкти, методи досліджень таких галузей біологічної науки, як зоологія, ботаніка, генетика, репродуктивна біологія. Це унікальний симбіоз кропіткого мистецтва і багатогалузевих наук майже було знищено через необізнаність працівників.

Саме тому ця тема і проблема є актуальною — вона маловивчена, хоча в неї є великий потенціал стати цікавою через низку можливостей додати візуальності вітражам та демонструвати їх зовсім по-різному, надавати різний сенс.

Вітраж — сюжетна декоративна композиція зі скла та інших матеріалів, що пропускають світло.

З вітражним мистецтвом досить сильно пов'язана проблема реконструкції пам'яток: важко зберігати, змінювати будівлі, відновлювати самі вітражі, які піддаються дії часу.

Вітражне мистецтво потребує інновацій, щоб ми могли побачити його і в майбутніх роботах художників та архітекторів.

До попередньої тези та вступу можна віднести питання популяризації музейних заходів, а саме як зробити їх більш доступними та загальними.

Ще постає проблема освіти, а саме історичної. Як зробити її більш зрозумілою, цікавішою для наступних поколінь?

У наш час існує багато не порушених питань і проблем у сфері музеєзнавства, досить часто це пов'язано з проблемами в історичній науці. Наприклад, проблема політизації історії: це відображається у спробах використання історії для політичних цілей, зокрема для створення певної національної ідентичності та виправдання політичних рішень. Це може призводити до спотворення історичних фактів та порушення історичної об'єктивності. Сюди можна віднести політику русифікації, колонізації (оскільки саме з Польщі з'явилися вітражі) протягом багатьох століть.

Проблема політизації тісно пов'язана з колоніальною спадщиною — надбання, яке залишилось від імперських режимів, може бути використане для створення національної ідентичності, проте воно також може бути пов'язаним з історією насильства та знущань. Це створює проблему для збереження цієї спадщини, а також її використання для навчання та розвитку. Наприклад, до цього можна віднести вплив політики, влади європейських країн, їхньої культури, яка власне і вплинула на появу вітражного мистецтва в українських церквах та мистецтві.

Важливим є питання про збереження культурної спадщини: багато історичних та культурних пам'яток нині знаходяться під загрозою знищення або погіршення стану через природні катаклізми, забруднення, знос, неправильне використання, повномасштабне російське вторгнення. Це вимагає відповідних заходів для збереження цих пам'яток для майбутніх поколінь. Зараз існує питання зберігання вітражів, яке було згадано на початку: їх реставрація та зберігання завжди було проблемою, оскільки вони часто зникали безслідно з церков та костелів, і під час війни та ракетних ударів це лише поглиблюється.

Консервація артефактів також є проблемою. Музеї зберігають історичні артефакти, проте їхній стан з часом може погіршуватися. Необхідно розробити нові методи та технології для збереження артефактів і збереження їх від пошкоджень та зносу. Цьому підтвердження — вітражі, крихкі і вибагливі в зберіганні.

Підбиваючи підсумок, можна зазначити, що проблема вітражного мистецтва потребує вивчення та уваги — потрібно дбайливо його зберігати, вивчати, консервувати та правильно за ним доглядати. Це велика культурна спадщина для України, яку не можна загубити, на чому наголосимо окремо. Колекцію вітражів Лариси Міщенко будуть реставрувати, можливо, саме це стане початком для більш детального вивчення, її та вітражів загалом; приверне увагу до такої проблеми, як необізнаність людей, яку може виправити більша доступність історії та музеєзнавства.

В. Кащеєва

ОСОБЛИВОСТІ БОЙКІВСЬКОЇ ВИШИВКИ

V. Kashcheieva

PECULIARITIES OF BOIKY EMBROIDERY

Вишивка посідає одне з найважливіших місць в українській культурі. Кожний регіон має унікальні особливості у цьому ремеслі. Але, на жаль, не всі субетноси нашої країни ретельно вивчені і поширені серед українського населення, зокрема бойки. Бойківська вишивка, як і сама їхня культура, не так відома на теренах України, як, наприклад, гуцульська чи лемківська.

Вишивка карпатських регіонів має багато відмінностей від Центральної і Правобережної України, оскільки саме в етносів гірських регіонів найдовше збереглись давньоруські принципи вишивки.

Бойки, на відміну від своїх сусідів, мінімально прикрашали одяг та речі, для них головним була функціональність, а не естетика. Цей народ байдужий до прикрас і яскравих кольорів, бойки живуть своєю працею. Та, незважаючи на це, бойківські жінки вишукано прикрашали одяг, візерунки не повторювались і кожна майстриня привносила щось своє у вишивку, не відходячи від старих канонів.

Вишивка для бойків мала магічний характер, оскільки перш за все прикрашали ті частини, які мали отвори, «щоб через них не проник нечистий дух». Шия, плечі і рукава були обов'язково оздоблені орнаментом, адже повинні були залишатись міцними і захищати своїх власників.

Вишивали різними техніками — «низинкою», «стебнівкою», «подвійним хрестиком», «вирізуванням», «настилуванням», «художньою гладдю». Активно застосовувались з'єднувальні і обметувальні шви.

Розташовувалась вишивка на вуставках, на комірі і манжетах сорочок, спідницях, запасках, фартуках, рушниках і т.д. Характерним для бойків є розміщення вишивки на складках, дрібних густих зборах на рукавах і талії. Для прикрашання користувались особливим стібком, який надавав одягу більшої рельєфності.

За формою у вишивці переважав геометричний орнамент: квадрати, восьмипелюсткові розетки, хрестовидні форми. Характерна чітка система розміщення геометричних мотивів. Часто зустрічається сітчаста композиція, в основі якої лежить ромб. Але були властиві і рослинні мотиви, у деяких селах вони поєднувались з геометричним орнаментом на одній сорочці.

Кольорова гама традиційно більш стримана: чорні, червоні, сині кольори. Цікаво, що поєднання червоного і синього кольорів передувало класичній червоно-чорній гамі. Червоний вважався обереговим кольором, тому він постійно використовувався у вишивці. До кінця XIX ст. вишивка стає різнобарвною, починають поєднувати нитки рожевих, зелених, оранжевих, фіолетових відтінків.

Характерне для Бойківщини явище — декоровані вишивкою майже на всю площину рукава жіночих сорочок. Вишивали смуги в горизонтальному порядку, в сорочках уставкового крою стрічки розміщувались від манжети до уставки.

Окремої уваги заслуговують чоловічі сорочки Долинщини і Рожнятівщини. Вони мають рідкісне для української вишивки явище — вишиті уставки. Прикрашались уставки двома горизонтальними стрічками, одна з яких посередині уставки ніби загортала вверх, тим самим з'єднувала два елементи.

Бойківська вишивка — унікальна для українського народу. Вона проста і чітка, але все одно вишукана. Їй притаманні ритмічність та абстрактність. Різноманітність кольорів і технік надають можливість робити унікальні візерунки з різноманітною композицією. Домінування геометричного орнаменту робить вишивку бойків унікальною, та не заважає поєднувати рослинні мотиви, що у свою чергу робить одяг ще вишуканішим і особливим.

Є. Фіногенова

ПРОЦЕС ВИГОТОВЛЕННЯ ВИРОБІВ КОСІВСЬКОЇ КЕРАМІКИ

Ye. Finohenova

PRODUCTION PROCESS OF KOSIV CERAMICS

З часів виникнення і до сьогодення косівська кераміка зазнала значних змін. Адже з'являлися більш ефективні та нові методи, які пришвидшували процес творення виробів та мінімізували відсоток браку. Майстри вдосконалювали виготовлення та оздоблення, створювали нові форми та орнамент, але при цьому вироби лишалися в межах спільної стилістики. Косівський посуд, дитячі іграшки, різноманітні сувеніри, кахлі та інші предмети декоративно-ужиткового характеру представлені в різних музейних установах. Але гончарна технологія осередку не висвітлювалася музейними засобами.

Для виробів майстри найчастіше використовують глину темно-сірого кольору. Спочатку її вимішують до стану, коли на гончарному крузі можна буде надати форму майбутньому виробу. Потім виріб злегка підсушують і зверху поливають «побілкою» (біла глина, ангоб) чи червоною (червіль) глиною. Ангоб перед цим розбавляють водою і доводять до потрібної консистенції, а потім поливають. Згодом виріб знову підсушують для того, щоб ангоб повністю застиг.

Після цього починається процес оздоблення виробу. Найбільш поширена техніка — оздоблення з використанням техніки риткування (гравіювання). Писачком наносять контурний малюнок. У процесі утворюються рівчаки, які під час випалювання не дають фарбі розтікатися по виробу. Для того, щоб декорувати виріб до першого випалу, використовується червона глина. Ще підсушений виріб майстри можуть залити коричневим ангобом, а потім декорувати світлим ангобом, технікою ріжкування, у результаті чого після випалювання він матиме темно-коричневий відтінок. Ріжкування — техніка, за якою ємність (ріжок) наповнюється поливою, а завдяки маленькому отвору ангоб буде рівномірно лягати на поверхню. Розпис — традиційний вид декорування, при якому по білому черепку (тіло керамічного виробу) «червінню» додають плями, які завершують цілісність композиції. Після цього переходять до завершальних процесів — висушування та випалювання виробу.

Далі можуть проявитися всі недоліки виробу, які в процесі роботи майстри могли не помітити. Тому методом проб та помилок вони навчилися уникати деформації форм, тріщин та інших дефектів. Перший (утильний) випал здійснюється при температурі до 800–850°С. Після нього додають зелені та жовті кольори і підсушують виріб. Коли фарба застигне, виріб поливають прозорою поливою (склоподібний сплав) і висушують. Другий полив'яний, або молочений випал, — завершальний. Він може виявити помилки майстра. Загалом процес виготовлення косівської кераміки триває 30–40 днів.

Т. Буніна

ВАРВАРА КАРИНСЬКА

T. Bunina

VARVARA KARYNSKA

Варвара Каринська — епохальна постать у мистецтві дизайну костюма. Але слава цієї жінки, шедеврами якої захоплювалося Старий і Новий світ, прийшла на батьківщину, до Харкова, доволі пізно. Лише нещодавно про неї згадали, заговорили і почали докладати енергійні зусилля для повернення пам'яті до міста її дитинства та юності.

Варвара Андріївна Каринська (Барбара Каринська, англ. Barbara Karinska) народилася 3 жовтня 1886 р. в сім'ї харківського купця-мільйонера Андрія Яковича Жмудського. Була третьою з 10 дітей, старшою дочкою. Закінчила жіночу гімназію Д. Д. Оболенської, одну з найкращих у Харкові, і вирішила, як і старші брати, отримувати вищу освіту. В. Каринській часто доводилося бути першою за різних життєвих обставин. А першим завжди доводиться долати проблеми. Незважаючи на це, вона з'явилася в списках сторонніх слухачів юридичного факультету Імператорського Харківського університету на 1907–1908 академічний рік під прізвищем Моїсеєнко (після одруження).

Жінка допомагала в благодійній діяльності родичів. Велика заслуга її батька в тому, що в Харкові височіє Благовіщенський храм. А мати вважалася «захисником дітей», створюючи дитячі притулки, бібліотеки, надаючи допомогу учням, незаможним студентам, товариству «Червоний Хрест». Жмудські зробили свій внесок у створення очної лікарні ім. Гіршмана, служби «Швидкої допомоги». Брала активну участь у роботі Відділу спілки для боротьби з дитячою смертністю в

Росії «Крапля молока», обиралася головою загальних зборів її харківського відділу. Була скарбником Співки допомоги нужденним учням закладів Харкова, членом опікунського комітету вищих жіночих курсів товариства трудящих жінок, членом організаційного комітету жіночого медичного інституту, входила у фінансову комісію цього інституту, була членом-співробітником 2-го (жіночого) відділення Харківського благодійного товариства, брала участь у роботі харківського відділу спілки для боротьби з дитячою смертністю, була розпорядницею благодійних заходів (таких як щорічний бал товариства «Швидкої допомоги» та ін.) Коли у місті з'явилася нова газета «Утро», видавцем якої став Анатолій Жмудський, Варвара Андріївна працювала там редактором. Була членом Правління Товариства «Утро».

Варвара Андріївна емігрувала за кордон у досить зрілому віці. В еміграції стала видатним костюмером. Співпрацювала з російськими балетами в Монте-Карло, зокрема, створювала костюми для трупи «Балерюс де Монте-Карло» за ескізами відомих художників. Працювала в Парижі, Лондоні. З 1938 р. жила в Нью-Йорку, де продовжила співпрацю з балетом. Працювала з Сальвадором Далі, Марком Шагалом та іншими митцями. З 1940 р. до 1970 р. створювала майже всі костюми в постановках засновника школи американського балету Джорджа Баланчина. Крім роботи в “NewYork City Ballet”, В. Каринська робила костюми до постановок для різних танцювальних колективів, мюзиклів на Бродвеї та фільмів у Голлівуді. Стала першою володаркою «Оскара» (1948) за костюми до кольорового фільму «Жанна Д'арк» за участі Інґрід Бергман.

В. Каринська стала справжнім Майстром у балетному світі — хаосі тканин, хутра, намиста, кольорової шкіри, парчі, шифону, тюлі, фольги, гудзиків, стрічок та іншого костюмерного матеріалу. Вона могла створювати такі костюми, які в найдрібніших деталях відповідали задуму художника та режисера.

Успіх Варвари Андріївни ґрунтувався на таких безперечних її обдарування, як бездоганний смак, новаторство та сміливість в експерименті. Усе це було помножено на високу культуру, аристократичне виховання та, звичайно, працю. В. Каринська все життя була в роботі, створювала нові зразки костюмів, багато з яких стали справжніми шедеврами. Вони не просто запам'ятовувалися в театральних постановках, фільмах чи балах, а допомагали розкрити образ тих, хто їх одягав. Їх зберігали та зберігають, музеєфікують, ними дорожать.

2003 р. в Харкові створено громадську організацію «Фонд ім. Варвари Каринської», метою якої є увічнення пам'яті видатної землячки. Наступного, 2004 р., засновано Міжнародний фестиваль моди та театрального костюма її імені. 2005 р. в Харкові на колишньому будинку сім'ї Жмудського (вул. Пушкінська, 31) встановлено меморіальну табличку на честь Варвари Каринської (скульптор — С. Ястребов). 2015 р. її іменем названо вулицю в Київському районі Харкова (колишня вулиця Марселя Кашена).

Д. Шуть

ВПЛИВ ВІЙНИ НА МУЗЕЙНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ

D. Shut

THE IMPACT OF THE WAR ON THE MUSEUM SPACE OF UKRAINE

Коли у 2022-му році до України прийшла повномасштабна війна, росіяни заповняли, що мистецтво, як і багато чого іншого, поза межами політики. Але

це не так. Дуже багато музеїв були розбомблені російськими військами, немало експонатів зазнали пошкоджень унаслідок обстрілів.

З початку повномасштабного вторгнення росіяни зруйнували 63 музеї та галереї. Такі дані надала пресслужба Міністерства культури та інформаційної політики. Міністр культури О. Ткаченко зазначив, що пошкоджено або зруйновано 1500 об'єктів культурної спадщини.

За часів Другої світової війни німці масово грабували музеї, бібліотеки, картинні галереї. Усього з України було вивезено понад 330 тис. музейних експонатів різної цінності. У 2020 р., пресцентр Міністерства закордонних справ повідомив, що картина «Закохана пара» французького художника П. Л. Гудро повертається з США до України. Вона була викрадена з музею Ханенків німецькими окупантами. У 2013 р. її виставили на аукціон у Нью-Йорку. Представниця музею Ханенків О. Живкова під час огляду картини в 2014 р. виявила позначки музею.

Теперішня війна має подібний сценарій. Через війну держава не має змоги фінансувати музеї на достатньому рівні. Деякі експонати перебувають у підвалах, а це не краще місце для них.

Окупанти вивези багато цінних речей з музеїв Півдня. Серед пограбованого було: авангардні картини маслом, бронзові горщики, монети, скіфське золото та багато чого іншого. Експерти зазначають, що це найбільше пограбування з часів Другої світової війни. Росія прагне позбавити українців історії, культури, спадщини.

Весь світ має побачити, що Росія зробила та продовжує робити з Україною та її культурою і мистецтвом. Так як багато історичних речей вкрадено, ми повинні боротися за їхнє повернення до дому. Ще треба зазначити, що Росія присвоїла собі багато цінних речей, за багато років до вторгнення, які раніше належали Україні. Серед них — дзвін, який вилили на шістдесятиріччя І. Мазепи.

Музеї України мають право на отримання грошової компенсації від Росії, оскільки дуже багато було знищено від їхніх ракет.

СЕКЦІЯ:

ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ОСОБИСТОСТІ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

Р. Білоус, М. Новарчук

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

R. Bilous, M. Novarchuk

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL BASIS OF THE STUDY OF EMOTIONAL INTELLIGENCE OF PRESCHOOL CHILDREN

Важливою передумовою загального психічного розвитку людини є емоційний інтелект як комплексний, складний і закономірний процес розпізнавання емоцій, бажань, намірів та здатність керувати ними. Умови життя сучасної дитини в період глобалізації, інформаційно прогресуючого суспільства, становлення посткласичної освітньої моделі і війни в Україні зумовлюють важливість соціально-емоційного розвитку особистості. Актуальність зазначеного посилюється суспільними потребами зі збереження психічного здоров'я дітей, виховання їх емоційної

стійкості, самосвідомості, відповідальності, мотивації, стресостійкості та вміння налагоджувати зв'язки з іншими людьми, адже самоконтроль, саморегуляція й емпатія стають важливим складником стабільного та щасливого суспільства. Інтелектуальне може випереджати емоційне, хоча емоційні процеси займають одне з важливих місць у формуванні особистості дитини, а емоційний розвиток є складовою емоційного інтелекту особистості. Для успішного і гармонійного розвитку емоційного інтелекту, виховний вплив необхідно здійснювати з дошкільного віку, коли відбувається активне становлення емоційної сфери, що і є метою цієї роботи.

Питаннями розвитку емоційного інтелекту займалися такі зарубіжні вчені, як Дж. Блок, Х. Вейсінгер, Д. Гоулман, Д. Карузо, М. А. Нгуен та ін. У вітчизняній психологічній науці поняття емоційного інтелекту вивчали С. Л. Рубінштейн, О. В. Скрипченко, Д. В. Люсін, Л. С. Виготський, Е. Л. Носенко, С. В. Коробко та ін. Окремі аспекти проблеми розвитку феномену емоційного інтелекту в контексті становлення індивідуальності дошкільників були розглянуті Л. І. Божович, О. В. Запорожцем, О. Л. Кононко, В. К. Котирло, П. М. Яковсоном та ін.

У своїй науковій статті українська дослідниця А. В. Чернявська визначає поняття «емоційний інтелект» як «динамічне інтегральне психологічне утворення, що зумовлює успішність міжособистісної взаємодії, адекватну самооцінку, позитивне мислення, а також лідерські здібності, що ґрунтуються на усвідомленні значущості емоцій та вмінні ними керувати». Питання сенситивного періоду для розвитку емоційного інтелекту залишається відкритим і суперечливим, проте більшість дослідників вважає таким періодом саме дитинство (О. І. Власова, Д. Гоулман). У дошкільному віці починає закладатися здатність до емоційної децентрації, що передуватиме становленню якої відбувається в старшому дошкільному віці. Це набуває вагомого значення для взаємодії в соціумі, адже вміння дитини ідентифікувати і керувати власними емоційними переживаннями, а також сприймати емоційний стан інших забезпечує успішність її взаємодії з оточуючими.

Дошкільник з притаманним йому свідомим ставленням до життя характеризується оптимістичним поглядом на власні можливості, власною гідністю і здатністю повною мірою проявити власні почуття, відрізняється позитивним Я-образом, а також усвідомлює свою цінність для суспільства. Наслідки емоційної неосвіченості виявляються в значному збільшенні міжособистісних конфліктів, випадків агресії, жорстокості, насильства та ін.

На формування емоційного інтелекту дитини впливають біологічна і соціальна передумови. В основі першої лежать вроджені відмінності, що стосуються функціональної асиметрії мозку та властивостей темпераменту. Соціальні ж передумови розвитку емоційного інтелекту складаються, насамперед, у найближчому сімейному оточенні та визначаються характером відносин між подружжям, їх увагою до внутрішнього життя дитини та стратегією виховання, яка передбачає формування адекватної самооцінки і позитивного образу «Я», розвиток самоконтролю тощо.

М. А. Нгуен встановив, що до структури емоційного інтелекту дітей старшого дошкільного віку входить три компоненти: спрямованість уваги дитини на світ людей і світ емоцій; емоційна орієнтація на іншого; готовність дитини враховувати емоційний стан іншого у своїй діяльності. М. П. Андрусенко та Л. В. Балла акцентують на емоційному зв'язку дитячого інтелекту і духовності, адже саме через емоційний розвиток у дитини відбувається моральний розвиток. Автори зазначають, що рівень

емоційного інтелекту є засобом успіху особистісної самореалізації, а наслідком його низьких показників може стати відчуття нещастя та страху, самотності, нестабільності, агресії, прихильності почуття провини.

Важливими аспектами формування емоційного інтелекту в дошкільників є наявність чітких правил, створення спеціальної атмосфери, привчання дитини до самостійності тощо. Маленькі діти не мають достатнього життєвого досвіду, тому головним завданням педагогів і батьків є допомога в його накопиченні і оволодінні навичками боротьби із труднощами та навчання здатності самостійно шукати відповіді, досягати бажаних результатів.

Отже, емоційний інтелект є складним утворенням, яке поєднує інтелектуальні компоненти й емоційні реакції, котрі дозволяють оптимізувати пізнавальну діяльність і поведінку зростаючої особистості в різних умовах життєдіяльності. Він є цілісною характеристикою, яка реалізується в здібностях розуміти й узагальнювати зміст емоцій і почуттів, сприяє успішній пізнавальній діяльності дитини, що є підґрунтям для формування гармонійної особистості в майбутньому. Перспективними напрямками подальших досліджень є вивчення емоційного інтелекту дітей у ранньому віці та чинників впливу на рівень його розвитку.

Р. Білоус, А. Половіткіна

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КРЕАТИВНОСТІ ОСОБИСТОСТІ

R. Bilous, A. Polovitkina

THEORETICAL PRINCIPLES OF PERSONALITY CREATIVITY RESEARCH

Потреба розвитку інтелектуального потенціалу людини, своєчасного виявлення творчих здібностей та обдарованості зумовлюється новими пріоритетами сучасної освіти, війною, кризовим станом економіки країни, адже для відродження суспільства необхідна активність громадян. Нові економічні умови змінили вимоги до фахівця; крім професійної компетентності, особливої значущості набуває здатність вирішувати нестандартні, творчі завдання. Це вимагає посилення творчої складової освітнього процесу в професійній підготовці фахівців, головним завданням якої є забезпечення конкурентоспроможної якості вітчизняної освіти при збереженні її фундаментальності, що потребує системних досліджень та актуалізує заявлену тему роботи.

Розвиток наукових досліджень стосовно творчого потенціалу особистості зреалізовувався в руслі розробки концепцій креативності (Е. Боно, Дж. Гілфорд, А. Коваленко, Г. Костюк, В. Моляко, В. Рибалка, Є. Торренс, С. Сисоева, А. Фурман), здібностей, обдарованості, творчого мислення. Психодіагностика трактує креативність через вектор інтенсивності творчої тенденції особистості, що включає можливість її виміру, знаходження зв'язків з іншими проявами особистості (А. Анастасі, В. Бітінас, М. Мучник, Л. Ямпольський).

Фундатори теорії креативності Дж. Гілфорд та Е. П. Торренс пов'язували її з дивергентним мисленням, яке (на відміну від конвергентного) спрямоване на вирішення завдань, що допускають кілька нестандартних рішень, правильних відповідей. П. Торренс визначив креативність як процес появи чутливості до проблем, до дефіциту або дисгармонії наявних знань; визначення цих проблем; пошуку їхніх рішень, висування гіпотез; перевірок, змін і повторного огляду гіпотез; і нарешті, формулювання й повідомлення результату рішення. Розгляд

креативності як процесу дозволяє виявити структуру креативності (як здатності); умови, що стимулюють цей процес, а також дозволяє оцінити творчі досягнення. У тестах креативності П. Торренса використано моделі творчих процесів, які відображають їхню складність у різних сферах діяльності: словесної, образотворчої, звукової, рухової. Тести оцінюють креативність у показниках швидкості, гнучкості, оригінальності й розробленості ідей.

Р. Айзенк уважав, що високий рівень розвитку інтелекту припускає високий рівень творчих здібностей, і навпаки. Дж. Рензулі розглядає креативність як особливості поведінки особистості, виражені в оригінальних засобах виробництва продукту, досягненнях вирішення проблеми, у нових підходах до проблеми з різних точок зору.

Б. Д. Берк убачає в креативності здатність додавати щось нове до наявного досвіду; М. Воллах — здатність породжувати оригінальні ідеї в умовах вирішення або порушення нових проблем; С. Тейлор — сукупність різних здібностей, кожна з яких може бути представлена в певній мірі (виділено 52 критерії обдарованості).

В. Моляко досліджує формування, становлення і розвиток творчої обдарованості в технічній діяльності та стверджує, що здібності належить розглядати у зв'язку з творчим потенціалом людини. Творча обдарованість є статичною підсистемою, а вміння та навички — динамічні показники, які формуються на основі обдарованості. Обдарованість регулює і стимулює творчу діяльність, сприяє вирішенню особистісних проблем, пов'язаних з пристосуванням до ситуації, інших людей та до себе самої. Якщо ж людина має розвинуті творчі здібності, то її діяльність більш оригінальна.

В. Рибалка акцентує цінність творчої особистості для суспільства з властивими їй високими показниками продуктивності, результативності особистісно та суспільно значущої праці, завдяки чому людство прямує до прогресу. С. Максименко розглядає креативність як один із принципів побудови генетико-моделюючого методу дослідження при зазначенні власне особистості як результату та продукту творчості; при цьому втілена у ній потреба має креативний потенціал. Тому креативність як глибинна, первісна та природна ознака особистості є вищою формою активності, прагненням відобразити власний внутрішній світ. Р. Мілграм і Є. Хонга при вивченні креативності висновують: з віком відбувається зростання впливу соціально-культурних детермінант на креативність, натомість зв'язок між креативністю та інтелектуальними здібностями у більш дорослому віці втрачається.

Є. Фролова в процесі дослідження креативності як чинника успішності навчальної діяльності студентів зазначає, що індекси розробленості, унікальності та оригінальності пов'язані з високим рівнем навчальної успішності студентів; у студентів із низьким рівнем навчальних досягнень креативність відносно чітко виділяється за невербальною та вербальною ознаками.

Узагальнення наукових точок зору дозволяє визначити креативність як діяльність, кінцевим результатом якої є створення якісно нового продукту, що вирізняється неповторністю, оригінальністю та суспільно-історичною унікальністю. Сутність креативності полягає у спроможності людини продукувати неординарні та нестандартні ідеї, уникати в мисленні традиційних схем, оперативно ставити та знаходити способи розв'язання проблемних ситуацій і завдань.

Таким чином, креативність — це здатність особистості до створення нового в духовному чи матеріальному вимірах життя; це основа розвитку економіки,

важливий фактор створення суспільства знань, а тому й обов'язковий атрибут компетентності і професійної майстерності фахівців. Напрямами подальших досліджень є визначення психологічних умов формування креативності сучасних студентів із подальшою розробкою програми її розвитку.

А. Большакова

**ПРОВИНА ТОГО, ХТО ВИЖИВ: СУТНІСТЬ, ПРИНЦИПИ РОБОТИ В КПТ
(КОГНІТИВНО-ПОВЕДІНКОВА ТЕРАПІЯ)**

A. Bolshakova

**SURVIVOR'S GUILT: ESSENCE, PRINCIPLES OF WORK IN CBT
(COGNITIVE-BEHAVIORAL THERAPY)**

Провина (почуття провини) є одним з соціально зумовлених почуттів, яке виникає, коли людина доходить висновку (обґрунтовано чи ні) про те, що порушила або власні стандарти поведінки, або загальноприйняті людські норми та має нести за це відповідальність. Людина негативно оцінює себе за вчинок, який вона оцінює як поганий: «мала зробити, але не зробила», «не мала робити, але зробила». Результатом прийняття такої відповідальності стають інтенсивні негативні переживання та підвищені вимоги до себе, які набувають форми самопокарання.

У процесі психологічної роботи з почуттям провини зазвичай важливим є відрізнити провину, яка відповідає тому, що людина вчинила, від провини, яка є неадекватною (за змістом або інтенсивністю). Критеріями диференціації адекватного та невротичного переживання почуття провини є: авторство заподіяної шкоди (чи саме ця особа завдала шкоди), навмисність та усвідомлюваність, дійсність завданої шкоди (чи дійсна інша особа постраждала, чи можливо аналізована ситуація виявилася для неї нейтральною або навіть корисною). Адекватним почуття провини вважають у тому випадку, коли наявним є хоча б один із критеріїв. Невротична провина має місце, коли немає відповідності з жодним із критеріїв. Фактори, які можуть викликати переживання невротичної провини: попередньо існуюча чутливість до провини (наприклад, через минулі негативні вчинки, через які людина завинила), поновлення провини, пов'язаної з минулими діями, пригнічений настрій, когнітивні викривлення та нав'язливі думки, зовнішнє підкріплення від оточуючих у буденному житті людини (наприклад, нагадування про відповідальність за заподіяну шкоду), «вторинні вигоди».

Один з феноменів когнітивного, емоційного та поведінкового функціонування людини, який містить стрижневу основу почуття провини, — це «провина того, хто вижив». Наукове дослідження цього феномену та пошук ефективних принципів та методик психологічної роботи з ним є найактуальнішим завданням української психологічної науки та практики в сучасних умовах, коли через повномасштабне російське військове вторгнення значна кількість громадян України, які в актуальному часі знаходяться в безпечних або відносно безпечних умовах, втрачають чи знижують свою здатність до повноцінного функціонування (ефективної діяльності, гармонійних стосунків з оточуючими, задовільного психічного та фізичного самопочуття та ін.) через почуття провини, викликаного саме розумінням свого безпечного становища в той час, коли інші люди або залишаються під загрозою, або взагалі загинули. У більшості випадків почуття провини тих, хто вижили, є невротичним.

Провина тих, що вижили — це особливий вид почуття провини, який розвивається в людей, які пережили небезпечну для життя ситуацію, врятувалися та знаходяться у безпеці та комфорті. Різновидами «вини, того, хто вижив» є: переоцінка тим, хто пережив небезпечну ситуацію, особистої відповідальності за подію та недооцінка відповідальності інших людей; «помилка хіндсайту» — «передбачення заднім числом» (людина вважає, що вона мала щось знати або знала щось, що могло б змусити її діяти по-іншому, якби вона звернула на це більше уваги); людина, котра пережила загрозу подію, звинувачує себе в тому, що «вибрала» результат з негативними наслідками, навіть незважаючи на те, що під час самої події вона не мала вільного вибору; той, хто вижив, недооцінює вплив власних емоційних переживань (розпачі, жаху) на свою поведінку під час події і тому звинувачує себе у результатах, які могли б бути іншими для збалансованого емоційного стану; у того, хто пережив загрозу, є провали у пам'яті щодо подію, тому він припускає, що несе відповідальність за те, що сталося (або не пам'ятає, що зробив щось корисне).

Напрями роботи під час надання психологічної допомоги при переживанні «провини того, хто вижив» у парадигмі когнітивно-поведінкової терапії такі: реструктуризація дисфункціональних когніцій, що лежать в основі провини того, хто вижив; розвиток співчуття до себе; знаходження шляхів адекватного відшкодування або пошуку пробачення себе чи інших щодо адекватних аспектів винуватості; прийняття провини та ситуації в цілому з усвідомлення власної системи цінностей, створення коригуючого (альтернативного) емоційного досвіду через рескриптинг ситуації в уяві; експозиційні техніки.

Орієнтовна послідовність у роботі: попереднє дослідження — відтворення «історії провини»; занурення — усвідомлення та розуміння провини; основна частина — когнітивна обробка провини: реструктуризація дисфункціональних переконань, реструктуризація провини; коригуючий емоційний досвід; визнання досягнень та погляд у майбутнє.

Когнітивна обробка провини передбачає: обговорення знань про провину, обговорення знань про провину того, хто вижив, виявлення та усунення несправделивості в оцінках, встановлення адекватної міри відповідальності, усвідомлення неможливого вибору в ситуації загрози, відтворення спогадів, оскарження вторинних вигод провини.

I. Videnieev

ПСИХОСОМАТИЧНІ СИМПТОМИ В СТРУКТУРІ ПРОФЕСІЙНОЇ ДЕФОРМАЦІЇ ПРАКТИЧНОГО ПСИХОЛОГА

I. Videnieiev

PSYCHOSOMATIC SYMPTOMS IN THE STRUCTURE OF PROFESSIONAL DEFORMATION OF A PSYCHOLOGIST PRACTITIONER

Престижність професії психолога в сучасній Україні (особливо в умовах війни з росією), наявність великої кількості людей, яким необхідна психологічна допомога, психотерапія та корекція, зумовили підвищення наукового інтересу до питань професійного становлення психолога та умов, що сприяють досягненню ним успіхів у професійній діяльності. Одна з проблем професійного розвитку психолога —

вплив професії на особистість психолога, на стан його психічного і соматичного здоров'я.

Організм, не справляючись із психічним навантаженням (інформаційним та емоційним стресами), перерозподіляє його на рівень соматика та вегетатики. У психосоматичних скаргах фігурують, насамперед, симптоми порушення діяльності дихальної системи, шлунково-кишкового тракту, шкірних покривів, опорно-рухової та серцево-судинної систем.

Соматовегетативний симптомокомплекс при професійних деформаціях включає дві рівнозначні складові: суб'єктивні соматичні відчуття пацієнта, які мають реальну соматичну основу, тобто соматоформні, за сучасною термінологією, зрушення у сфері вітальних функцій організму та вегетативної регуляції, що об'єктивно виявляються. Таким чином, поряд із реальними соматичними порушеннями професійна деформація формує віртуальну суб'єктивну патологічно забарвлену тілесну реальність. Виникає свого роду соматичний феномен подвійного страждання, або подвоєного соматичного страждання. Людина страждає як від реальних соматичних порушень, а й від віртуальної патології тілесного «Я». Тому віртуальне діагностичне судження, що конструює професійну деформацію особистості, має базуватись однаково на об'єктивних ознаках нездоров'я (тілесні та поведінкові прояви) та його віртуальних суб'єктивних переживаннях. Тому психіатричний (і психосоматичний) діагноз є своєрідною віртуалізацією віртуальності.

Взаємодія професійних деформацій з коморбідними соматичними патологіями яскраво означає особливості соматопсихічної сфери в аспекті пропорції полярних особистісних властивостей — синтонності та дистонності. Перша якість передбачає підвищену чутливість і увагу людини до власних соматичних відчуттів та переживань, друга — порушену здатність адекватно сприймати та оцінювати перцептивні сигнали, що надходять від власного тіла. Таким чином, індивідуально-особистісні характеристики є вирішальним фактором у психосоматичних відносинах.

Існує два основних аспекти розгляду проблем особистості і психосоматики, що тісно переплітаються: з одного боку, об'єктивні дані, доступні для вивчення і осмислення фахівцями, тобто соматичні прояви, підтверджені результатами лабораторних досліджень, особливостями поведінки та лексики пацієнта, з іншого, — світ його суб'єктивних соматопсихічних переживань, недоступний для безпосереднього емпіричного пізнання зі сторони, які віртуально вербалізуються у вигляді оповіді пацієнта про своє страждання, а також опосередковано проявляються в нього до зовнішнього світу.

Професія практичного психолога пов'язана зі специфічними проблемами, адже у своїй діяльності психолог має справу з різноманітними проблемами, неблагополуччям, стражданнями, труднощами в житті людей. Безсумнівно, це проявляється в підвищеному рівні психологічного навантаження, яке здатне привести фахівця до деформацій, коли продуктивність і результативність праці виявляються неможливими. Щоби нейтралізувати цей небажаний стан, необхідне знання причин і наслідків негативного впливу професії, особливостей особистісного реагування, шляхів профілактики негативних станів, а також методів корекції професійної деформації для збереження працездатності та професійного зростання.

Є. Власова

ЗАСТОСУВАННЯ АРТ-ТЕРАПЕВТИЧНИХ ПРИЙОМІВ У РОБОТІ З ТРИВОЖНІСТЮ

Y. Vlasova

APPLICATION OF ART THERAPEUTIC TECHNIQUES IN WORKING WITH ANXIETY

Через останні події, що відбуваються у світі, більшість людей має підвищений стан тривожності. Про це свідчать результати опитування, яке було проведене практичним психологом у «Лозівському фаховому вищому коледжі мистецтв» за методикою «Опитувальник Спілбергера-Ханіна», у якому взяли участь 139 учасників освітнього процесу віком від 15 до 55 років. Результати виявилися високими, тому дуже велике значення має корекція тривожного стану.

Наразі існує значна кількість психотерапевтичних напрямів, один із них це арт-терапія. Вона включає окремі види: ізотерапія, мандалотерапія, пісочна терапія, музична терапія та ін. Цей метод уважається м'яким та екологічним, він допомагає пережити тривогу, страх, внутрішні й міжособистісні конфлікти. Під час терапії людина занурюється у свій внутрішній світ, краще розуміє себе, знаходить ресурси для вирішення особистих проблем.

Арт-терапія — це один з напрямів психотерапії, суть якої полягає у використанні творчості для лікування та зцілення. Для особистості — це спосіб самовираження, самопізнання, розвитку та гармонізації.

Арт-терапевтичні прийоми широко використовують як у психології, так і в медицині, педагогіці, творчій діяльності. Адже цей метод розвиває, гармонізує та зцілює особистість. Майже кожна людина може брати участь в арт-терапевтичному процесі, незалежно від віку, статі, соціального положення та досвіду.

У контексті розгляду тривожності та тривоги можна зазначити, що на сьогодні це актуальна тема, адже останнім часом майже кожен з нас стискається з цим станом ледве не кожен день. З. Фрейд виокремлював тривожність як відображення емоційного стану або певної сукупності реакцій особистості, що виникають у суб'єкта, який сприймає ситуацію як небезпечну.

Якщо людина постійно переживає стан тривоги, це може призвести до розвитку індивідуальної особливості — тривожності. Можна означити два типи тривожності: тривожність як схильність очікування неблагополуччя та безпредметну тривожність, коли людина не може співвіднести переживання з якимось конкретними об'єктами. Саме методи арт-терапії допомагають виявити, а також усвідомити проблему на підсвідомому рівні проблему, визначити причину тривожності та перевести її у поле свідомості. Далі слід працювати з проблемою за участі психолога і за допомогою арт-терапевтичних методів.

Арт-терапія частіше за все використовує невербальні способи самовираження та спілкування. Це надає змогу людині розкритися, а терапевту побачити й відчути, що відбувається з людиною на підсвідомому рівні. У процесі терапії особистість вчиться керувати своїми емоціями та розпізнавати їх.

Кожен із методів арт-терапії ефективний, цікавий та розвиваючий. Розглядаючи ізотерапію як один з видів арт-терапії, можна зазначити, що він є максимально актуальним. Адже його можна використовувати як з дорослими, так і з дітьми не тільки в роботі з тривожними станами, а й для корекції взаємостосунків, з

труднощами в роботі або навчанні, незалежно від віку та статі. Малюнок терапія допомагає вивільнити свої емоції, почуття, страхи назовні. Завдяки малюнку можна виконати його аналіз, який буде відображати, що знаходиться на підсвідомому рівні людини та над чим треба працювати. В арт-терапії існує велика кількість різноманітних технік. Для корекції тривожності можна запропонувати декілька технік з мандалотерапії. Розглянемо їх:

Техніка: Контейнуюча мандала.

Суть техніки в тому, що людина вивільняє своє напруження, а малюнок є начебто контейнером. Намалюйте коло, потім випустіть свої емоції на нього. Це не повинні бути конкретні образи, дозвольте собі довіритися почуттям. Малюйте, штрихуйте, фарбуйте. За необхідності можна намалювати декілька кіл, доки ви не відчуєте, що досить. Аналізувати результат роботи не треба.

Техніка: Ресурсна мандала.

Зробіть декілька глибоких вдихів та видихів, знову намалюйте коло, заповніть його тими символами та кольорами, з якими у вас асоціюється стан спокою та гармонії. Після закінчення мандала надайте відповідь на такі запитання:

Що зображено на цьому малюнку? З чим у мене асоціюються ці кольори та символи?

Що може сказати малюнок про те, як би я міг відчувати себе більш наповненим та ресурсним?

Як я можу додати ресурсу у своє життя вже сьогодні?

Арт-терапія є конструктивним способом через творчість вивільнити тривогу, страх, унормувати свій емоційний стан. Під час арт-терапевтичного процесу людина отримує задоволення, розслабляється, у свою чергу, це спонукає до заспокоєння та гармонізації особистості.

Д. Дубінін

РЕЗИЛЬЄНТНІСТЬ ПРАЦІВНИКІВ ПОЛІЦІЇ: КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ФЕНОМЕНУ

D. Dubinin

RESILIENCE OF POLICE OFFICERS: PHENOMENON CONCEPTUALIZATION

Орієнтація України на демократичні, гуманістичні цінності, прагнення до відповідності європейським стандартам передбачає принципово новий підхід до визначення вимог щодо особистості поліцейського, його професійно-психологічної підготовки, здатності протистояти негативному впливу стресових ситуацій. Найбільш евристично цінною, з точки зору визначення особистісних ресурсів подолання складних ситуацій (психічних властивостей, що забезпечують витривалість до стресів, здатність швидко та ефективно поновлюватися після переживання психотравмуючого досвіду, успішність у розв'язанні проблем та конфліктів на життєвому шляху), слід віднести концепцію резильєнтності.

Активну теоретичну та практичну розробку проблеми резильєнтності в сучасній психології розпочато наприкінці XX ст. (R. Lifton, 1994; G. E. Richardson, B. Neiger, S. Jensen, K. Kumpfer, 1990; M. Rutter, 1985; G. M. Wagnild, H. M. Young, 1993; E. Werner, R. Smith, 1992). Протягом декількох останніх десятиріч здійснено теоретичне обґрунтування та емпіричну верифікацію психологічних концепцій цього феномену.

У визначенні поняття «резильєнтність» на сьогодні можна виокремити два сутнісно різні підходи. Відповідно до першого підходу, резильєнтність розуміють як певну особистісну характеристику, яка детермінує здатність людини витримувати вплив важких стресових ситуацій та ефективно адаптуватися до складних життєвих обставин. Зокрема, у межах цього підходу резильєнтність розглядається як:

- певна сукупність протекторних факторів, які упереджують дезадаптацію особистості в умовах стресових впливів (К. Bolton, 2013);
- динамічний багатовимірний комплекс особистісних особливостей людини, що сприяють адаптації в складних ситуаціях (G. Bonnano, 2004);
- сукупність особистісних якостей, які визначають здатність людини до особистісного зростання в ситуаціях невдач (К. М. Connor, J. R. Davidson, 2003);
- потенційна та / або актуальна здатність людини успішно пристосовуватися до обставин, які загрожують її функціонуванню (А. Masten, 2014);
- здатність людини адаптуватися до впливу життєвих негараздів та важких стресорів — трагедій та травм (R. Neman, 2005);
- характеристика особистості, яка контролює та знижує негативні наслідки важкого стресу та сприяє кращій адаптації до нього (G. M. Wagnild, H. M. Young, 1993).

Другий підхід до розуміння сутності феномену резильєнтності передбачає її розгляд як динамічного процесу, змістом та результатами якого є успішне пристосування людини до важких життєвих обставин. Виходячи з цієї точки зору, резильєнтність розуміють як:

- процес адаптації особистості до постійної дії стресових чинників у складних життєвих умовах (таких, як виснаження, психотравмуючі ситуації, проблемні міжособистісні стосунки, матеріально-побутові труднощі, негаразди на роботі, соматичні захворювання) (APA, 2010);
- успішна адаптація до несприятливих подій у різних сферах життєдіяльності, подальший здоровий розвиток після цих подій (К. Bolton, 2013);
- процес запобігання негативним, пов'язаним з різними ризиками, варіантам розвитку життєвого шляху та саморозвитку; подолання наслідків психотравмуючого впливу стресових подій та боротьби з постстресовими реакціями після цих подій (S. Fergus, M. A. Zimmerman, 2005);
- динамічний процес позитивної адаптації до значних життєвих негараздів (S. S. Luthar, D. Cicchetti, B. Becker, 2000);
- позитивна адаптація до ситуацій, пов'язаних з негативним впливом, позитивний розвиток у цих обставинах (А. Masten, 2014).

Емпіричні дослідження резильєнтності продемонстрували наявність її зв'язку з емоційним інтелектом, захисними механізмами, самооцінкою та впевненістю у своїй ефективності, позитивними стосунками з оточуючими, типом прив'язаності та характером ранніх дитячо-батьківських стосунків (О. Лазос, О. Хамніч, К. Bolton, О. Hjemdal, О. Friberg, А. Masten). Дослідники також визначили деякі особистісні характеристики та екологічні фактори, що підвищують резильєнтність; дослідили динаміку її розвитку протягом життя (М. Rutter, Е. Werner).

Результати опублікованих на сьогодні наукових праць доводять значну теоретичну та практичну значущість розвідок феномену резильєнтності працівників поліції України.

У наших наукових пошуках ми виходимо з того, що резильєнтність як системна особистісна особливість працівника поліції може розглядатися як структура взаємопов'язаних когнітивних, емоційних та мотиваційно-поведінкових утворень. Зокрема: здатність до обрання конструктивних копінгових стратегій, емоційний інтелект (здатність до розуміння та керування емоційними станами), когнітивна компетентність (здатність до виявлення та реструктуризації дезадаптивних когніцій), аксіологічна компетентність (здатність до усвідомлення власних цінностей та смислів, перебування в контактi з ними, та вибудовування на їх основі системи важливих життєвих цілей), соціальна компетентність (зумовлює здатність до створення та підтримки ресурсних соціальних зав'язків та формування підтримуючих міжособистісних стосунків).

Резильєнтність працівника поліції як динамічний процес, пов'язаний з конструктивним подоланням непростих життєвих ситуацій, складається з: контакту з несприятливими подіями чи факторами ризику; функціональне (реалістичне, адаптивне) осмислення ситуації, що склалася, власних ресурсів та факторів вразливості щодо цієї ситуації; активація ціннісно-смыслових регуляторів когнітивних, емоційних та поведінкових вимірів переживання складної ситуації; активація механізмів емоційного регулювання, обрання функціональних копінгів; набуття імпульсу для подальшого особистісного та професійного зростання.

Т. Кетлер-Митницька

ЧИННИКИ ПСИХОЛОГІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ СТУДЕНТІВ В УМОВАХ ВІЙНИ

Т. Ketler-Mytnytska

FACTORS OF PSYCHOLOGICAL WELL-BEING OF STUDENTS IN THE CONDITIONS OF WAR

В умовах психотравмівних, екстремальних подій багато уваги приділяється дослідженням психологічного благополуччя, під яким N. Bradburn мав на увазі суб'єктивне відчуття щастя і загальної задоволеності життям, стан переважання позитивного афекту над негативним, пов'язаний із сприйманням ситуацій власного життя як сприятливих, приемних та корисних. Проблема збереження психологічного благополуччя набуває надзвичайної гостроти під час війни, коли порушується почуття безпеки, виникає страх за життя, здоров'я, майно. Повітряні тривоги, вибухи, руйнування життєвих планів, економічні та побутові труднощі викликають стан постійного стресу, який провокує порушення сну й харчової поведінки, панічні атаки, зниження продуктивності пізнавальних процесів тощо.

Окрім загроз психологічному здоров'ю, типових для всього населення під час війни, здобувачі вищої освіти стикаються зі специфічними ризиками. Значна їх частина пов'язана зі *специфікою навчання в закладі вищої освіти у воєнний час*. І. Мартинюк зазначає, що психологічний стан студентів обтяжують стреси, викликані великими обсягами та складністю навчального матеріалу, що підсилюється невмінням розраховувати свої сили, організувати власну діяльність, витримувати тривалі розумові навантаження. Е. Копилов аналізує перешкоди психологічному здоров'ю студентів, спричинені дистанційною формою навчання, запровадженою в більшості закладів вищої освіти під час війни. Зокрема, він зазначає, що значна частина студентів не готова до високого рівня самостійності, який передбачає дистанційна освіта. Вони не володіють навичками самоосвіти та

самовиховання, не звикли визначати час для вивчення та повторення матеріалу, домовлятися з викладачами про консультації, шукати відповіді на незрозумілі питання. Вимушена необхідність демонструвати такі навички призводить до переживання стану безпорадності.

Найважливішим внутрішнім чинником психологічного благополуччя студентської молоді в умовах війни є *індивідуально-психологічні особливості* здобувачів вищої освіти. На думку О. Москаленко та І. Блохіної, критеріями психічного благополуччя під час війни є прийняття невизначеності та фрустраційна толерантність. Прийняття невизначеності допомагає особистості уникати зневіри, не опускати руки, активізувати та мобілізувати усі наявні індивідуальні ресурси для самопомоги. Фрустраційна толерантність дозволяє адекватно оцінювати та переносити фрустраційні ситуації, демонструючи при цьому конструктивну поведінку на шляху подолання фрустраційних бар'єрів. Н. Савелюк виявила, що вищі показники психологічного благополуччя пов'язані з наявністю життєвих планів, а також осмисленим та приємним самовдосконаленням у соціумі. Натомість факторами психологічного неблагополуччя є відсутність умінь планувати життя як джерело особистих розчарувань та заздрісна і безглузда самотність. Як встановила Г. Павленко, в непередбачуваних умовах суспільного життя, до яких належить й воєнний стан, найбільш важливими ресурсами суб'єктивного благополуччя виступають керованість та збагненність. Довіра до себе є важливим ресурсом, що відіграє значущу роль для психологічного суб'єктивного благополуччя незалежно від умов життя. При аналізі впливу особистісних особливостей на психологічне благополуччя доцільно врахувати й значення *статі*. Н. Коструба та З. Поліщук емпірично встановили, що студентки характеризуються значно вищими показниками психологічного благополуччя в умовах війни, ніж студенти. Дослідження встановило, що жінки частіше мають довірливі стосунки з оточуючими, більше піклуються про їхнє благополуччя, приділяють увагу саморозвитку, мають більш чіткі цілі, а також більш позитивно ставляться до себе. Студенти-чоловіки важче будують стосунки, є менш відкритим, мають менше інтересів, не схильні цілеспрямовано займатися самореалізацією, не формулюють життєвих цілей, хочуть здаватися тими, ким не є насправді.

Крім того, психологічне благополуччя студентів пов'язане з їхніми *віковими особливостями*. Як зауважує М. Бачинська, вразливість студентів щодо руйнівного впливу стресових станів пояснюється відсутністю сформованої стресостійкості та зрілої досвідченості, у зв'язку з чим молоді люди почувають себе безпорадними в екстремальних ситуаціях. Це твердження узгоджується з результатами дослідження Г. Павленко, відповідно до яких студенти (особи юнацького віку) здебільшого мають нижчий рівень психологічного благополуччя, ніж представники груп ранньої та середньої дорослості, які демонструють більш виражені залученість у події життя й відчуття збагненності того, що відбувається, готовність до контролювання та керування своїм життям, а також більш виражену довіру до себе. Н. Савелюк підкреслює також залежність психологічного благополуччя в студентському віці від успішності подолання кризи ідентичності та вибору фаху, досягнення більшої автономності та самостійності в прийнятті рішень, здатності вирішувати проблеми дорослого життя, активність долучення до соціуму тощо.

Отже, до вагомих чинників психологічного благополуччя студентів в умовах війни можна віднести специфічні вимоги дистанційного навчання, індивідуально-психологічні та вікові особливості здобувачів вищої освіти. Збереженню психологічного благополуччя студентів під час війни сприяють сформованість навичок самостійної навчальної діяльності, наявність чітких життєвих планів, довіра до себе, прийняття невизначеності та фрустраційна толерантність, успішність у подоланні кризи особистісної ідентичності, досягнення автономності у прийнятті рішень, схильність до самореалізації. Уточнення характеру впливу цих та інших чинників на психологічне благополуччя студентів вимагає емпіричного дослідження.

О. Красуля

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ КОГНІТИВНИХ СХЕМ ЯК РЕГУЛЯТОРА ПСИХОЛОГІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ПРАЦІВНИКІВ ПОЛІЦІЇ

О. Krasulia

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF THE STUDY OF COGNITIVE SCHEMES AS A REGULATOR OF THE POLICE OFFICERS PSYCHOLOGICAL WELL-BEING

Важливим показником психічного здоров'я людини є її переконання в позитивному забарвленні свого існування — суб'єктивне благополуччя як екзистенційне переживання задовільного ставлення до власного життя (узагальнене уявлення про його «успішність», «складеність»). Проблема психологічного благополуччя, визначення його умов та факторів набуває особливої актуальності в психологічних дослідженнях різних аспектів професійної діяльності осіб, які виконують свої обов'язки в умовах впливу стресових факторів підвищеної інтенсивності. Професійна діяльність працівників поліції належить саме до тих, що виконується в складних умовах та ситуаціях й пов'язана із загрозою для психічного благополуччя.

Вивчення проявів, складових, чинників, психологічного та соціального значення, вікових та гендерних особливостей психологічного благополуччя особистості розпочато в дослідженнях західних науковців у межах двох основних напрямів: гедоністичного та евдемонічного. Відповідно до гедоністичного підходу, психологічне благополуччя є станом, детермінованим задоволенням, яке виникає через задоволення потреб у різних сферах життя (N. Bradburn, E. Diener, D. Kahneman). Прибічники евдемонічного підходу стверджують, що, окрім задоволення життям, обов'язковою характеристикою благополуччя є внутрішньомотивоване прагнення людини до особистісного зростання, її небажання зупинитися на досягнутих результатах, що спонукає до саморозвитку (C. D. Ryff, A. S. Waterman). В інтегративному підході (поєднує гедоністичні та евдемонічні уявлення) психологічне благополуччя розглядається як інтегративне утворення, яке містить певні важливі компоненти: самоприйняття, прагнення до особистісного зростання, переживання автономії, оцінку стосунків з оточуючими як позитивних, переживання здатності до керування оточуючим середовищем, наявність мети у житті (C. D. Ryff, A. S. Waterman).

Незважаючи на значну кількість досліджень психологічного благополуччя та споріднених із ним феноменів, проведених у сучасній психологічній науці,

проблему вивчення факторів та умов його досягнення й підтримання ще неможливо вважати повністю вирішеною. Зокрема відкритим залишається питання впливу особливостей когнітивної діяльності зі сприйняття та розуміння себе та оточуючого світу на об'єктивні та суб'єктивні показники психічного благополуччя працівників поліції.

Феноменом, який описує, як людина репрезентує реальність (як себе, так і оточуючий світ), є когнітивні схеми — один зі стрижневих конструктів сучасної когнітивної психології (Хок Р., 2003).

Введення поняття «схема» до категоріального апарату когнітивної психології пов'язують з роботами американського дослідника Ф. Бартлетта, який у результаті дослідження процесів запам'ятовування та відтворення досліджуваними текстами інокультурного походження (казок), виявив, що процес згадування інформації представляє собою реконструкцію того, що людина реально сприймала, на основі її уяви, яка, у свою чергу, базована на отриманому в житті досвіді. Цю організовану сукупність досвіду, яка впливає на сприйняття, запам'ятовування та відтворення інформації, Ф. Барлет назвав схемами. При цьому дослідник зазначав, що через дію схем початкова інформація може суттєво відрізнятись від тієї, яка відтворюється (F. Ch. Bartlett, 1932).

У роботах відомого швейцарського вченого Ж. Піаже поняттям «схема» позначено феномен психічної діяльності, який має два компоненти: власне діяльність, спрямовану на трансформацію реальності, та результати діяльності, спрямованої на те, щоб представити реальність такою, якою вона є (J. Piaget, 1952).

Важливий внесок у вивчення сутності когнітивних схем здійснили американські вчені Д. Рамельхарт (D. Rumelhart) та Д. Норман (D. Norman). Дослідники наголошували, що когнітивні схеми представляють собою певним чином організовані одиниці інформації (структури знань), які впливають на розуміння нової інформації та керують операціями її обробки. Схема при цьому розглядається як складне утворення, що побудовано як взаємозв'язок між схемами другого рівня, які є її компонентами (D. Rumelhart, 1975; D. Norman, 1982). Д. Норман, конкретизуючи поняття «схем», наголошував, що вони є специфічними сукупностями знань, тобто комплексами інформації, які стосуються певних обмежених галузей, а потім об'єднуються в «пакети», що містять як самі знання, так і правила їх використання, а також посилання на інші схеми (D. Norman, 1985).

Розуміння схеми, запропоноване Д. Норманом, визнане багатьма іншими науковцями. Наприклад, у працях Р. Л. Актінон, Р. С. Актінон, Е. Є. Сміт зазначається, що у кожної людини є велика кількість схем, які стосуються значної кількості об'єктів реальності, є навіть схема, що стосується самого себе (набір структурованих знань про своє Я, що міститься в пам'яті). Дослідники при цьому зазначають, що наявні схеми призначені для того, щоб допомагати обробляти інформацію (Р. Л. Аткінсон, Р. С. Аткінсон, Е. Є. Сміт, 2003).

Слід зазначити, що не всі науковці підтримують погляди на когнітивну схему як на феномен, що пов'язаний зі знаннями щодо конкретних елементів реальності. Так, відомий учений У. Найссер у своїй розвідці «Пізнання та реальність» стверджує, що когнітивна схема є головною когнітивною структурою сприйняття, функція якої полягає в збиранні інформації (У. Найссер, 1981).

У роботах Дж. Мандлера та Дж. Мандлер (J. Mandler, 1985; J. M. Mandler, 1983; 1984) когнітивні схеми визначаються як психічні конструкції, що структурують

досвід людини, та, у свою чергу, структуруються ним. Так, Джордж Мандлер зазначає, що схеми є класом розумових структур, які накопичують та організують минулий досвід, а також керують майбутнім сприйняттям і досвідом (J. Mandler, 1985).

Значущим етапом розвитку теорії схем у психологічній науці варто вважати виокремлення наприкінці ХХ ст. особливої самостійної категорії схем, які містять послідовність дій людини в певних ситуаціях. Першими схеми дій (сценарії) описали Р. Шенк і Р. Абельсон, які, звернувши увагу на те, що багато ситуацій ініціюють у людей стереотипні послідовності дій, наголосили, що такі типові послідовності дій, пов'язані з типовими обставинами, слід називати сценаріями (схемами подій) (R. C. Schank, R. P. Abelson, 1977).

Розвиваючи концепт схеми дій (сценарію), Д. Норман визначив, що в її структурі можна виокремити: загальну інформацію про правила дій та взаємовідносини між учасниками події; структури людської пам'яті щодо знання, яке дозволяє розуміти та прогнозувати поточні події, а також зберігати та відтворювати в пам'яті події минулого; ритуалізовані дії; моделі прототипного знання щодо послідовностей подій (D. Norman, 1982).

Ідея існування когнітивних схем, які «існують» не тільки в когнітивному вимірі, а також виявляються в емоційному функціонуванні та поведінці людини, реалізовано в концептах сучасних психотерапевтичних напрямів, зокрема в когнітивно-поведінковій парадигмі (А. Т. Beck, 1989, 1998, А. Ellis, 2001, 2004; J. E. Young, 2002 та ін.).

Підсумовуючи аналіз поглядів на поняття когнітивних схем у сучасній психологічній науці та практиці, можна дійти висновку, що на сьогодні цим поняттям описують дуже важливі феномени, які визначають функціонування людини. При цьому поняття когнітивних схем нині є надмірно широким концептом, який потребує більш чіткого окреслення структурно-змістового наповнення. Важливими завданнями є структурно-змістовий, типологічний та функціональний аналіз когнітивних схем фахівців, які працюють в особливих умовах (зокрема працівників поліції), вивчення структурно-змістових та типологічних особливостей когнітивних схем з об'єктивними й суб'єктивними показниками психічного благополуччя поліцейських.

І. Ларіонова

ОСОБЛИВОСТІ ВНУТРІШНЬОЇ ДИСПОЗИЦІЇ ДРІБНИХ КОРУПЦІОНЕРІВ СЕКТОРУ БЕЗПЕКИ ТА ОБОРОНИ УКРАЇНИ

І. Larionova

FEATURES OF THE INTERNAL DISPOSITION OF “PETTY” CORRUPTIONISTS IN THE SECURITY AND DEFENSE SECTORS OF UKRAINE

Проведені попередні дослідження дозволили визначити три типи дрібних військових корупціонерів: насильницький чи інтолерантний (25,71 %), толерантний (54,29 %) та залежний (20,00 %), які відрізняються між собою та від контрольної групи за показниками внутрішніх диспозицій (насильницького екстремізму, відчуження моральної відповідальності та мотивації професійної діяльності) та відповідними особистісними особливостями, зокрема за інтелектом. Означені типи не відрізняються між собою та від контрольної групи за показниками самооцінки

темпераменту та мотивами вибору професії, пов'язаної з правоохоронною діяльністю. Це дозволяє припустити, що формування внутрішніх диспозицій дрібної корупції у військовослужбовців та відповідних особистісних особливостей, вірогідно, є наслідком недоліків вторинної професійної соціалізації військовослужбовців НГУ.

Мова може йти про неналежне формування таких уявлень у працівників:

- щодо статусу військовослужбовця в суспільстві (уявлення про недооціненість — значна перевага обов'язків військовослужбовця над привілеями та шаную, що надає суспільство; формування у військовослужбовця уявлення про можливість комерціалізації своїх послуг);
- наділеності владою, силою та зворотне — залежності від командира (уявлення про можливість використовувати владні повноваження у власних інтересах або навпаки — переоцінення власної залежності від командира як неможливість протистояти втягуванню в корупційну діяльність);
- відповідальності перед суспільством за право використовувати силу (примус), яким наділяє суспільство правоохоронців для реалізації функції захисту суспільства і його членів від неправомірних дій інших (уявлення про можливість виправдовуватися тим, що жертва їх поведінки є негідною, яка заслуговує на покарання, що їхні вчинки є менш аморальними, ніж вчинок жертви, або навпаки — рефлексування за кожний силовий акт та нездатність до дегуманізації ворога, нездатність до використання примусу до своїх товаришів по службі, які порушують статут, норми права тощо);
- військової товарищескості (недоцінка ролі військової товарищескості та нехтування інтересами військового колективу, приниження своїх товаришів, підірив їхнього авторитету, компетентності заради власної вигоди, самоствердження, збагачення чи дія в інтересах своїх товаришів по службі, навіть коли мова йде про необхідність вдаватися до протиправних дій);
- можливостей власної самореалізації в професії військовослужбовця (прагнення усіма можливими, зокрема неправомірними, засобами досягти успіху (недобросовісна конкуренція та неналежні уявлення про амбіційність) або відмова від власної ініціативи, глибокого освоєння професії; задоволеність поверхневим знанням професії та формальною статусною перевагою над іншими (як носія певних владних та контролюючих повноважень), перекладання відповідальності за свою військову кар'єру на інших (керівника, систему тощо));
- толерантності (неприйняття будь-якої відмінності від заданих норм, неприйняття іншого способу дій товаришів по службі чи громадян або надмірна толерантність, яка дозволяє сприймати корупцію як наявні обставини, прийнятний спосіб дій, дозволяє миритися з нею);
- оптимізації професійної діяльності військовослужбовця (спрощення уявлень про професію та неналежне ставлення до її освоєння; пошук нових способів дій для вирішення проблемних ситуацій, зокрема протиправних або навпаки, підкреслення складності професії, спекулювання на унікальності своїх знань та вмінь, припинення компетенцій інших, руйнування їх впевненості в собі та здатності освоїти професію);
- довіри оточуючих, військового керівника (маніпуляція іншими, основана на довірі до статусу правоохоронця в суспільстві чи ролі командира у військовому колективі або власна надмірна довірливість, некритичне ставлення до свого

керівника чи товаришів по службі, які можуть втягувати в протиправну діяльність).

Живлячись на викривленні цих уявлень, корупційні взаємини, використовуючи психологічні особливості невідповідно до протистояння ним військовослужбовців, знову і знову відтворюють себе у військовому колективі.

К. Немченко

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ЕКСТРАВЕРСІЇ / ІНТРОВЕРСІЇ З ОСОБЛИВОСТЯМИ ПЕРЕЖИВАННЯ СТРАХІВ У МОЛОДОМУ ВІЦІ

К. Nemchenko

RELATIONSHIP BETWEEN EXTRAVERSION / INTROVERSION WITH AND PECULIARITIES OF EXPERIENCING FEARS AT A YOUNG AGE

Проблематика феномену страху хвилювала людство з давніх-давен. Особливо багато уваги йому приділили в середині ХХ ст. — за часів розвитку психології як науки та світанку психоаналізу, як її спрямування. Розгадка всіх причин появи цієї базової емоції відкриває нам дорогу до формування нових, більш точних та комплексних методик, що можуть допомогти в опануванні такого почуття, як страх.

«Страх — стан хвилювання, тривоги, турбування, викликаний очікуванням чогось неприємного та небажаного», — Словник української мови.

Ф. Бекон визнавав, що страх виконує важливу функцію підтримки життя, але також він зазначав, що деякі страхи «порожні та безпідставні».

Спроби до диференціації понять «переляк» і «боязкість» робив ще З. Фрейд. Він уважав, що боязкість — це очікування загрози і підготовка до неї, а переляк — стан, який виникає при раптовій небезпеці, коли людина не підготовлена до неї.

Побоювання може бути нав'язним, тоді як страх виникає мимоволі і не може бути контролюваний розумом. Як пише К. Ізард: «Насправді багато людей, які страждають фобіями, не зможуть назвати вам жодного випадку, коли об'єкт їхнього страху завдав їм шкоди».

Відмінність між страхом та побоюванням помітно в поведінці. Страх змушує людину рятуватися, а побоювання — бути обережним.

Т. Гоббс виокремив кілька видів страху, що виконують різні функції залежно від форм взаємовідносин людей, що історично склалися:

- 1) страх смерті, що існує в природному стані «війни всіх проти всіх»;
- 2) страх перед невидимими силами, який виникає внаслідок незнання справжніх причин явищ;
- 3) страх покарання як підтримання згоди, договірних відносин.

Уотсон вважає, що в багатьох варіантах механізм виникнення страху в людини є умовно-рефлекторним, у результаті пережитого раніше болю або будь-якої іншої неприємної ситуації. Можливий і інстинктивний прояв страху, хоча У. Штерн відкидає вродженість страху (втім, визнаючи біологічну основу страху незвичного). Дж. Боулбі вважає, що причиною страху може бути як присутність чогось загрозливого, так і відсутність того, що забезпечує безпеку.

Різні дослідники відзначають, що страх викликається об'єктом (предметом, людиною, явищем природи), але також зустрічаються страхи, не пов'язані із чимось конкретним.

До факторів, які сприяють виникненню страху, відносять:

- 1) контекст, у якому відбувається подія, що викликає страх;
- 2) досвід та вік людини;
- 3) індивідуальні відмінності в темпераменті чи схильності.

Страх проявляється у двох основних формах — астенічна та стенична. Перша проявляється у пасивно-оборонних реакціях (заціпеніння, ступор), а друга — в активно-оборонних реакціях — у мобілізації своїх можливостей для протидії загрозою.

К. Юнг у своїй праці «Психологічні типи» всебічно розглядав різницю між екстравертами та інтровертами й визначив — вони мають діаметрально різний погляд на світ, і тому різне сприйняття, різну поведінку.

Щодо сприйняття, то вчений звертав увагу, що екстраверти замінюють своє суб'єктивне об'єктом з оточення. Тобто екстраверти керуються детермінантами, прийнятими в їхньому суспільстві, часто забуваючи про особисте. Щодо несвідомого, він зазначав так: «Установка несвідомого, що успішно заповнює свідому екстравертну установку, має свого роду інтровертний характер. Несвідоме зосереджує енергію на суб'єктивному моменті, тобто на всіх потребах і домаганнях, пригнічених чи витіснених завдяки занадто екстравертній свідомій установці».

Про інтровертів К. Юнг висловлювався у зворотному ключі: інтровертний тип більше орієнтується на суб'єктивне, ніж на об'єктивне. Крім того, автор зазначив, що між сприйняттям об'єкта і власне реакцією, у інтроверта з'являється власна суб'єктивна думка, яка не дає реакції бути настільки ж об'єктивною, як і об'єкт, набуваючи замість цього суб'єктивного характеру.

Що ж до несвідомої установки інтроверта, то К. Юнг зазначав, що інтроверти переоцінюють суб'єктивний чинник, недооцінюючи об'єктивний. Для інтроверта, об'єкт втрачає своє первісне значення, замінюючи його суб'єктивним. Науковець розглядав, що в цьому разі претензії суб'єкта перебирає Его, яке автор визнавав досить нестійким і обмеженим. То того ж, учений акцентував на тому, що: «... Якщо Его прийняло на себе домагання суб'єкта, то в якості компенсації природно виникає несвідоме посилення впливу об'єкта».

Особливістю цієї системи він убачав те, що, незважаючи на дуже сильне зусилля Его залишити перевагу за собою, об'єкт і його об'єктивне здійснюють такий сильний вплив, який стає настільки непереможним, що оволодіває індивідом цілком.

У цьому описі можна помітити безпосередній ґрунт для появи фобій — об'єктивно безпечних, але суб'єктивно небезпечних страхів, які вселяють індивіду справжній жах своєю появою.

Це трактування К. Юнгом особливостей мислення та установок інтроверта й екстраверта знайшло своє підтвердження у цьому дослідженні.

Опитування проводилося за участі 60 осіб віком 18–27 років, з використанням таких методик, як: «Особистісний опитувальник» Айзенка, «Види страху» І. П. Шкурагової, «Опитувач ієрархічної структури актуальних страхів особистості» Є. Івлевої. Для математичної обробки даних було використано г-Пірсона.

За результатами обробки даних, виявлено зворотну пропорційну кореляцію рівня екстра-інтроверсії та страхами майже за всіма шкалами (окрім шкали «Містичні страхи»), незалежно від статі.

Однак була виявлена статева різниця за такими шкалами, як «Фобічні страхи», «Інтегральний показник страху» та «Фобічна симптоматика», що полягає в різниці прямої і обернено пропорційної кореляції: жінки продемонстрували слабо

виражену, але пряму кореляцію (0,18 для $p > 0,05$), тоді як чоловіки — виражену зворотну (-0,379 для $p = 0,05$). У той же час за шкалою «Містичні страхи», у чоловіків виявлено слабо виражену прямо пропорційну кореляцію (0,03 для $p > 0,05$), а у жінок — слабо виражену зворотну (-0,04 для $p > 0,05$).

Загальні результати засвідчили безпосередній зв'язок між рівнем екстраінтроверсії та страхами. Об'єднавши обидві статі ми можемо означити наступні бали кореляції за шкалами: «Фобії» — 0,111, «Навчальні страхи» — 0,314, «Соціальні страхи» — 0,162, «Кримінальні страхи» — 0,238, «Містичні страхи» — 0,02, «Інтегральний коефіцієнт страху» — 0,18, «Фобічна симптоматика» — 0,165.

Середній рівень страху в жінок був у середньому у 1,8 разів більший, ніж у чоловіків.

Це дослідження засвідчило наявність безпосереднього зв'язку між рівнем екстраінтроверсії та почуттям страху не тільки в загальному ключі, а й у приватному — статеві відмінності в сприйнятті страху. Описана К. Юнгом характеристика інтровертів та екстравертів чітко пояснює результати цього дослідження, адже екстравертні чоловіки та жінки прагнуть до демонстрації саме такої реакції на страх, котра прийнята в суспільстві, у якому вони живуть, тобто: образ чоловіка вбачають сміливим та безстрашним, а жінку — боязкою й обережною.

I. Новосолова

МИСТЕЦТВО ЯК ФАКТОР ВСТАНОВЛЕННЯ ПСИХОЛОГІЧНОГО КОМФОРТУ ДІТЕЙ ТА ПІДЛІТКІВ В УМОВАХ ВІЙНИ

I. Novosolova

ART AS A COMPONENT OF SETTING OF CHILDREN'S AND TEENAGERS' PSYCHOLOGICAL COMFORT DURING THE WARTIME

Сучасні обставини виявилися найскладнішим випробуванням, найважчим викликом для всього українського суспільства, особливо — для дітей та підлітків. Тому, звертаючись до піраміди потреб відомого американського психолога А. Маслоу, констатуємо, що ми опинилися в ситуації зміни домінант у базових потребах. На перше, ґрунтовне місце, поряд із фізіологічними потребами, вийшла безпека. Відповідно, такі фактори, як естетичні потреби і творча самореалізація, з початком повномасштабної війни відійшли далеко на задній план й стали неістотним явищем. До того ж значна кількість дітей і дорослих опинилися в ситуації невідомості.

Проте необхідність адаптуватися до нових умов, намагання організувати звичний спосіб життя (або наблизений до нього) спонукало, перш за все, до поновлення навчального процесу в загальноосвітніх школах, а також повернення до мистецької освіти і, таким чином, залучення дітей та підлітків до естетичного виховання.

Про позитивний, благотворний вплив мистецтва на розвиток людини, на її душевний та фізичний стан здоров'я відомо ще з часів стародавнього світу. Це питання було і є об'єктом уваги філософів, мистецтвознавців, педагогів, психологів та інших дослідників і фахівців. Сучасні психотерапевти у всьому світі активно використовують арттерапію і музикотерапію у своїй практиці.

Як свідчить досвід, наявність мистецтва у житті дитини доцільна навіть під час війни, оскільки є одним із вагомих факторів встановлення/відновлення психологічного комфорту. Ми поновлювали навчальний процес у мистецькій

школі в дистанційному форматі з дітьми, які у ХХІ столітті пізнали згубні події війни та які у своїй більшості вимушено залишили рідні домівки (або й до сьогодні живуть у прифронтовій зоні). Тобто, щонайменше, наші учні вийшли зі звичної зони комфорту, де вони почувалися впевнено і захищено або навіть пережили психологічний стрес.

Дистанційна мистецька освіта в цьому випадку стала не тільки суто навчально-виховною діяльністю. Це важливий процес комунікації, організації, психологічної підтримки та захищеності. Займаючись улюбленим видом творчості, відвідуючи звичні заняття і спілкуючись зі своїми викладачами та однокласниками, дитина хоча б частково повертається до свого звичного, усталеного життя.

Практика доводить, що навіть пасивне спілкування з мистецтвом — споглядання мистецьких творів (живопис, графіка, скульптура, архітектура), слухання музики, перегляд аудіовізуальних матеріалів допомагає переключити увагу, зняти напруження, емоційний стрес, на певний час позбавити тривоги, дати позитивні емоції, встановити рівновагу. У цьому випадку дуже важливо, щоб дитина не відчувала дискомфорту: процес спілкування з мистецтвом повинен відбуватись у теплій, доброзичливій атмосфері, без тиску, хвилювань, перенапруження, без занадто складних завдань, перевантаження обсягом матеріалу тощо.

Діти чудово відчують мистецтво. Головне — якомога раніше почати процес спілкування з ним і зробити його перманентним, щоб згодом розвинулися естетичні потреби. Ураховуючи особливості розвитку сучасних дітей та нинішні умови, необхідно приділяти пильну увагу «мистецькому контенту», який споживатимуть діти: матеріали мають бути цікавими, захоплюючими, різноманітними, легко доступними для сприйняття, емоційними. Також твори мистецтва та їхнє обговорення повинні підтримувати в учнів оптимізм, впевненість у перемозі, і, звичайно ж, розвивати патріотичні почуття та національну ідентичність.

Високі результати надають поліхудожній (мистецтво розглядається в його розмаїтті видів, жанрів та епох) та полікультурній (співіснування різних культур) підходи до навчального процесу. Особливо це важливо з огляду на те, що велика кількість учнів перебуває поза межами своїх міст і не в Україні. Тому на заняттях у процесі обговорення може утворюватися єдиний полікультурний простір, де діти мають можливість поділитися новими враженнями і знаннями про традиції інших міст (країн), візуальним культурним досвідом тощо, що теж є суттєвим моментом, оскільки в таких випадках відбувається процес єднання, утворення спільних цінностей та проходить добродійна комунікація.

Таким чином, дитина у процесі спілкування з мистецтвом повинна отримувати максимально позитивні враження. Наразі такі заняття виконують не тільки пізнавально-евристичну функцію та функцію естетичного виховання, вони беруть участь у процесі емоційної стабілізації та психологічної підтримки.

Слід відзначити, що урок мистецтва (і практичний, і теоретичний), повинен мати комфортне емоційне середовище, оскільки це сприяє гармонізації душевного стану дітей, допомагає у відновленні психологічного комфорту і, у результаті, суттєво впливає на розвиток їхніх когнітивних навичок. Таким чином, нині мистецтво є не лише важливим фактором розкриття творчого потенціалу дитини та набуття нею певних мистецьких компетентностей, а й потужним чинником загального формування її цілісного світогляду, зміцнення морально-етичних якостей, розвитку естетичних потреб, створення комфортного емоційно-психологічного середовища.

Н. Потьомкіна

ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ПІДТРИМКИ ВИКЛАДАЧІВ ЗВО В УМОВАХ ВІЙНИ

N. Potomkina

PSYCHOLOGICAL ASPECT OF SOCIAL AND PEDAGOGICAL SUPPORT OF HIGHER EDUCATION TEACHERS IN THE CONDITIONS OF WAR

Сутністю нової інформаційної доби стали докорінні зміни в усіх сферах життя кожної людини, незважаючи на стать, статус, освіту, професію, політичні погляди тощо. Діджиталізація та поширення відповідних інноваційних технологій, зокрема в освітній галузі, стали об'єктивною закономірністю відповідних трансформацій. Однак пандемія, локдаун, війна — події, які внесли свої корективи в цей процес і докорінним чином змінили наше існування, змусивши по-новому поглянути на систему соціальної взаємодії в цілому та навчальні технології зокрема. Продовжуючи ідею студентоцентризму і у форматі дистанційного навчання в умовах воєнного часу, усе більше наукових публікацій, проєктів, вебінарів та звичайних постів у соціальних мережах поширюють рекомендації та вимоги щодо необхідності оптимізації процесу надання психологічної та соціально-педагогічної підтримки здобувачам освіти, не означуючи при цьому іншого суб'єкта освітньо-виховного процесу, а саме викладачів. У зв'язку з цим актуальності набувають спроби розкриття специфіки соціально-педагогічної підтримки викладачів закладів вищої освіти (ЗВО) з урахуванням психологічного аспекту вирішення цієї проблеми.

Провідні теоретичні положення соціально-педагогічної підтримки деяких соціально вразливих категорій населення викладені в наукових доповідях вітчизняних науковців О. Звереві, Н. Заверико, І. Макаренко, О. Рассказові, А. Рижанові та ін., а систематизовані тези щодо підтримки дітей та учнівської молоді — у колективній монографії Т. Алексеєнко, Ю. Жданович, Р. Малиношевського та ін. У той же час психологічні аспекти професійної підготовки та підтримки фахівців ЗВО виявили Г. Дегтярьова, М. Козяр, І. Матійків, Л. Руденко, А. Шиделко та ін. Актуалізувати потребу соціально-педагогічної роботи з батьками, учителями шкіл та викладачів закладів професійної освіти для підтримки дітей і молоді у воєнний час вдалося науковцям Т. Лях, М. Лехолетовій, В. Петровичу, Т. Спірінці та ін. Водночас О. Зінченко в статті лише наголосив на слабкості методичної складової та психологічного обґрунтування дистанційної освіти, зокрема з позиції викладачів закладів вищої освіти. «Перша психологічна допомога: курс підвищення кваліфікації для освітян», «Коли світ на межі змін: стратегії адаптації. Психологічна підтримка вчителів та дітей у часи війни» — новітні посібники для вчителів закладів загальної середньої освіти та професійних закладів освіти, що покликані озброїти освітян відповідними компетенціями, аби допомогти дітям та їхнім батькам у кризовій ситуації, у якій опинилась Україна. Ініційовані першою леді України проєкти, наділені практичною цінністю, не охоплюють усю освітню сферу, не зважають на наукових та науково-педагогічних працівників ЗВО. Таким чином, попри значні теоретичні та навіть практичні здобутки в цій площині, зауважимо, що врахування психологічного аспекту в здійсненні соціально-педагогічної підтримки викладачів ЗВО в умовах воєнного стану ще не набуло достатньо широкого дослідження.

Провідним суб'єктом освітньої діяльності у ЗВО є викладач, який на тлі навчально-виховної та організаційної діяльності виконує важливі соціальні

функції, відіграючи провідну роль у соціальному вихованні молодого покоління здобувачів вищої освіти через підтримку існування головних цінностей суспільства і трансляцію культури соціуму. Однак професіоналізм та високий рівень кваліфікації педагогічних працівників ЗВО не зводиться лише до здобутих кваліфікацій, ступенів, посад, звань та тривалості педагогічного стажу, хоча і ці досягнення мають вагомe значення. Антропологічна спрямованість педагогічного світогляду викладача ЗВО забезпечується розкриттям його творчого потенціалу через активне професійне самовиховання й самовдосконалення, яке спрямоване на інноваційні перетворення, спроможність змінюватись у мінливому суспільстві, що особливо набуло актуальності в сучасних умовах життя, коли власних ресурсів та енергії не вистачає. Переживаючи стрес, біль, тривогу, відчай, педагогічні працівники мають тримати оборону на освітньому фронті, аби не тільки формувати компетентних фахівців у різних професійних галузях, а й зберігати та закладати загальнолюдські цінності, ідеї національної ідентичності, громадянської соціальності тощо.

Потреба в безпеці та підтримці, почутті комфорту стоїть на другому, після вітальних потреб, місці в піраміді Маслоу. Підтримка — це те, що слугує опорою, зберігає життєздатність, підкріплює, зміцнює. Без відчуття захищеності та впевненості будь-якій людині важко прагнути досягнень та саморозвитку, що розміщуються вище за ієрархією наших потреб. Сутнісне значення соціально-педагогічної підтримки полягає в наданні допомоги особистості в процесі її соціалізації (на етапі адаптації, інтеграції чи індивідуалізації) з метою розкриття та розвитку її можливостей. Щодо викладачів подібна підтримка має здійснюватися в процесі освітньо-виховної, організаційної, а також соціально-педагогічної діяльності із залученням усіх суб'єктів освітнього процесу.

Загальновідомо, що психологічний аспект діяльності пов'язаний із її зумовленістю внутрішньою (психічною) діяльністю людини, зокрема емоційною. В умовах стресу, викликаного війною, що значно відрізняється від повсякденного, перевищуючи нашу природну здатність адаптуватися та змінюватися, можливі психосоматичні захворювання, психічні розлади чи прояви деструктивної поведінки. Однак, психологи запевнюють, що подібні кризові обставини можуть слугувати каталізатором для протилежних — позитивних перетворень у житті людини. Продовжуючи думку, зауважимо, що для цього важливо розглядати наші тіло, розум та емоції як складові єдиної системи, відповідно впливаючи на них, що дозволяє забезпечити психологічний аспект.

На наш погляд, психологічний аспект соціально-педагогічної підтримки має полягати в гармонізації психічного стану педагогічних та науково-педагогічних працівників через підтримку внутрішнього (сім'я, рідні, близькі, друзі) та зовнішнього (колеги, адміністрація закладу освіти, волонтери, громадські організації) соціального середовища: 1) надання рекомендацій та практичних порад через освітні інформаційні ресурси щодо використання вправ на саморегуляцію, відновлення ресурсу; 2) соціально-психологічні вебінари та тренінгові зустрічі для освітян з метою перерозподілу власних напруження та навантаження (технології самоменеджменту та раціонального розподілу, використання робочого і вільного часу); 3) упровадження на базі закладу освіти системи стимулювання та заохочення, а також послаблення адміністративного контролю для забезпечення автономії викладацької діяльності та збереження відчуття комфорту; 4) консультативні онлайн-зустрічі з психологами щодо застосування різноманітних психотехнік

(психогімнастика, медитативні техніки, арттерапевтичні техніки: малювання, діамантова мозаїка тощо; 5) «студентська супервізія», коли студенти як суб'єкти освітнього процесу, тобто активні його учасники, допомагають викладачам у вирішенні їхніх професійних проблем у результаті обговорення; 6) наповнення інформаційного порталу закладу освіти рейтингом викладачів, дошколю зворотного зв'язку для відкритої комунікації між суб'єктами освітньо-виховного процесу; 7) організацію дозвілля (як офлайн, так і онлайн) через заходи із зовнішніми суб'єктами соціального середовища — для зниження напруження та відчуття соціальної ізоляції та ін.

Таким чином, в умовах воєнного стану, що супроводжується постійною небезпекою, підвищеним стресом та іншими психічними порушеннями, соціально-педагогічна підтримка викладачів ЗВО з урахуванням психологічного аспекту діяльності, є важливим і принциповим завданням. Виконане дослідження не претендує на вичерпне розкриття всіх аспектів цієї проблеми і потребує подальшого пошуку та системного викладу

Д. Приходько, В. Коноваленко

**ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ІРРАЦІОНАЛЬНИХ УСТАНОВОК ОСОБИСТОСТІ
ТА ОСОБЛИВОСТЕЙ МОТИВАЦІЇ СПІЛКУВАННЯ З МІЖОСОБИСТІСНОЮ
ВЗАЄМОДІЄЮ**

D. Prykhodko, V. Konovalenko

**RELATIONSHIP BETWEEN IRRATIONAL ATTITUDES OF AN INDIVIDUAL
AND FEATURES OF THE MOTIVATION OF COMMUNICATION
WITH INTERPERSONAL INTERACTION**

На теперішній час численні дослідження в галузі психологічної теорії і практики, присвячені проблемі формування та розвитку особистості, залишаються актуальними.

Особистість — це складна ієрархізована структура. Відповідно до структури особистості, запропонованої К. К. Платоновим, найвищим рівнем цієї ієрархії вважається спрямованість. Вона включає набір цінностей, переконань, установок, які формуються в людини протягом життя. Від них залежить те, як здійснюється діяльність, які вчинки робить людина, як вона ставиться до світу, самої себе та інших людей.

У процесі життя формується світосприйняття особистості, причому сприйняття світу людиною не статичним, а динамічним, мінливим процесом, у якому активну роль відіграють дії самої особистості. Специфіка сприйняття особистістю навколишньої дійсності, подій, що відбуваються, свого життя є не об'єктивною, такою, що відображає реально існуючі події. Сприйняття зовнішнього проходить крізь численні фільтри внутрішнього сприйняття, внутрішньоособистісних уявлень, численних раціональних та ірраціональних переконань.

Феномен ірраціональних переконань розглянутий у рамках ідей когнітивно-біхевіорального підходу. Згідно з ним, проблеми людини зумовлені спотворенням у її сприйнятті реальності, та наші реакції залежать не від самих подій навколишнього світу, а від того, як ми сприймаємо ці події, як ми інтерпретуємо та осмислюємо їх. Ці спотворення формуються в процесі розвитку людини, переважно в ранньому дитинстві, та ґрунтуються на хибних уявленнях про навколишній світ і про себе.

Подібні переконання формуються з дитячих вражень або переймаються від батьків та однолітків. Ірраціональні установки є жорсткими когнітивно-емоційними зв'язками. Вони мають характер розпорядження, вимоги, наказу, абсолютистське спрямування і вигляд жорстких вимог до себе, інших людей або світу, які не мають винятків.

Уся система ставлення людини до інших людей реалізується в спілкуванні. Потреба в спілкуванні є однією з первинних потреб людини, та єдиним з структурних компонентів спілкування вважають комунікацію. Спілкування — це приватний вид комунікації. Під комунікацією розуміється взаємодія (зв'язок) двох систем, у ході якої від однієї системи до іншої передається сигнал, що несе інформацію.

Комунікація властива і технічним системам, і взаємодії людини з машиною, приладами, взаємодії людини з іншими людьми і тваринами. При взаємодії людей і тварин виникає психічний контакт. Це означає, що в процесі спілкування відбувається не тільки отримання інформації чи обмін нею, а й виклик емоцій, обмін емоціями — співпереживання чи прояв негативного ставлення до партнера спілкування. Тому людське спілкування — це зв'язок між людьми, що приводить до виникнення взаємного психічного контакту, який проявляється в передачі партнеру зі спілкування інформації (вербальної та невербальної) і має на меті встановлення взаєморозуміння та взаємопереживання.

М. І. Лісіна визначає потребу в спілкуванні (комунікації) як прагнення до пізнання та оцінки інших людей, а через них і за їх допомогою — до самопізнання та самооцінки. Вона вважає, що потреба в спілкуванні формується в онтогенезі з урахуванням інших потреб, які починають функціонувати раніше. Основою комунікативної потреби М. І. Лісіна вважає органічні життєві потреби дитини (в їжі, теплі тощо). Другою базовою потребою, що веде до виникнення комунікативної потреби, є потреба в нових враженнях. При цьому М. І. Лісіна вважає, що основною функцією спілкування є організація спільної з іншими людьми діяльності для активного пристосування до навколишнього світу, у тому числі щодо його перетворення.

М. П. Єрастов подає класифікацію мотивів спілкування, в основі якої, по суті, лежать різні види потреб: мотив-потреба, мотив-інтерес, мотив-звичка, мотив-забаганка та мотив-борг. Крім наведеної класифікації, при зіставленні мотивів спілкування комунікатора і адресата М. П. Єрастов виокремлює три види їх відповідності один одному:

- взаємодіючі (в процесі спілкування зближуються за змістом один з одним, спочатку навіть різними);
- протидіючі (виключають один одного, протилежні за спрямованістю — один бажає дізнатися правду, а інший не хоче її говорити);
- ті, що протікають незалежно (не впливають один на одного: у тих, хто спілкується, різні цілі, але кожен не має нічого проти мети іншого).

Мотиви спілкування можуть бути діловими та неділовими (особистісними). Останні мають відношення до знайомства, дружби, прихильності, любові. У свою чергу, ці мотиви можна розділити відповідно до двох видів спілкування — бажаного та небажаного, в основі яких лежать різні мотиви спілкування (бажання чи небажання спілкуватися з цією людиною).

Виникнення та успішний розвиток процесу міжособистісного спілкування можливі лише в тому випадку, якщо між його учасниками існує взаєморозуміння. Те, у якій мірі люди відображають риси та почуття один одного, сприймають і розуміють інших, а через них і самого себе, багато в чому визначає й сам процес спілкування, відносини, що між ними виникають, і способи, за допомогою яких люди реалізують сумісну діяльність. Таким чином, процес сприймання однією людиною іншої під час спілкування обов'язковою складовою може бути перцептивна сторона спілкування.

Під соціальною перцепцією розуміють сприймання зовнішніх властивостей людини, співвіднесення їх з її особистісними характеристиками, інтерпретацію та прогноз на цій основі її вчинків. Соціальну перцепцію неможливо розглядати за аналогією з перцептивними психічними процесами як суто когнітивний, «раціональний» акт фіксації зовнішніх властивостей спостережуваного. У ній обов'язково має бути й оцінка іншого та формування ставлення до нього в емоційному та поведінковому плані.

На основі зовнішньої сторони поведінки ми ніби «читаємо» внутрішній світ людини, намагаємося зрозуміти його та виробити власне емоційне ставлення до сприйнятого. У цілому, під час соціальної перцепції здійснюється емоційна оцінка іншого, спроба зрозуміти причини його вчинків та спрогнозувати його поведінку, створити власну стратегію поведінки.

Найбільше значення мають психологічні якості людини та наявна в неї система установок. Внутрішні психологічні та соціальні установки суб'єкта сприймання ніби «запускають» певну схему соціальної перцепції. При цьому інколи результат сприймання іншої людини досить жорстко запрограмований цією схемою. Особливо значна робота установок таких перцептивних схем під час формування першого враження про незнайому людину.

Д. Приходько, С. Кузьміна

ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СЛУЖБОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ СИЛОВИХ СТРУКТУР В ЕКСТРЕМАЛЬНИХ, РИЗИКОНЕБЕЗПЕЧНИХ УМОВАХ

D. Prykhodko, S. Kuzminova

PSYCHOLOGICAL FEATURES OF OFFICIAL ACTIVITY OF THE REPRESENTATIVES OF LAW ENFORCEMENT AGENCIES IN EXTREME, RISKY CONDITIONS

В умовах російської агресії з 2014 року представники силових структур України (Збройних Сил, Національної Гвардії, Державної прикордонної Служби, Державної Служби з надзвичайних ситуацій, Національної Поліції, Служби Безпеки України та ін. — далі силовики) захищають незалежність та територіальну цілісність нашої Батьківщини.

Бойова діяльність силовиків відбувається в екстремальних, ризиконебезпечних умовах. Умови, що висувають підвищені вимоги до силовиків, називаються фахівцями «особливими», «важкими», «екстремальними», «ризиконебезпечними», «гіперстресовими» і т. п.

Проблемами екстремальних видів діяльності займається галузь психології, яку визначають як: психологія діяльності в екстремальних умовах, психологія екстремальної діяльності, екстремальна психологія та ін.

Психологія екстремальної діяльності — це науково-прикладна галузь психологічної науки, що вивчає психологічні особливості професійної діяльності

людини в умовах дії факторів підвищеної інтенсивності, які несуть у собі безпосередню загрозу життю людини; розглядає психологічні детермінанти, які впливають на особистість в ризиконебезпечній діяльності та які визначають її відношення до ситуації як екстремальної; розробляє науково обґрунтовані психологічні заходи підвищення ефективності професійної діяльності та рівня психологічної безпеки особового складу при виконанні службово-бойових завдань в умовах, які потребують граничної мобілізації фізичних, психологічних та моральних якостей особистості.

Діяльність в екстремальних умовах передбачає постійну загрозу для життя силовиків та призводить до переживань їх кризових станів.

Науковці, які досліджують питання екстремальної психології, по-різному визначають поняття «екстремальної ситуації». Наприклад, В. Б. Шапарь подає таке визначення екстремальної ситуації: це ситуація на певній території, що склалася в результаті аварії, небезпеки природного явища, стихійного лиха, яка може спричинити людські жертви, нанести втрати здоров'ю, принести значні матеріальні втрати та порушити умови життєдіяльності людей.

О. В. Тімченко *під екстремальною ситуацією* (у межах спеціальної діяльності правоохоронців) умовно розуміє будь-яке сполучення компонентів зовнішнього середовища, які характеризуються наявністю безпосередньої загрози фізичної або моральної шкоди працівникам правоохоронних органів; опосередкованих соціальних загроз (соціально-правові санкції, матеріальний збиток, можливі наслідки фахових невдач і т. п.); опосередкованої або неопосередкованої загрози власному життю. На його думку, найбільш значущими екстремальними ситуаціями є такі, у яких військовослужбовці зазнають різної фізичної шкоди аж до спричинення смерті, поранення або отримання глибокої психологічної травми.

Діяльність у ризиконебезпечних умовах професійної діяльності передбачає високі вимоги до представників професій, що пов'язані з ризиком. Це пов'язано з наступними умовами професійної діяльності: робота із загрозою для життя; висока відповідальність за прийняті рішення; виконання ускладнених функцій; збільшення темпу діяльності; дефіцит часу на виконання очікуваних дій; переробка великих об'ємів і потоків інформації; ускладнені фактори робітничого середовища; монотонність роботи в умовах очікування сигналу до екстремальної діяльності та ін. Сукупність цих факторів призводить до психічного напруження, крайніми формами вираження якого є стресогенні реакції особистості. Сильні емоційні й фізичні навантаження створюють передумови до виникнення у військовослужбовців психічних, соматичних розладів, а також суїцидальної поведінки.

Відомий дослідник у сфері екстремальної психології В. І. Лебедев наголошує, що постійна загроза для життя в екстремальних умовах діяльності певним чином впливає на психічний стан особистості. У своїх наукових працях він стверджує, що більшість представників ризикованих професій (космонавти, пілоти, підводники та ін.) в умовах серйозного ризику відчують стеничні емоції, а також проявляють героїзм та мужність без остраху. Також В. І. Лебедев зазначає, що в ряді випадків загроза для життя викликає в представників ризикованих професій різні специфічні психічні реакції — від стану тривожності до розвитку різноманітних психічних розладів. В. І. Лебедев стверджує, що в представників ризикованих професій постійно присутня готовність до ризикованих дій, але вона не завжди

усвідомлюється. Така готовність, яка супроводжується відповідним психічним напруженням в адекватній формі, є закономірною реакцією на небезпеку.

Екстремальні умови службово-бойової діяльності силовиків є причиною помилок у службі, у виконанні функціональних обов'язків, вони негативно впливають на їхню працездатність, здоров'я, психічний і психофізіологічний стани.

Екстремальні умови діяльності з психологічної точки зору характеризуються наявністю сильного психотравмуючого впливу подій і обставин на психіку силовиків. Екстремальні умови (бомбардування, обстріли, руйнування, пожежі, застосування зброї, затримка озброєних злочинців, стихійні лиха) можуть бути: інтенсивні, довготривалі, одноразові та багаторазові, що потребують періоду адаптації до постійно діючих джерел стресу (участь у бойових діях).

Діяльність в екстремальних умовах, перебування психіки під постійним впливом негативних стресових чинників призводить до того, що силовики переживають кризові стани, отримують бойові психічні травми, які проявляються в професійному вигоранні, схильності до стресу, неможливості адаптування до нових умов діяльності та мають важкі наслідки для здоров'я.

Професійна криза характеризується: емоційним виснаженням, цинічною оцінкою відношення до служби та її результатів, професійних обов'язків, а також нестачею почуття власних досягнень. В. Б. Шапарь вважає, що професійна криза — це психічна травма. Попереднє життя людини руйнується на очах і вона перестає його контролювати. В умовах бойових дій може зустрічатися критичний інцидент — ситуація, що викликає надзвичайно сильні емоційні реакції людини. Вони негативно впливають на виконання обов'язків особистістю на місці подій або можуть мати негативні прояви в психіці силовика впродовж усього життя, через багато років після закінчення війни. У деяких людей у момент, коли критична ситуація ставить високі вимоги до діяльності, настає етап психічної нестійкості. У підсумку це веде до порушення нормального процесу особистісного функціонування та поведінки.

Силовики, виконуючи бойові завдання, виявляються найбільш уразливими у фізичному та моральному аспектах і несуть основний тиск всіх наслідків збройних конфліктів. Тому з очевидністю впливає багатозначність психологічних переважань, емоційно-стресової напруженості фахівців, котрі беруть участь у збройних конфліктах.

В екстремальних умовах виконання професійних обов'язків важливими чинниками є стресостійкість та адаптивність особистості, за відсутності яких можливе емоційне вигорання. Успішність професійної діяльності силовиків багато в чому залежить від рівня їхньої психологічної стійкості, здатності долати наслідки впливу підвищених навантажень на психіку, їх уміння успішно протистояти впливу різноманітних стресогенних чинників, зберігаючи при цьому високу працездатність. Такі фахівці повинні вміти постійно контролювати свій стан, бути готовими до швидкого прийняття рішень, адекватно оцінити ситуацію, а також бути здатними віддати своє життя в разі крайньої необхідності, що потребує від них значних психічних зусиль.

Цікавим є погляд Б. М. Теплова стосовно вибору екстремальної професії, яка передбачає ризик. Як вважає Б. М. Теплов, існують люди для яких небезпека є життєвою потребою, вони прагнуть до неї і в боротьбі з нею знаходять велику радість і сутність життя. «Якби небезпека завжди викликала негативну і болісну емоцію страху, то тоді б екстремальна ситуація, яка завжди пов'язана з великою

небезпекою, не мала би в собі нічого привабливого, що дає велику насолоду», — зазначає Б. М. Теплов. Аналізуючи мемуари пілотів-випробувачів і космонавтів, чітко прослідковується захопленість відомими героями, яка має свої початки в глибокому дитинстві.

Велике значення під час роботи в екстремальних умовах відіграють моральні, вольові та інші характеристики особистості, особливо розвиток почуття відповідальності. Для оцінки цієї якості останнім часом у психології використовується термін «надійність особистості».

Поведінка людини в екстремальних умовах професійної діяльності, а також наслідки, спричинені такими умовами на особистість силовика, — усе це належить до кола перспективних питань психології екстремальної діяльності. У коло питань цієї науки входить дослідження, діагностика, а також корекція психічних порушень особистості силовика, який перебував (або постійно перебуває) в екстремальних умовах існування.

Також для підготовки фахівців ризиконебезпечних видів професійної діяльності з метою оптимізації психологічного здоров'я, а також вміння адаптуватися до складних екстремальних умов діяльності, формування психологічної готовності та емоційної стійкості, стресостійкості особового складу, профілактики та корекції симптомів емоційного вигорання, зниження суїцидального ризику важливим є впровадження тренінгових форм роботи. Психотренінг — це інтегрована, універсальна система цілеспрямованого психологічного тренування й розвитку людини відповідно до потреб і цілей її особистості та діяльності. Завдяки численним різновидам тренінгу, арсеналу його методів, прийомів і засобів, а також вагомим позитивним результатам, що отримують люди й організації від тренінгів, останні все більше використовуються в різноманітних галузях життя суспільства та в психологічній практиці зокрема.

Д. Приходько, В. Протасеня

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ІНТЕРНЕТ-КОМУНІКАЦІЙ З РИЗИКОМ СУЇЦИДАЛЬНОЇ ПОВЕДІНКИ ОСОБИСТОСТІ

D. Prykhodko, V. Protasenia

THE RELATIONSHIP BETWEEN INTERNET COMMUNICATION AND THE RISK OF SUICIDAL BEHAVIOR OF AN INDIVIDUAL

У сучасному світі комунікацій *Інтернет* є одним з найважливіших аспектів буденного життя, але разом із цим він створює багато ризиків для особистості. Наприклад, люди, які активно користуються соцмережами, частіше відчувають втрату мотивації, зниження соціальних навичок, порівняння з іншими людьми, низьку самооцінку, кіберзалякування, булінг та ін. Активні користувачі інтернет-комунікацій частіше страждають на депресію, що пізніше може призвести до суїцидальної поведінки.

Суїцид — навмисне самоушкодження зі смертельним фіналом. Ключовими чинниками, що призводять до самогубства, вважають психологічні. У структурі суїцидальної поведінки виокремлюють:

- внутрішню (психічну) форму: думки, уявлення, задуми про суїцид, емоційні переживання, наміри;
- та зовнішню (дієву) форму: суїцидальні спроби і завершені суїциди.

У всесвітній мережі (*World Wide Web*) нині існує велика кількість різних сайтів, груп, форумів присвячених тематиці суїциду, що мають на меті призводити людей до суїцидальних намірів. Як стверджують психологи — самогубство є багатфакторним явищем, що нині з появою нових інформаційних технологій являє собою новий сценарій, і це є проблемою суїцидальної поведінки. У цьому контексті створюється нове поняття — кіберсуїцид.

Кіберсуїцид — це різновид самогубства, що вчиняється завдяки інтернет-комунікаціям. Нині існує кілька видів інтернет-суїциду: комунікативний; інформаційний; адиктивний; online-суїцид.

Комунікативний — це вид кіберсуїциду, який пов'язаний з різноманітними форумами, чатами. Спілкування з суїцидально налаштованою особистістю, раніше не знайомою, з метою колективного самогубства. Спілкування в чатах із суїцидально налаштованими людьми може призвести до прийняття рішення скоїти самогубство. Це може бути пов'язане з нерівністю сил між його учасниками або з романтизацією самогубства. Уважається, що в угодах про самогубство в інтернеті беруть участь соціально ізольовані люди з сильним амбівалентним ставленням до життя.

Інформаційний — суїцид унаслідок отримання відомостей про те, яким способом можна здійснити самогубство. Нині існує велика кількість інформації про те, як здійснити суїцид, які способи менш болючі, або ж людина може надихнутися іншими. Наприклад, є такий термін, як ефект Вергера — це різновид самогубств, що здійснюються після побаченого самогубства в книжці, на телебаченні, кіно тощо.

Адиктивний суїцид — аутоагресивна поведінка, що здійснюється внаслідок інтернет-залежності. Дослідники стверджують: соцмережі викликають більшу залежність, ніж куріння та алкоголь.

Online-суїцид — самогубство, виконане в реальному часі на відеокамеру.

Самогубство — це будь-який випадок смерті, який прямо чи опосередковано є результатом будь-якої дії, яка вчиняється самою жертвою, знаючи, що вона повинна це виконати. Самогубство було ідентифіковано не лише як індивідуальне явище, а як те, що впливає на соціальні та економічні фактори. На жаль, використання інтернету популяризувало і сам акт самогубства. Сьогодні психологічні проблеми є популярними завдяки різним інтернет-мережам, таким як *TikTok*, *Instagram*, *Facebook*, *Twitter* тощо.

Велика кількість людей у соцмережах публікує тільки найкращу сторону свого життя, що може турбувати інших осіб, оскільки вони намагаються бути схожими на них. Це все може призводити до почуття неповноцінності, наслідування інших, фальшивої зовнішності, заздрості та ревнощів. Через це і з'являється нелюбов до себе, яку можна виділити як негативні почуття до свого тіла, зовнішності, негативне ставлення до самого себе. Невдоволення власним тілом, зовнішністю призводить до депресій, поганій самооцінки, невпевненості в собі та розладів харчової поведінки.

Соціальна когнітивна теорія також відіграє важливу роль у спробах суїциду під впливом соціальних мереж. Прикладом цієї теорії є, що на людей впливає те, що вони бачать, відчувають через різні процеси, які формують поведінку, яка моделюється. Члени таких соціальних мереж також можуть здійснювати тиск на людей, і це спонукає інших до самогубства, поклонятися суїцидальним особам або пропагувати угоди про самогубство.

Таким чином, у зв'язку з постійним розширенням різновидів кіберсуїциду була розширена і класифікація самогубств, до них увійшли асистований та маніпулятивний.

Асистований кіберсуїцид — це форма психологічного насильства над людиною іншою особою, яка змушує жертву вчинити самогубство за допомогою психологічних маніпуляцій через Інтернет.

Маніпулятивний кіберсуїцид — самогубство, вчинене особою під психологічним впливом злочинця, який маніпулює свідомістю жертви з метою схилити жертву до самогубства.

У сучасних умовах Інтернету часто стає легко маніпулювати людиною, що призводить до виникнення таких спільнот, як: «*Розбуди мене о 4:20*», «*Море китів*», «*F57*», «*Червона сова*», «*Момо*» та ін. У їхній основі — ігри, які складаються з 50 завдань, де останнім є вчинення суїциду. З початку куратори дізнаються про особисті дані гравця: ім'я, прізвище, номер телефону, адресу проживання й інші дані, усе, що може підійти для шантажу та маніпуляцій. Самі завдання висилаються в ранній час, щоб людина не могла контролювати себе, оскільки буде знаходитися в стані стресу. Також маніпулятори надсилають гравцям жорстке відео або ж психоделічну музику, фото самогубства та інше. Такий матеріал чинить негативний вплив на психіку людини. Методом маніпулювання свідомістю, за допомогою шантажу і погроз, наприкінці гри куратори змушують людину вчинити суїцид.

У соціальних мережах людина може діяти імпульсивно і публікувати щось те, що може відображати її почуття і думки в цей момент, але це може призвести до цькування зі сторони людей. У такому випадку особа може відчувати сором чи жаль за те, що опублікувала щось імпульсивно. Не варто забувати ще і про залякування в соціальних мережах, знущання, домагання до людини — це все також може призводити до суїцидальної поведінки особистості.

При кіберзалякуванні злочинець переслідує жертву, розміщуючи негативні, шкідливі та фейкові повідомлення, коментарі та контент про людину. Жертви кіберзалякування схильні до високого ризику самоушкодження та суїцидальної поведінки. У випадках цькування, включаючи кібербулінг, жертви схильні до ризику занепокоєння, позбавлення сну, поганої успішності та депресії.

О. Радько

ОСОБЛИВОСТІ СУБ'ЄКТИВНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ОСОБИСТОСТІ В УМОВАХ ВІЙНИ

О. Radko

FEATURES OF PERSONAL SUBJECTIVE WELL-BEING IN THE CONDITIONS OF WAR

Останній рік для України та її громадян виявився дуже складним. Важким випробуванням на міцність загальнолюдських цінностей, дружніх стосунків. Показав ціну людського життя. Велика кількість жертв серед мирного населення, зруйновані міста та села, вимушена втеча зі своїх домівок, відсутність тепла та світла, постійна загроза життю, руйнування надій на майбутнє.

У нашому дослідженні було поставлено за мету зрозуміти — чи може людина бути щасливою в умовах війни. Для вирішення цієї мети проведено дослідження на виявлення респондентами визначення «щастя» та рівня його присутності в житті.

Щастя було темою дискусій з часів Давньої Греції, де воно розглядалося «гедонічно», або як гонитва за насолодою. Гедонічне задоволення визначалося як стан, при якому людина відчуває себе розслабленою, дистанціюється від своїх проблем і відчуває себе щасливою. Уже Аристотель уявляв щастя як сумарне значення двох аспектів: гедонії (задоволення) та евдемонії (відчуття того, що життя добре прожито).

Сучасні наукові дослідження засвідчили, що хоча ці два аспекти безперечно різні, щасливим людям притаманні як гедонічний, так і евдемонічний компоненти щастя. Деякі вчені, наприклад, Ед Дінер, стверджують, що щастя суб'єктивне. За їхніми словами, люди щасливі, якщо думають, що це так і кожна людина найкраще судить про те, щаслива вона насправді чи ні. Ед Дінер увів термін для опису цієї «міри» щастя: «суб'єктивне благополуччя». Хоча деякі критики і виступають проти концепції «суб'єктивного благополуччя», зокрема Майкл Аргайл, все одне є багато прихильників, котрі підтверджують його дійсність як наукового конструкта.

Термін «щастя» використовується дуже часто, тому має різні значення:

- емоція, яка минає (синонім радості);
- досвід виконання та досягнення;
- довготривалий процес смислоутворення та розвитку ідентичності через досягнення власного потенціалу та суб'єктивно релевантних цілей.

Тому на сучасному просторі всі теорії щастя можна розділити на три основні точки зору:

- Гедонізм. Бути щасливим — це загалом відчувати більше задоволення;
- Евдемонія. Бути щасливим — це мати прихильне ставлення до свого життя в цілому або лише протягом обмеженого часу.
- Теорія ефектного стану. Щастя залежить від загального емоційного стану людини. Воно є афективним благополуччям організму, адаптованого до зовнішнього середовища.

У нашому дослідженні була спроба відповіді на два питання:

1. Чи можуть бути щасливі люди в умовах війни?
2. Якісний склад поняття «щастя» у населення в період війни.

У дослідженні брали участь 32 громадянина України (чоловіки та жінки). Люди, які перебувають на території України, та вимушені переселенці в країнах Європи, віком від 20 до 50 років.

Дослідження суб'єктивного благополуччя людей в умовах війни продемонструвало, що люди можуть бути щасливі навіть у такі важкі для всіх часи. Про це свідчить 45% респондентів, що відзначили своє суб'єктивне відчуття щастя. Серед ознак щастя вони вказували: перебування поруч з рідними та коханими людьми; жагу до життя; наявність здоров'я та проживання вдома.

Останні 55% респондентів виявили незадоволеність своїм життям. Серед незадоволених потреб вони визначали: відсутність миру та спокою; втрату рідних; миттєвість задоволення; вимушене переселення зі своєї оселі; відсутність коханих людей поруч.

Якісний аналіз суб'єктивного благополуччя громадян України показав, що 98% респондентів демонструють значущість наявності біологічних та духовних потреб,

серед яких: безпека, здоров'я, рідні люди, любов до живого, свобода. Тільки 2% зазначили, що щастя має матеріальне походження (гроші, майно тощо).

Тому можна дійти висновку, що люди можуть бути щасливі в умовах війни з погляду гедоністичних теорій, навіть тільки задовольнивши біологічні потреби. Але якщо щастя розглядати з погляду евдомонічних теорій, то відсутність миру, можливості розвитку та невизначеність подальших перспектив, ускладнюють рівень суб'єктивного благополуччя.

Т. Сергієнко

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВПЛИВУ ІНФОРМАЦІЇ НА СВІДОМІСТЬ ЛЮДИНИ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

Т. Serhiienko

PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF THE INFLUENCE OF INFORMATION ON HUMAN CONSCIOUSNESS IN MODERN CONDITIONS

Актуальність обраної теми зумовлена формуванням об'єктивної закономірності розвитку інформаційного суспільства, головним багатством якого є інформація. У сучасному просторі людського буття закономірним є процес зміни ціннісних орієнтацій, ідеологічних переконань і поведінки його суб'єктів, як індивідуальної, так і масової свідомості. Таких впливів багато. І те, що ці впливи сьогодні багато в чому мають як негативний, так і позитивні наслідки, ніхто не заперечує.

Психологічний компонент інформаційних процесів глибоко досліджений у працях Д. Волкогонова, С. Зелінського, О. Караяні, В. Крисько, В. Лепського, В. Лісічкіна, А. Морозова, В. Прокоф'єва. Окремим аспектам інформаційної війни приділено увагу в працях В. Гулая, В. Гусарова, Н. Николаєнко, Г. Щедрової. Щодо проблем вивчення інформаційних процесів, то цим питанням займаються відомі дослідники, такі як: Н. Волковський, С. Жук, В. Косевцов, А. Кузьменко, О. Кіндратець, О. Литвиненко, І. Лук'янець, В. Остроухов, П. Панарін, В. Петрик, Г. Почепцов, П. Прибутько, М. Присяжнюк, А. Рось, В. Толубко, М. Требін, О. Титенко та ін. Проте, незважаючи на досить велику кількість публікацій, сьогодні це питання залишається актуальним.

У сучасному суспільстві під тиском інформаційних потоків з'явився потужний інструмент застосування прийомів і методів психологічних впливів. Сучасне суспільство сьогодні живе в інформаційному полі. Воно отримує найсвіжішу інформацію з усіх куточків планети, але тільки ту, яку подають засоби масової інформації. Будь-яка подія існує для нас лише тоді, коли вона представлена в засобах масової інформації. Люди живуть в інформаційному середовищі і щодня отримують інформацію з преси, радіопередач і екранів телевізорів. Оскільки вони часто перебувають у світі символів, відірвані від реальності, то можуть навіть суперечити власним інтересам. Реальність може відходити на другий план та відігравати підпорядковану роль. У цьому сенсі людина невільна. Щодо засобів, які використовуються при застосуванні методів маніпулювання людською свідомістю, то до них належать: засоби масового інформування; агітаційно-просвітницькі матеріали; досягнення літератури та мистецтва; засоби енергоінформації; мовні засоби; психотропні засоби; особисте індивідуальне та групове спілкування. Тому вплив інформації на свідомість людини починається з перших кроків дитини — її навчають, закликають підкорятися, контролюють та карають.

Також зазначимо, що в сучасних умовах інформація стала інструментом маніпулятивних технологій, що використовуються в сучасному інформаційному суспільстві. Маніпулювання свідомістю — це прихований вплив на людей і управління їхньою поведінкою, який базується на ігноруванні волі реципієнта, з метою спонукання аудиторії до конкретних вчинків, довіри чужим поглядам, в інтересах суб'єкта будь-якої маніпуляції. Цілеспрямоване спотворення інформації є найважливішою складовою впливу на свідомість людини. У сучасних умовах засоби масової комунікації передають велику кількість інформації, яку важко перевірити, і людина не в змозі оцінити її достовірність, тому типовою реакцією стає взагалі повна відмова від перевірки.

Засоби масової комунікації, на відміну від засобів масової інформації, являють собою не джерело її поширення, а саме спосіб поширення її від комунікатора до реципієнта. Відбувається звернення до масової аудиторії за допомогою: преси (газети, журнали, книги), радіо, телебачення, Інтернету, кінематографії, звукозапису та відеозапису, відеотексту, телетексту, рекламних щитів та панелей, домашніх відеоцентрів, що поєднують телевізійні, телефонні, комп'ютерні та інші лінії зв'язку. К. Захаренко, зазначає, що «засоби масової інформації взагалі та телебачення як найпопулярніший засіб інформації зокрема, зважаючи на суспільну важливість, масовість і доступність, активно формують громадську думку, створюють уявлення про доступне і заборонене, моральне й аморальне тощо».

Таким чином, відбувається перетворення будь-якої інформації в ресурс стратегічного значення та забезпечення можливості для розвитку інформаційного суспільства. Тому питання про інформаційно-комунікативні стратегії набуває сьогодні все більшої актуальності, адже вибір комунікативних стратегій визначається основними цілями впливу на свідомість окремої людини та суспільства загалом. Ефективність такого впливу залежить від правильного вибору комунікативних стратегій та засобів їх реалізації.

Отже, інформація в наш час може не тільки принести користь людині, а й негативно вплинути на її стан. За допомогою інформації можна дезорієнтувати ворогів та впливати на політичну активність людей. Логіка маніпуляторів очевидна, а схема зрозуміла: чим ширша аудиторія, на яку потрібно впливати, тим універсальнішими мають бути цілі. Спеціалізація і точна цілеспрямованість масового впливу можлива, коли комунікатор впливу знає специфічні якості реципієнта. У результаті чого відбувається своєрідне спілкування за допомогою масових форм зв'язку. А спосіб подачі інформації дозволяє відправнику контролювати рівень її сприйняття аудиторією

Таким чином, одним із факторів обмеження свободи вибору особистості є прихований вплив засобів масової інформації. Більшість людей схильні до навіювання та контролю засобами масової інформації. При цьому відмінною рисою прихованого впливу на свідомість є те, що для об'єкта маніпуляції створюється ілюзія, видимість свободи вибору, а насправді його переконання наві'язуються ззовні. Це пов'язано з тим, що людина в сучасному суспільстві формується та існує в глобальному інформаційному просторі, який створюється засобами масової інформації. Свою поведінку особистість формує в основному на основі інформації, яку отримує. І в цьому сенсі сучасна людина не є вільною, оскільки немає можливості самостійно, без участі засобів масової інформації, отримувати всю необхідну інформацію щоб дізнатися про новини з будь-якого куточка планети.

О. Скориніна-Погребна, Г. Топоренко

ЗБЕРЕЖЕННЯ ЕМОЦІЙНОЇ СТАБІЛЬНОСТІ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ

О. Skorynina-Pohrebna, H. Toporenko

PRESERVATION OF EMOTIONAL STABILITY IN WARTIME CONDITIONS

У воєнний час люди стикаються з безліччю викликів та стресів, які можуть привести до порушення емоційної стабільності. Стан емоційної нестабільності може бути наслідком страху, тривоги, невпевненості, відчуття безпорадності та невідомості щодо майбутнього. Але перша реакція, коли відбуваються жакливі несподівані події, — шок, що спонукає діяти на рівні інстинктів самозбереження, тобто автоматично. Психіка здатна продукувати різні реакції: заціпеніння, втеча, переховування, напад. Згодом підключається розум для аналізу варіантів майбутнього, щоб якось підготуватися до нього. Але планування обмежене до декількох годин.

В Україні провели масштабне дослідження психологічного стану людей під час війни, а також їхньої готовності звертатися за допомогою до фахівців. Про це повідомили в МОЗ із посиланням на результати опитування українців. За інформацією медиків, 71% опитаних останнім часом відчували стрес або сильну знервованість. Половина опитаних відчувають тривожність і напруження. Причому найбільша частка тих, хто останнім часом відчуває стрес або сильну знервованість, — серед жінок та людей віком 25–34 років. «49% опитаних вважають, що психологічна допомога — це лише для психічно хворих людей. І лише 2% респондентів консультуються з фахівцем — психологом, психотерапевтом, сімейним лікарем чи терапевтом», — зазначили експерти. За результатами дослідження, понад 80% українців ніколи в житті не зверталися до психолога. У МОЗ також повідомляють, що від початку повномасштабної війни Росії проти України 650 тис. людей звернулися до психологів і психіатрів у системі охорони здоров'я й отримали психологічну допомогу.

Під час війни, коли немає можливості забезпечити повну безпеку, важливо зберегти емоційну стабільність для того, щоб зберегти здоров'я та здатність до дії.

Актуальність проблеми емоційної нестабільності в умовах воєнного часу стає особливо гострою, оскільки війна змушує людей жити в постійному страху та невизначеності. За даними Організації Об'єднаних Націй, у 2020 р. понад 100 млн людей на планеті потребували гуманітарної допомоги через війну та конфлікти.

Метою дослідження є визначення засобів збереження емоційної стабільності у воєнні часи.

В умовах війни важливо зосередитись на житті в сьогоденні та використовувати життєву стратегію «тут і зараз». Це означає, що людина повинна зосередитися на тому, що відбувається в цей момент, та навчитися контролювати свої емоції. Концентрація на оточуючому просторі може допомогти знизити ступінь тривоги та страху і забезпечити більш глибоку взаємодію з оточуючим середовищем. Однею з основних стратегій для збереження емоційної стабільності є встановлення ритму життя, який включає в себе регулярні заняття фізичними вправами, здорове харчування та відпочинок. Важливо також забезпечити собі достатню кількість сну та відпочинку, а також знайти можливість для позитивних емоційних вражень, наприклад, за допомогою спілкування з рідними та близькими людьми. Крім того, можна використовувати різні методики для зниження рівня стресу,

такі як медитація, йога, ароматерапія та ін. Деякі дослідження показують, що ці методи можуть допомогти знизити рівень тривоги та покращити емоційний стан людини. Нарешті, важливо мати доступ до психологічної підтримки та професійної допомоги. Багато організацій працюють з людьми, які постраждали внаслідок війни та надають психологічну підтримку. Отже, збереження емоційної стабільності в умовах воєнного часу є важливим завданням, яке вимагає зосередженості та наполегливості. Регулярне заняття спортом, здорове харчування та відпочинок, а також використання різних методик для зниження рівня стресу можуть допомогти забезпечити емоційну стабільність в умовах воєнного часу. Також важливо звертатися до психологічної підтримки та професійної допомоги.

А. Степанян

СУБЛІМАЦІЯ ЯК МЕХАНІЗМ ПСИХОЛОГІЧНОГО ЗАХИСТУ

A. Stepanian

SUBLIMATION AS A PSYCHOLOGICAL DEFENSE MECHANISM

Вивчення психологічного захисту особистості на практиці є можливістю стабілізувати особистість у психічному плані. Ця проблема сьогодні доволі актуальна, що призводить до необхідності вивчення захисних механізмів з метою надання допомоги людям при адаптації, реабілітації чи психологічному вивантаженні, оскільки несправності в психологічному захисті можуть призвести до соматичних захворювань.

Щодня кожна людина схильна до небажаних стимулів, які змушують нас приймати певні рішення та викликають емоційну відповідь. Ці емоційні реакції можуть бути як позитивними, так і негативними. Одне з рішень, за допомогою яких люди справляються з такими бажаннями, є сублімація. Завдяки сублімації люди трансформують небажані імпульси та устремління в корисне русло. Процес сублімації допомагає особистості не ігнорувати особисті проблеми та внутрішні конфлікти, а перенаправити енергію людини на пошук шляхів їх вирішення.

На початку ХХ століття психоаналітик З. Фрейд першим запровадив термін психічної сублімації. Він уважав, що механізм сублімації — це ознака зрілої особистості, завдяки якій людина може нормально функціонувати, реалізовуватись у різних напрямках. Учений зазначив, що людська психіка за допомогою внутрішніх захисних механізмів може виплескувати напруження в активну діяльність. Після цього у людей виникає натхнення та задоволення від результатів праці замість пригніченості й агресії. Відповідно до концепцій своєї теорії, З. Фрейд описував сублімацію як відхилення енергії сексуальних потягів від їх прямої мети і перенаправлення її до соціально прийнятних форм активності.

Сублімація (нім. *Sublimierung*) — це процес перетворення лібідо на «суспільно корисні» досягнення, включаючи мистецькі, культурні та інтелектуальні заняття; це тип захисного механізму психіки, несвідомий психологічний захист, що зменшує занепокоєння, викликане неприйнятними спонуканнями чи небажаними стимулами. Механізм сублімації трансформує небажані, травмуючі та негативні переживання в різні види конструктивної та затребуваної діяльності.

Сублімацію активно можна використовувати як у повсякденному житті, так і в психотерапії. Психоаналітики вважають, що більшість видатних творів мистецтва є результатом сублімації енергії від фрустрації, пов'язаної з невдачами в

особистому житті (найчастіше відкинутою чи втраченою любов'ю, незадоволеним статевим інстинктом тощо). Цей механізм допомагає впоратися та пережити всілякі стреси, негативні емоції, комплекси та заборонені думки. Наприклад, людина з садистськими нахилами може бути блискучим хірургом і рятуватиме безліч життів. Творча же людина виміщає свої сексуальні комплекси в різних художніх творах.

Творчість — один із найбезпечніших способів вираження та проживання емоцій. Користь творчості полягає в тому, що вона допомагає людині позбутися тривожних та депресивних станів.

Спорт є одним із найпродуктивніших способів придушення агресивної поведінки. Замість того, щоб вступати в конфлікти під впливом неприпустимих спонукань, протистояти іншим людям, особа займається спортивними змаганнями заради отримання задоволення від почуття перемоги та домінування.

Кар'єра. Механізм сублімації може виявлятися через отримання соціального схвалення та прийняття, якщо вони були недоотримані в дитинстві. Наприклад, якщо батьки применшували досягнення дитини, то в дорослому стані така людина може докладати максимум зусиль для кар'єрного зростання.

Телебачення та Інтернет. Перегляд фільмів, телевізійних програм та серіалів у деяких випадках також уважають сублімацію завдяки «естетичній теорії» Т. Адорно. Через сприйняття досвіду на екрані людина проживає власні емоції (як позитивні, так і негативні), наприклад, співвідносячи себе з героями бойовиків або детективів. Крім цього, Інтернет та телебачення допомагають позбутися щоденних переживань, стресу, втоми, розчарування. Людина обирає такі фільми та передачі, які компенсують те, чого їй не вистачає в реальному житті.

Сублімація як механізм психологічного захисту буде корисна всім особистостям у повсякденному житті, допоможе зберегти собі та близьким людям психічну рівновагу і, як наслідок, здоров'я. Будь-який спосіб перенаправлення негативних емоцій та негативної енергії, від занять спортом до малювання, допоможе ефективно пережити життєву подію, а також надасть змогу ставити перед собою продуктивні цілі.

І. Ушакова, Є. Черновол

ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ СТУДЕНТІВ, ЩО ПРАЦЮЮТЬ

I. Ushakova, Y. Chernovol

PECULIARITIES OF THE PROFESSIONAL IDENTITY OF THE STUDENTS WHO WORK

У сучасній Україні відбуваються глибокі зміни суспільства. Перетворення і реформування стосуються багатьох сфер суспільних відносин, у тому числі і тих, до відання яких відноситься формування та підготовка фахівців. Вирішальним фактором прискорення науково-технічного прогресу є розвиток професійної ідентичності, яка показує, як співвідносить себе співробітник з професією та професійною групою, наскільки швидко він орієнтуватися в професійних цінностях і освоює професійні знання.

Родоначальниками у вивченні професійної ідентичності стали зарубіжні психологи (Д. Сьюпер, Дж. Холланд, Ш. Бюллер та ін.) Вітчизняні дослідники

звернулися до проблеми професійної ідентичності в кінці 90-х рр. попереднього століття. Професійна ідентичність виступає як найважливіший аспект самосвідомості, вивчення якого є необхідним для оптимізації функціонування людини у відповідній сфері діяльності. Постановка проблеми професійної ідентичності, її структури і генезису, визначення психологічних підстав її розуміння є важливими завданнями також з тієї причини, що, як відзначається дослідниками, існує криза ідентичності в сучасних умовах. Найбільш значні роботи в даній сфері належать О. П. Єрмолаєвій, Л. Б. Шнейдер, Ю. П. Поваренкову, Н. Л. Івановій, М. М. Абдуллаєвій та іншим, які продемонстрували, що людина дійсно реалізує і розвиває свою ідентичність в професійній сфері.

У їх роботах було сформульовано ідею про те, що професійна ідентичність — це переживання і усвідомлення своєї приналежності до певної професійної спільноти, ідентифікація з нею, що дозволяє людині здійснювати особистісне самовизначення, інтегруватися в професійне співтовариство і формувати уявлення про себе як про фахівця.

Розвиток професійної ідентичності відбувається в процесі професіоналізації, а професіоналізація — це одна зі сторін соціалізації, подібно до того, як становлення професіонала є одним з аспектів розвитку особистості. Формування професійної ідентичності проходить ряд етапів, на кожному з яких найважливішими факторами такого розвитку є соціальне середовище, в тому числі і професійне, і та діяльність, яку здійснює особистість (в нашому випадку це навчальна й трудова).

Нами було проведено дослідження професійної ідентичності двох груп студентів — тих, хто займається лише навчанням, та тих, хто суміщає навчання з роботою. Для цього було використано модифіковану методику «Двадцять висловлювань» М. Куна та Т. Макпартланда й методику вивчення статусів професійної ідентичності (А. А. Азбель, А. Г. Грецов).

Дослідження показало, що студенти, які взяли участь у дослідженні, мають високий рівень особистої ідентичності та сформовані уявлення про себе як про члена соціуму. Але, на жаль, у них недостатньо розвинена професійна ідентичність, чому заважає наявність проблемної ідентичності.

Більшість досліджуваних досягли статусу мораторію, а це означає, що вони вже визначились зі своєю професією, але знаходяться на стадії кризи, коли ще не сформовані точні професійні орієнтири і цілі. При цьому достатньо велика кількість досліджуваних продемонстрували невизначену та нав'язану ідентичність. Це означає, що вони знаходяться ще тільки на початку формування своєї професійної ідентичності.

Проведене порівняння показників професійної ідентичності у студентів, котрі здійснюють лише навчальну діяльність та студентів, які суміщають її з роботою, довело наявність суттєвої різниці між групами та дозволило показати особливості ідентичності у студентів, що працюють. У них суттєво вище показники професійного та діяльного Я і нижче показники соціального Я. Крім того, для студентів, що працюють більш характерною є сформована професійна ідентичність, тоді як у студентів, які лише навчаються, частіше проявляється невизначена та нав'язана ідентичність.

Такі результати доводять необхідність цілеспрямованої роботи з формування професійної ідентичності у студентів вищих навчальних закладів з метою допомоги їм у подоланні криз професійної ідентичності з урахуванням всіх факторів, які цьому сприяють чи заважають. В результаті, як ми вважаємо, відбудеться прийняття професії особистістю, що, у свою чергу, сприятиме розвитку професійної ідентичності. А це стане поштовхом для розвитку особистості та професіонала.

В. Хохленков

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК АУТОАГРЕСІЇ ТА СХИЛЬНОСТІ ДО РИЗИКУ

V. Khokhlenkov

THE RELATIONSHIP BETWEEN AUTOAGGRESSION AND RISK PROPENSITY

Тема аутоагресії стає актуальною в останні роки і все частіше зустрічається в культурі, соціальних мережах, популярній літературі у вигляді проявів цього феномену. Питання селф-харму, суїцидальної поведінки, яка залишається актуальною, незважаючи на середнє щорічне зменшення статистики завершених самогубств. Також залишаються актуальними у суспільстві питання РХП, депресії тощо. За аналізом літератури аутоагресія часто стає складовою перелічених питань.

Схильність до ризику стає все більш актуальною особливо під час війни, коли задіяна велика кількість військових та інших професій, що безпосередньо працюють у загрозованих умовах. Схильність до ризику, звісно, спостерігається і у цивільному житті у вигляді особливостей взаємодії з навколишнім світом.

Для повного розуміння феномену аутоагресії є необхідним розуміти природу агресії. Питання агресії є одним із найважливіших складових мотиваційної сфери особистості, якщо спиратись на теорію гештальт-терапії Перлза. Агресія є невід'ємною складовою циклу контакту і є енергією, завдяки якій особистість здатна робити «крок вперед», взаємодіяти зі світом, боротись із фрустрацією, оминати руйнуючі перешкоди (наприклад, під час обстоювання кордонів). Агресія спрямована на здоровий і нормальний шлях завершення потреби та проходження повного циклу контакту.

Аутоагресія є одним із різновидів переривання нормального циклу контакту, і в гештальт-терапії позначається як ретрофлексія. Уся енергія, яка повинна була бути спрямована на обстоювання меж, на подолання фруструючих перешкод та на їх «переварювання», асиміляцію та інтеграцію досвіду, направлена на саму особистість. Відбувається це через неможливість впоратись із напруженням, яке є на момент фрустрації. Через недостатність ресурсів, щоб залишитись стійким у контакті, більш безпечним варіантом виглядає розгорнути агресію на себе, оскільки енергію якимось чином потрібно реалізувати. І тут може з'являтися поведінка, спрямована на порушення психологічної та/або фізичної цілісності людини. Така інтенція може набувати форми самопорізів, переїдань, самозвинувачень, обирання діяльності, яка наносить шкоду, тощо.

Перед розглядом феномену схильності до ризику важливо визначити ризик за для більшого розуміння. Ризик визначається як дія або рішення, вектор якої спрямований на досягнення чогось, що пов'язане з можливістю невдачі, загрози цілісності втрати або важливих ресурсів. Феномен схильності до ризику визначається як характеристика, яка визначає поведінку, спрямовану на пошук ризикованих ситуацій навіть у ситуаціях, які можуть бути нейтральними відносно

ризик. І людина має відносно постійну особливість характеру, яка повторюється та проявляється в різних ситуаціях.

Дослідження визначають, що детермінантою схильності до ризику виступає пошук нових відчуттів, а ризик є способом отримання цих відчуттів. Також є спостереження, де схильність до ризику пов'язується із спонтанністю, конфліктністю, незалежністю, агресивністю.

Агресивність є однією із причин припустити зв'язки з аутоагресивністю, просто спираючись на близькість цих феноменів. Також є зв'язки, показані у дослідженні Фербоу і Шейдмана, де вони припускають, що ризикована поведінка є несвідомим прагненням до смерті, саморуйнації, самоагресії тощо.

Отже, можна зробити обережні висновки, що аутоагресія та схильність до ризику пов'язані, та є простір для подальших досліджень в цій темі. В тому числі задля спрощення корекції та психотерапії людей, які схильні шкодити собі, порушувати цілісність, тим самим знижуючи якість особистого життя.

СЕКЦІЯ:

КУЛЬТУРА ФАХОВОЇ ТА ДІЛОВОЇ ІНШОМОВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

О. Lytvynenko

LEARNING THE DEFINITE AND INDEFINITE ARTICLES IN ENGLISH COMPARED TO THE UKRAINIAN LANGUAGE

О. Литвиненко

ВИВЧЕННЯ ОЗНАЧЕНОГО ТА НЕОЗНАЧЕНОГО АРТИКЛІВ В АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ ПОРІВНЯНО З УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

When studying foreign languages, phenomena that do not have counterparts in the native language of students, such as, for example, the gerund, the tenses of the Perfect and Continuous groups, etc. in the English language, are of a rather difficult problem. One of such problematic tasks is learning the norms and rules of using articles and using them in practice in oral and written speech. In today's world, where various gadgets and applications can be used to translate individual words and phrases, the problem of "language barrier" is more psychological than linguistic in nature. But quite often, when trying to speak a foreign language, especially with its native speakers, students fail due to incorrect word usage or misunderstanding of certain grammatical constructions, which leads to a feeling of awkwardness, disappointment, and sometimes fear of making a mistake, and therefore acts as a rather serious demotivating factor in learning foreign languages. The very first problem faced by every person who begins to learn English is the fact that the article is not translated "literally" into Ukrainian. The modern grammar of the Ukrainian language does not distinguish the article as a separate part of the language, and therefore we do not have the opportunity to compare and contrast these phenomena in the native Ukrainian language and in the foreign language being studied. This, in turn, leads to misunderstanding and frequent omission of articles in speech. Modern grammar of standard Ukrainian does not distinguish such a part of speech as an article. The article is a participle used in some languages with nouns to distinguish gender, give them definiteness or indeterminacy. V. Petruk has expressed interesting ideas on this matter in his post:

“During the years of Bolshevik Russification, the artificial approximation of the Ukrainian language to Russian, such original properties as the vocative case, the use of the dual, the use of modal verbs decreased, that is, precisely that, which gave it advantages and attractiveness and brought it closer to European non-Slavic languages. I think the same thing happened to the articles”. As it is well known, the English indefinite article “a (an)” comes from the numeral “one”, and in German it remains unchanged as “ein”. It is interesting that in colloquial Ukrainian the numeral “one” is used in almost the same way as in English. Thus, “the Ukrainian indefinite article, firstly, has not changed its number form like the German one and is not obligatory like the English one, secondly, bears signs of gender, thirdly — it is declined together with the word to which it refers, copying even the plural form”. Let us compare the role of the definite article “the” in the English language, which comes from the demonstrative pronouns “this”, “these”, “that”, “those”. It is used when it is about a specific known object. Thus, studying the peculiarities of the use of definite and indefinite articles in the English language, especially in cases where the semantic translation does not give any idea about the necessity of this or that article, is worth referring to a comparison of similar grammatical constructions in the Ukrainian language. This will allow students to understand the nature of this phenomenon with the functions of distinguishing grammatical categories of definiteness/indefiniteness in the Ukrainian language and will make it possible to compare and contrast such moments of word usage in the Ukrainian and English languages. This will help students to better understand the nature of the use of articles in the English language, the logic of using a definite or indefinite article in a certain context, which will provide overcoming the language barrier and thus significantly improve knowledge of English and motivate students to further study, improve and communicate in foreign languages.

O. Ryzhchenko

FEATURES OF THE PROFESSIONAL COMMUNICATION OF RESCUERS WHILE PROVIDING ASSISTANCE TO VICTIMS IN EMERGENCY SITUATIONS

O. Рижченко

ОСОБЛИВОСТІ ФАХОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ РЯТУВАЛЬНИКІВ ПІД ЧАС НАДАННЯ ДОПОМОГИ ПОСТРАЖДАЛИМ У НАДЗВИЧАЙНИХ СИТУАЦІЯХ

Knowing the basics of business and professional communication is the key to success in any field, be it running a business, communicating with clients, or even instructing victims during a fire. The peculiarity of such communication is explained by the fact that in this case the victim is in a stressful situation, so the rescuer must be especially careful, tolerant and attentive.

The skills of rapid response in emergency situations are key factors in the work of rescuers, because they depend not only on the speed and efficiency of localization of any emergency situation, whether it is a fire, a blockage or a traffic accident, but also the number of injured people and even in some cases the level of difficulty. But, along with the skills of physical response, rescuers also need the skills of effective communication and providing psychological help when needed. In this case, communication acts as a means of rescue that helps victims in an emergency situation.

Unfortunately, recently the number of such situations has increased many times. We can observe the effective work of rescuers not only on the territory of our country, where dozens of people who find themselves under the rubble of buildings need help almost every day. The communication skills of rescuers come in handy when it comes to calming down a frightened and confused person and giving them clear commands to follow to ensure the safest and fastest rescue possible.

As it is known, the number of victims of earthquakes in Turkey and Syria reached several thousand. Not only adults were brought under the rubble, but also children, who needed to be calmed down. It is important that effective communication skills come in handy more than ever.

It is obvious that during the training of rescue specialists, special attention should be paid to the development of communication skills, which come in handy when performing particularly difficult tasks in emergency situations, such as rescuing people.

M. Chepelieva

IMPROVING MOTIVATION AND WRITING SKILLS OF TECHNICAL UNIVERSITY STUDENTS

M. Чепелева

ПІДВИЩЕННЯ МОТИВАЦІЇ ТА РОЗВИТОК УМІНЬ У ПИСЬМОВОМУ МОВЛЕННІ СТУДЕНТІВ ТЕХНІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

The political and economic situation both in the country and worldwide inevitably affects education and makes everyone involved in this process look for some ways to improve the content and organisation of students; cognitive activities.

Three years ago, many Ukrainian educational institutions were forced to switch over to distance learning in order to prevent the increase in the number of students and teachers falling ill during the Covid-19 epidemic which started at that time. It was an uneasy process of transition from the century-old familiar face-to-face classroom learning to a completely new system.

Due to the fact that our technical university has a focus on computer sciences, in order to implement the new form of learning, the foreign languages department was offered several platforms, and by trial and error, though rather soon, the Google classroom platform was identified as the most suitable one for our lessons. It is easy to use, has a friendly interface, allows to hold video conferences, set and check students' written assignments. And this latter feature proved particularly useful at the time, because not all students and teachers had permanent access to the Internet. It was necessary to take into account the situation of those students whose health condition did not allow them to join classes as scheduled, but they could do their written assignment later, when their health improved.

The concern of the teachers in our department was to follow the approved syllabus and continue using our university textbook, whose primary aim is to familiarize students with technical and computer-related topics as well as enhance their vocabulary and grammar skills.

However, under the circumstances, it was also necessary to take into account the students' psychological state and to help them overcome the depression that frequently

accompanies social exclusion. The teachers in our department decided to pay special attention to the section called “Socialising”, which in accordance with the curriculum, is included in each unit and involves a discussion of some ethical topic.

Our aim was to offer the students the topics and tasks which would be interesting for them, give them an opportunity to reflect, find “pro and contra” arguments, and, ultimately, create a positive spirit and increase their motivation. In addition, the students had to put their reasoning in writing, thus showing the level of their lexical, grammatical and writing skills. This kind of activity proved to be successful and found a positive response from the students.

At the beginning of the previous year, when we at last began lessons in university classrooms and hoped that all the problems of the pandemic were over, a war broke out on February 24, and, of course, no one could think about studies in those days. It is hard to remember the state of general confusion, depression and inability to comprehend what was happening. Yet, two weeks later, the university administration asked the teachers to conduct a survey among the students about their willingness and possibility to return to studies. More than a third responded positively, although they expressed doubts about the smooth operation of the internet.

In that critical situation, it was really important to resume the educational process and, thereby, try to reduce the tension and anxiety that had arisen, to distract our students, at least temporarily, from the sad reality, to restore their interest in learning and to give young people confidence about their future, wherever they were and whatever they were doing.

In April, lessons in the university started again; and in order to create a favourable atmosphere at the first lesson, our students were given the topic “Learning by Experience”. While selecting material for this topic, we found a lesson in a British textbook with the same title but meant for an oral discussion. Since our aim was to develop students’ writing skills, we had to introduce considerable changes. We decided against exercises which included exclusively grammar or vocabulary practice and adapted tasks in such a way that they could give our students an opportunity to express their opinion concerning rather disputable issues. We also used the text “Mistakes that work” but created for it a different task, which was more appropriate for our purposes.

In the concluding task of this unit, the students were offered to describe a real-life situation in which, having made a mistake, they gained either a positive or negative experience, and then to explain what lesson they learned from it. The written answers sent to us by the students clearly demonstrated that such an unexpected topic aroused their interest and stimulated their desire to share their thoughts and feelings. The answers were not just a completed homework assignment, but all of them were of a personal nature and showed the real level of each student, his English language skills.

After all, the format of this assignment ensured that students did not look for ready-made answers in the internet, which is an important factor in this age of artificial intelligence.

Our experience shows that the difficult situation, which our students have to deal with together with all the country, makes it necessary to create and use topics and assignments enabling them not only to improve their language and speech skills, but also to overcome psychological problems and to increase their motivation to communicate in a foreign language.

A. Omelchenko, N. Arendt

FEATURES OF THE WORK OF A CHOREOGRAPHER IN THE MODERN SPACE: CHALLENGES AND PROSPECTS

A. Омельченко, Н. Арентт

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ХОРЕОГРАФА В СУЧАСНОМУ ПРОСТОРИ: ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Since the end of the XX century, significant interest has risen in ballroom dancing and its general popularization around the world. More and more people of all ages are coming to the social, ballroom, and Latin American dance, with a significant number of them entering the professional path. Only in Kyiv, since 1991, the year when Ukraine gained independence, more than 160 schools, studios and clubs have been opened; ballroom dance specializations and departments are being created in sports and artistic universities. The number of cities, where all-Ukrainian and even international competitions are held several times a month during the training season, is increasing.

The secret of ballroom dances' "stability" in the period of the mid-XX — early XXI centuries is concluded in the unchanged fundamental principles that were formed during the first decades of the XX century in Western Europe. These principles or standards were laid down by the best dancers and theoreticians of ballroom dancing. The formation of ballroom dances has been taking place over the centuries when dances, performed at balls became more and more widespread, and became an integral part of solemn events among the elite strata of the population. The desire to master dances and improve performing skills, artistic self-expression led to the emergence of new forms of dance, which gradually moved from the sphere of mass culture to the sphere of artistic creativity.

It should be noted that the social trend that prevailed for centuries in the second half of the 20th century has completely given way to competition. Tournaments have turned into bright shows that gather thousands of halls. At the same time, requirements for compliance with the standards of equality, honesty and maximum objectivity in assessing the skills of dancers are increasing.

Although the steps and music are well-defined, the best couples have the opportunity to stand out from the crowd with costumes, emotional presentation, as well as the author's interpretation and combination of certain moves. This gradually leads to the strengthening of requirements for the physical and general training of dancers, because couples with imperfect positions will have no chance of winning on the dance floor next to plastic dancers with elongated positions of arms and body. It is worth noting that some researchers consider practical and philosophical issues of the life and activities of people whose lives are directly related to ballroom choreography.

The first and most important thing that a choreographer should pay attention to is the establishment of organic relationships between classical and modern choreographic directions. In cultivating choreographic training, it is important to take into account several points from the classical direction, including exercises from the classical exercise, due to which the correct posture of the body is produced, which ensures reliable support and artistic colouring of movements; the need to perform movements in inverted positions (thanks to the specifics of the execution of the European program, the supporting and free leg cannot be unfolded, because they require parallel staging), and also, taking into account the Latin American program, the toe of the free leg must be extended; it is necessary to include exercises that strengthen the muscles of the legs and are responsible for the work of

the foot; the use of the Port De Bras form in order to create beautiful lines and expressive plasticity of the upper body and, above all, arms, in ballroom dancers; due attention to the improvement of the execution of various rotations, etc. In addition to the development of coordination abilities and balance due to the classical exercise, when working with beginners, turn to the parterre exercise. These exercises solve a number of tasks: firstly, they increase strength and improve the elasticity of muscles and ligaments; secondly, they increase the mobility of the joints; thirdly, they contribute to the correction of deficiencies in the body and at the same time actively develop flexibility.

Focusing attention on the parallels between sports ballroom and classical dance directions, there is definitely a trend aimed at broadening one's horizons, as students, in a club environment, get the opportunity to get acquainted with other dance directions that are popular among modern youth, and master their main elements. It is especially important to feel how different the work of the body is in each type of dance, how coordination and movements in space are transformed depending on which vectors the combination of movement and breathing takes place. These basic elements guide the work of the coach and choreographer to achieve significant success in training a couple or solo dancers.

It is appropriate to mention the legendary Hryhoriy Chapkis, who aptly noted: "Medicine treats children who are already sick, and we, the choreographers, take care of health care. We prevent diseases. And I say to parents: the best thing they could do for their children is to bring them to choreography. Here is a girl walking down the street — and you can immediately see that she is dancing: she has a beautiful gait and a slender posture. These children are healthy!"

It would seem that, given what is happening in Ukraine today. How can we talk about dances? The war continues... children, young men and women are dying... But ballroom dancing is a culture, it is the preservation of our children's health, the meaningful filling of their time with active training. Of course, in the present day's conditions, it is quite difficult to provide full-fledged training for most students: some continue training online, some continue training offline, but without a partner, and still continue, overcoming difficulties. Ballroom dance inspires, inspires us and gives us faith in a bright future!

D. Kondratova, V. Rudenkyi

UKRAINIAN LANGUAGE AS A NATIONAL CULTURAL CODE

Д. Кондратова, В. Руденський

УКРАЇНСЬКА МОВА ЯК КУЛЬТУРНИЙ КОД НАЦІЇ

Ukrainian is the national language of Ukraine. The Ukrainian language ranks 9th place in Europe and is spoken by about 27 million native speakers. The Ukrainian language is spoken in Ukraine, in the border territories of neighbouring countries, where Ukrainians have long lived, as well as in the countries where a significant number of Ukrainians once emigrated. According to various sources, the Ukrainian language ranks 25th or 22nd place in the world in terms of the number of its speakers. It is also the third or second most common among Slavic languages. According to various estimates, the Ukrainian language is spoken by 41 to 45 million people in the world, and it is among the second ten most widely spoken languages in the world.

The Ukrainian language is officially recognized as one of the most beautiful and takes second place in the world for melodiousness after Italian, and third for the beauty

of vocabulary after French and Persian. According to the National Academy of Sciences of Ukraine, the modern Ukrainian language contains approximately 256 thousand words.

The structure of the Ukrainian language is an essential component of the Ukrainian national cultural code. The language has a unique sound system, grammar, and vocabulary, which reflect the history, traditions, and values of the Ukrainian people.

The vocabulary of the Ukrainian language also reflects the country's history and cultural identity. Ukraine has a complex history of being under the influence of various neighbouring countries, and the preservation and promotion of the Ukrainian language can be seen as a way to maintain Ukraine's independence and autonomy.

Many words in the language are derived from Old Slavonic, while others have been borrowed from other languages, such as Polish, Russian, and Turkish. The use of loanwords and the development of new words also reflect Ukraine's ongoing cultural interactions with other countries and cultures.

The noun in Ukrainian has 7 forms and is distinguished by the vocative case, which also exists in Latin, Greek, and Sanskrit. In our language, there are three forms of the future tense: simple, complex and composed of several words. As for the vocabulary, many words entered the Ukrainian language mainly from Polish and were also borrowed from many Turkish words. Very few words were borrowed from the Lithuanian language.

It is worth noting that the Ukrainian language is not the same everywhere even in the territory of Ukraine. Throughout the nation's history, the Ukrainian language has been formed and continues to change. This is one of the reasons for the emergence of dialects. A dialect is a type of language that people use to communicate in a certain area. In Ukraine, the following main groups of dialects are northern, south-western and south-eastern.

It is difficult to say exactly when the Ukrainian language appeared, but it is known that it definitely had arisen earlier than Russian, German, or Turkish. It was formed in the 10th-4th millennia BC. The first Ukrainian words were recorded in 448 AD. At that time, the Byzantine historian Priscus of Panikia was on the territory of modern Ukraine in the camp of the ruler Attila and wrote down the words "honey" and "dish". Ukrainian was officially recognized as literary after the publication of "Aeneid" by Ivan Kotlyarevsky. So Kotlyarevskyi is the founder of the new Ukrainian language.

The Ukrainian language can be seen as a national culture passcode in several ways. Firstly, the language is a key element of Ukrainian identity and serves as a means of communication for Ukrainians both within the country and abroad.

The language contains a rich history and reflects the cultural and social diversity of the Ukrainian people.

The Ukrainian language also plays a significant role in promoting and preserving Ukrainian culture. Ukrainian literature, music, and art are all expressed in the Ukrainian language, and the language is also used to teach and learn Ukrainian history, traditions, and customs. The language serves as a vehicle for transmitting and promoting Ukrainian cultural values and identity.

Furthermore, we can consider the use of the Ukrainian language as a way to resist political and cultural domination by outside powers.

The structure of the Ukrainian language is an integral part of the Ukrainian national cultural code, serving as a means of expressing and promoting Ukrainian identity, history, and values. Its unique sound system, grammar, and vocabulary contribute to the richness and diversity of Ukrainian culture.

Overall, the Ukrainian language is a vital component of Ukrainian national culture and serves as a passcode to unlock and understand the country's rich history, values, and identity.

Some interesting facts about the Ukrainian language:

1. One of the features of the Ukrainian language is that it is rich in diminutive forms. Even the word “enemies” has a diminutive and affectionate form, which is used in the anthem of Ukraine.
2. The letter “p” is the most used in the Ukrainian alphabet.
3. In the “Short Dictionary of Synonyms of the Ukrainian Language”, which contains 4279 synonyms, the word “beat” has the most synonyms — as many as 45!
4. The longest word in the Ukrainian language consists of 30 letters! This is the name of a pest control chemical.
5. There are special words in our language-palindromes. These are so-called “mirror” phrases or words: they can be read both from left to right and from right to left.
6. The first Ukrainian “Bukvar” was published in 1574 in Lviv by Ivan Fedorov, the first printer. Only one copy of the book, found in 1927 in Rome, has survived to our time. Currently, the book is kept in the library of Harvard University.
7. Taras Shevchenko’s “Testament” has the most translations among Ukrainian works: it has been translated into 147 languages of the world’s nations.

I. Honcharenko

THE EXECUTED RENAISSANCE

I. Гончаренко

РОЗСТРІЛЯНЕ ВІДРОДЖЕННЯ

The executed renaissance is a term for a group of Ukrainian language poets, writers, artists and intellectuals who lived during the 1920s and the 1930s on territory of the Ukrainian Socialist Soviet Republic and were imprisoned, deported and killed because of their political views. All started in 1917 after Bolshevik revolution (which were led by Bolshevik party and Vladimir Lenin himself) and brutal murder of Russian Imperial Romanov Family (including children). This cruel, vicious and disgusting events were a perfect start for even more horrifying things. The Civil war was a new almost 5 yearlong disaster driven by sick ideas of Bolshevik party and communism madness. The thirst for power, the land and some kind of revenge led communists to the war against Ukraine and Poland. In the end of the war (1921) most of the territories of Ukraine were transformed into the Ukrainian Soviet Socialist Republic. The Parts of Western Ukraine fell under the control of the Second Polish Republic, as laid out in the “Peace of Riga”. After fall of Ukrainian independent state Bolsheviks tried to integrate non-russian nationalities to specific soviet political system by new policy. One of this new ways of colonization was “korenization”. that aimed to rehabilitate Bolshevik’s reputation in minds of native population of Ukraine and grow communist groups for every nationality. But the policy of korenization contributed to some kind of national awakening and self-promotion of national identity. In this point of story a bunch of talking heads, rotting corpses and carnivorous skulls proclaimed that local elites (founders and main followers of national ideas) became “hired agents” and their goal had become dismemberment of the Soviet Union and the restoration of capitalism. Afterwards the government of USSR decided to

provide new policy of Great Russian chauvinism — Russification. National leaderships of the republics and autonomies were liquidated. This is how the story begins, story of great revolt and great sacrifice... A bunch of Ukrainian authors rebelled against authoritarian regime of red empire, soon they would be known as the executed renaissance. It is also known as “Red renaissance” — spiritual-cultural and literary-artistic generation of Ukrainian SSR having been famous for highly artistic artworks in almost every category of art. Ideas of humanism, individualism and national identity are typical for the works of leading creators of the executed renaissance. The main literature groups such as “Mars” (also known as “Lanka” for some period of time), VAPLITE, Plush, the Neo-classics, were created under different ideologies with different imagery of aesthetic, but all as one struggle from chauvinistic soviet doctrine. It’s difficult to imagine such a variety of thoughts, a riot of styles and truly countless numbers of ideas which were represented in avangard mix of artworks created by such brilliant minds. “Misto” by Valerian Pidmohylyn (1901-1937) — the first Ukrainian urbanistic novel, an attempt to understand origins of deeply personal transformation which lead to existentialism. “Ya (Romantyka)” by Mykola Khvylovyi (1893-1933) — a painful, chaotic and heartbreaking expressionistic novel about collapse of ideas of revolution, about people without identity, about life without soul. “Soniachni klarnety” by Pavlo Tychyna (1891-1967) — pure poetry of Ukrainian land. Not only ideas depicted in creations of the executed renaissance frightened deadend minds of soviet government, but a form too, modern art movements from all across the world like: impressionism, expressionism, modernism, avangard, realism and neoclassicism were reflected in magnificent works of art by Ukrainian authors. After such a bright and provocative demonstration of strength, fearless and self- sufficient of Ukrainian spirit soviet government start to tremble in agony of fear. As a result - November 3 rd became the last day in life for dozens of Ukrainian authors and fighters for the freedom. On that day there were “Ukrainian bourgeois nationalists” shooting lists: Les Kurbas, Mykola Kulish, Matvii Yavorskyi, Volodymyr Chekhovskyi, Valerian Pidmohylnyi, Pavlo Fylypovych, Valerian Polishchuk, Hryhorii Epik, Myroslav Irchan, Manko Voronyi, Mykhailo Kozoris, Oleksa Slisarenko, Mykhailo Yalovy and many, many innocent people... The story of the Executed Renaissance is a tragedy that reminds us which cost has paid for our freedom, the freedom of Ukraine.

A. Synko, K. Spesyvtseva

PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF TOURISM IN UKRAINE IN THE POST-WAR PERIOD

A. Синько, К. Спесивцева

ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ТУРИЗМУ В УКРАЇНІ В ПІСЛЯВОЄННИЙ ЧАС

There is no doubt that international tourism has always been very sensitive to the all kinds of world events — whether it is a lockdown or a political conflict anywhere. Many governments decided to issue travel warnings for Ukraine with increasing media overage about a possible Russian invasion as of January 2022. Needless to say, we respect these decisions. However, we cannot ignore the fact that this has adversely affected the tourism industry. The country’s economy suffered unprecedented damage. Because of this reason, we decided to find the way of rebuilding tourism industry in Ukraine and to show you the possible differences we may come across in the nearest future. Nothing kills tourism faster

than political instability, let alone a full-blown invasion and a war from a neighbouring country such as Russia. Ukraine is no stranger to this. In 2014, the country saw a huge drop-off in tourist arrivals after Russia's 2014 annexation of Crimea. Despite military actions in some regions of our country, which lasted for 8 years, an average of 13 million international tourists per year still visited Ukraine and contributed to the economy of our country. Now a full-scale invasion of Russia on the territory of Ukraine has been going on for a year, even in spite of this, Ukraine does not plan to stand aside and will begin to develop international tourism with even greater progress. Right now, the foreigners associate Ukraine with the war. It is important to keep also another image of Ukraine: that of a well-developed country with a good infrastructure and with a lot of things to do. We have huge tourism potential and a rich culture and history. With the world looking at Ukraine, we want to tell that story now. Tourism in Ukraine will definitely recover quite quickly after the war is over and troops have been withdrawn. Tourists will return as soon as it is completely safe. New locations will be added, as there is surely going to be interest in such cities as Bucha, Irpin, Borodyanka, and Mariupol. The western part of Ukraine has not been touched much by the war. The eastern and southern parts have suffered horrible damage and they will need rebuilding of tourism establishments. Certainly, there will be new requirements for tourist trips on the territory of the state. Every tourist destination must be provided by bomb shelter or basement with a supply of food and water. Some attractions like forests and fields will be restricted in visiting because of the possible mining of territories. It's applies to such cities like Izum, Kherson and Donetsk area. We tend to think, that foreign tourists will be interested in culture and history of Ukraine. The point is that Ukraine had been associated with Russia while both were parts of the USSR. The majority of the population around the world could not perceive Ukraine as an independent state. Therefore, after our victory we will have a great opportunity to show others our unique culture and history. We can tell them about the uniqueness of vyshyvanky according to the region. We can cook traditional Ukrainian meals like borsch and varenyky for the tourists. To sum up, it will be hard to return tourism in Ukraine to its pre-war level, but possible. Our country has a fantastic potential. The tragic events of the previous year forced the world to talk about Ukraine and pray for it. Almost everyone was concerned about the future of our country and was impressed by the heroism of Ukrainians. Today, many investors from all over the world have expressed their desire to participate in the reconstruction of Ukraine. Thanks to such a positive trend we believe in the further reconstruction of Ukraine and its further development as an independent state and a tourist country.

Y. Kolesnyk, M. Zolotarevska

ESSENCE, POPULARITY AND DEVELOPMENT OF BACKPACKING TOURISM

Є. Колесник, М. Золотаревська

СУТНІСТЬ, ПОПУЛЯРНІСТЬ ТА РОЗВИТОК БЕКПЕКІНГ-ТУРИЗМУ

Tourism is an important cultural symbol of our world and it is widespread in all countries. Some people choose tourism as a way to escape the alienation of modern society and turn it into a tourist lifestyle.

Global tourism is constantly changing, as new forms of tourism and types of tourist movements emerge, including backpacking, which is popular among young people. Backpackers are looking for adventure and local culture, and they try to do it at a minimal cost.

Backpackers are a kind of subculture, they strive to travel as close as possible to local people, culturally moving around the country on local transport and staying with local residents, in hostels and guest houses.

Backpackers usually choose non-typical and “non-touristy places” for their trips, and their trips differ in time constraints, so backpackers can spend months or even years exploring the world.

Backpacking often takes the form of adventure or eco-tourism, because quite often backpackers’ routes include trekking and hiking routes, rafting, kayaking, etc.

Couchsurfing, a free overnight stay with local residents is quite popular among backpackers, which helps a backpacker to fully immerse himself in the culture of the host country and its colour.

Backpacking tourism, which is one of the forms of tourism, is becoming more and more popular in the modern world. Therefore, there are many advantages of this type of travel, one of them is cost savings. Travelling with a minimal budget, backpackers are looking for budget options for accommodation, food and transport. This allows them not only to save money, but also to see more countries, visit new places and stay longer on their trips.

Backpackers have the opportunity to conquer the world independently and without any restrictions. The absence of tour operators or guides allows backpackers to choose freely their route, explore different parts of the world, move from one place to another and visit the places they want to see and explore. They can enjoy the beauty and uniqueness of each location without restrictions and feel like real travelers exploring the world on their own way.

Backpacking tourism is constant adventures and new experiences, discovering something completely new and unusual for yourself. They almost never plan their trips, on the contrary, they let everything go, trusting fate, and this is what makes this type of tourism untypical, adventurous and interesting.

The opportunity to expand your horizons is an equally important advantage of backpacking. As a rule, they can visit different countries and continents, dive headlong into the culture, traditions and mentality of the host nation, explore new places that are not typical for ordinary tourists. This allows backpackers to expand their outlook and understanding of a particular country.

Although backpacking tourism is attractive due to its economy and independence, it has several disadvantages, among which one can highlight the security risk. When travelling in new and unfamiliar places, backpackers can become victims of theft and other crimes and they may not know the local rules and cultural norms, which can lead to unpleasant situations.

An equally significant disadvantage of backpacking is fatigue and stress, travelling can be very tiring and stressful especially for those who travel long distances. Due to the lack of comfortable conditions and unstable graphics, backpackers can experience significant stress.

Despite the fact that backpackers visit a lot of incredible and interesting places, the lack of comfort during the trip is a significant disadvantage, their travel conditions are not as comfortable as those of ordinary tourists, which also affects the emigration status of the tourist.

In summary, we can say that backpacking tourism is an exciting and economical way to travel, which allows you to immerse yourself in a new culture and save money, but before you go, you need to learn local and cultural norms, be prepared for security risks and less comfort.

M. Rudenko, K. Smal

UKRAINIAN TELEVISION AFTER THE REGAINING OF INDEPENDENCE

М. Руденко, К. Смаль

УКРАЇНСЬКЕ ТЕЛЕБАЧЕННЯ ПІСЛЯ ВІДНОВЛЕННЯ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

The history of Ukrainian television after the restoration of Ukraine's independence in 1991 is mainly a story about the struggle for the Ukrainian language on the air, about how in the 1990s, Ukrainian television started as Ukrainian-language television, but in the 2000s, there was less and less Ukrainian-language content on Ukrainian television, and only at the end of the 2010s, after the introduction of language quotas for Ukrainian-language TV products, there was a gradual return to the Ukrainian-language TV space and the first Ukrainian TV series were created.

Two stages are distinguished in the history of Ukrainian television: 1951–1991 and 1991–2005. First, broadcasting in the large industrial centres of the republic developed intensively. The construction of a system of radio relay lines created conditions for the unification of the Ukrainian television network and the creation of a joint television channel. However, the obligation to receive a television signal from Moscow in the regional centres of Ukraine did not help but hindered the development of new television studios.

The 1990s were marked by radical changes in the social and political life of Ukraine.

Independence was proclaimed on August 24, 1991, and the Constitution of our country was adopted in June 1996. In the first years after the declaration of independence, there was a stratification of society, the formation of political elites and their subsequent confrontation, due to the violation of constitutional rights and freedoms, and protest sentiments were formed, which later manifested themselves in the Orange Revolution of 2004. Mass media have an important place in covering the complex processes of state, political, economic, social, and cultural reformation of the country.

Free and independent mass media guarantee the transparency of society. Having received a lot of political freedom, the mass media found themselves under the pressure of financial and economic insufficiency. The remnants of the recent totalitarian system suggest to the current representatives of power only one main way of building these relations: to keep journalists in their hands, that is, to have the levers of press management. Currently, these are mostly financial and economic levers

In early October 2002, a group of well-known Ukrainian journalists spoke out against political pressure and censorship. An appeal to the authorities entitled "Political Censorship in Ukraine", which was signed by about a hundred journalists, testified to the beginning of an organized movement of domestic mass media workers. The public discourse on the problems of political censorship, the causes and the course of the protest movement of 2002 were covered in detail at the time³⁸. In the autumn of 2002, domestic journalism, it seems, for the first time during its existence not only in independent post-Soviet Ukraine but also in general during its existence, managed to mount a collective, public and organized resistance in response to political pressure from interdependent powers and financial and political groups.

The public criticizes Ukrainian television, primarily a number of central TV channels, for the presence of a large amount of content of russian origin. According to the estimates of activists of the campaign “Boycott russian Cinema”, in September 2014 on 10 leading Ukrainian TV channels (“1+1”, “Ukraine”, “STB”, “ICTV”, “Novyi Kanal”, “TET”, “2+ 2”, “NTN” and “K1”; the last of them is the pro-russian TV channel “Inter”), the volume of russian TV product was on average 40%. In October and December, activists recorded an increase in the volume of russian content on these TV channels.

Since 2020, russian-language content is reducing, but its presence has weakened the cultural development of Ukraine for many years. This was one of the methods of information warfare, which later turned into a military invasion.

Mass media and the government should find an opportunity to act as partners in building a new Ukraine, accelerating its development, and observing mutual responsibility. An important social institution, which is mass media, is called to fill the national information space with meaningful, truthful messages in a different manner of presentation, to take a constructive position regarding the establishment of the national idea, the problems of state building, reforming the economy, strengthening spirituality, instilling a sense of patriotism, pride for one’s independent state.

A. Musienko

LIBRARIES OF UKRAINE DURING THE WAR

A. Мусієнко

БІБЛІОТЕКИ УКРАЇНИ ПІД ЧАС ВІЙНИ

During World War II, the libraries of Ukraine suffered significant damage and losses due to military actions, bombings, and looting by the occupying German forces. The Nazis considered the destruction of libraries as a means of erasing the cultural and intellectual identity of the occupied territories and imposing their ideology on the local population.

Despite the destruction and losses, some libraries managed to preserve their collections and even continue to function during the war. For example, the National Parliamentary Library of Ukraine in Lviv continued to operate, and its staff risked their lives to save valuable books and documents.

After the war, the libraries of Ukraine faced the difficult task of rebuilding their collections and restoring their services to the population. Many books and manuscripts lost during the war were never recovered, and some libraries had to rely on donations and international aid to rebuild their collections.

In the post-war years, Soviet authorities invested heavily in the development of libraries and other cultural institutions in Ukraine, with a focus on promoting Soviet ideology and propaganda.

Today, the libraries of Ukraine are an essential part of the country’s cultural heritage and serve as important centres for learning, research, and community engagement.

In recent years, the libraries of Ukraine have also played an important role in promoting cultural diversity and fostering dialogue between different communities. Many libraries have launched programs and initiatives aimed at promoting tolerance and understanding, particularly in regions affected by conflict and tensions between different ethnic and linguistic groups.

The libraries of Ukraine have also played an important role in promoting human rights and democracy, particularly in the aftermath of the Euromaidan protests of 2014. Many

libraries hosted events and discussions aimed at promoting civil society and democracy, and some libraries even served as safe spaces for protesters and activists.

In addition to promoting cultural diversity and democracy, the libraries of Ukraine have also played an important role in promoting scientific research and innovation. Many libraries have developed extensive collections of scientific and technical literature, and they provide important resources and support for researchers in a wide range of disciplines.

Finally, libraries in Ukraine also serve as important partners in disaster response and recovery efforts. In times of crisis, libraries can provide vital information and support to affected communities, and they can play a critical role in helping communities recover and rebuild in the aftermath of natural disasters, conflict, or other crises.

During the Russian-Ukrainian war, many libraries in Ukraine have been affected in different ways: some facing destruction, damage, or looting, while others have managed to continue their operations under difficult circumstances.

Here are some examples:

1. The Donetsk National University Library: the library was severely damaged during the war due to shelling, and thousands of books were lost. The library was forced to close temporarily, and the remaining collection was moved to a safer location.

2. The Luhansk National University Library: the library suffered significant damage during the war due to shelling and looting. The library staff managed to evacuate most of the collection, but many books were destroyed or stolen.

3. The National Parliamentary Library of Ukraine: the library was not directly affected by the war, but it played an important role in providing information and support to people affected by the conflict. The library launched several initiatives to collect and preserve documents related to the war and its impact on Ukrainian society.

4. The Lviv National Scientific Library of Ukraine: the library managed to continue its operations during the war despite facing challenges such as power outages and transportation disruptions. The library provided access to its collections to researchers, students, and other users, and also organized various cultural events to promote Ukrainian culture.

5. The Kyiv National University of Culture and Arts Library: the library was not directly affected by the war, but it played an important role in preserving and promoting Ukrainian culture during the conflict. The library organized various exhibitions, lectures, and workshops related to Ukrainian literature, art, and history, and also provided support to students and faculty members affected by the war.

The impact of the Russian-Ukrainian war on libraries in Ukraine has been significant and varied. In addition to the examples mentioned above, here are some more details on how the war has affected libraries in Ukraine:

1. The National Library of Ukraine for Children: the library was evacuated during the war and its collections were moved to a safer location. The library has since returned to its original location but continues to face challenges such as limited funding and staff shortages.

2. The V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine: the library was not directly affected by the war, but it has been impacted by the economic crisis in Ukraine that was caused in part by the conflict. The library has faced funding cuts and staff reductions, which have affected its ability to provide services to users.

3. The Central Scientific Library of Ukraine: the library was not directly affected by the war, but it has played an important role in preserving and providing access to Ukrainian

literature, history, and culture. The library has faced funding cuts and staff reductions, which have affected its ability to provide services to users.

4. The library at the Taras Shevchenko National University of Kyiv: the library has faced challenges such as power outages and transportation disruptions during the war. Despite these challenges, the library has continued to provide access to its collections and services to users.

5. The library at the Ivan Franko National University of Lviv: the library was not directly affected by the war, but it has faced challenges such as funding cuts and staff shortages. The library has continued to provide access to its collections and services to users and has also played an important role in promoting Ukrainian culture and history through its exhibitions and events.

In addition to the challenges faced by individual libraries, the war has also had a broader impact on the library sector in Ukraine. For example, the conflict has led to the loss of valuable cultural heritage and historical documents, as well as the displacement of many library users and staff. However, despite these challenges, libraries in Ukraine have continued to play an important role in preserving and promoting Ukrainian culture and heritage, and in providing access to information and knowledge to their users.

A. Dmitriieva

TRIPS ABROAD OF “ZAPOVIT” FOLK DANCE THEATER IN WARTIME

A. Дмитрієва

ПОЇЗДКИ ЗА КОРДОН ТНТ «ЗАПОВІТ» У ВОЄННИЙ ЧАС

Dance art is one of the most valuable treasures of the original culture of the Ukrainian people. The national character, history and multifaceted life of Ukrainians are revealed in dance images. The dance reflected the heroism of the struggle, the joy of work, games related to different seasons, and lyrical motifs. And today, despite all the challenges, war, pain, suffering, students of KSAC meet in a remote format, communicate, study program material, polish their performing skills.

From the first day of the full-scale invasion of Russia into Ukraine, not only humanity was very painfully affected, but also creativity and culture in Ukraine: theaters, music, architecture, dance, which exist among the masses. Now the culture is slowly starting to resume its work. It becomes different, it suffers, cries and fights with the whole country, with its dilapidated cities, civilian and military. Ukrainian defenders have become for us inspirations and motivators who do not let us lose hope and lose heart.

“Zapovit” folk dance theater is today a kind of business card not only of the Kharkiv State Academy of Culture, but also of the whole Ukraine. Its founder, artistic director and author of concert programs was B.M. Kolnohuzenko. The team has repeatedly represented Kharkiv Oblast at international and all-Ukrainian competitions. Individual dances, compositions, mini-performances and whole programs are constantly recognized as the best choreographic works of Ukraine. Since the first year of its activity, almost all creative events in Kharkiv or the region take place with the participation of the “Zapovit” theater.

The audience of our city always very warmly welcomes the performances of the group’s artists. Folk dance theater “Zapovit” demonstrates the department’s achievements on the main stages of Ukraine.

In addition, the participation of “Zapovit” in all-Ukrainian and international festivals and competitions gives students - theater artists - the opportunity to directly familiarize

themselves with the culture of various regions of our state and many countries of the world, with the peculiarities of performing dances and theatrical rites, see national clothes, feel and try to understand national characteristics of people of other countries.

Kharkiv folk dance theater “Zapovit” is the only choreographic group of Ukraine that was awarded the orders “For the Development of Ukraine” and “Slobozhanska Slava”.

Since February 24, 2022 our life has become different. All the students of KSAC had to go in different directions. Someone had to go abroad, and someone stayed in Ukraine. Previously, the “Zapovit” folk dance theater could travel anywhere with a full cast of students. Thanks to our defenders who defend our country, “Zapovit” was able to participate in various international festivals-competitions not only remotely but also offline. The first festival in which “Zapovit” took part abroad was held in Latvia in the town of Ventspils. This event was held under the slogan “I support Ukraine”, the organizers of the festival tried to make the guests’ stay as comfortable, rich and interesting as possible. Thanks to the tourist company Hristofor-Tour, which is located in Lviv, for the second time “Zapovit” managed to gather and go abroad with a small group of students to the International Competition-Festival of Folklore, Dance and Music “Stars of Paris”; presenting two dance numbers “Ukrainian Festive” and “Ukrainian girls dance with towels”.

The atmosphere during the festival was calm and at the same time interesting, the preparation process was extremely interesting. The dancers ironed their costumes in the hotel, because they traveled all the way, dyed and did their hair in the hotel rooms, the rehearsal of the numbers took place in different parts of Paris, at first it happened in the evening in the parking lot of “Disneyland Park”, then in the small hall of the hotel and before the performance already on the stage, for the entire dance theater it became a kind of breath, happiness that after all, “Zapovit” was able to perform on the stage again after a long time. The organizers of the festival and other teams wholeheartedly supported and wished for the fastest victory.

We all believe in victory, and we thank our defenders for defending our state, and we use dance to popularize Ukrainian dance abroad which is very important now.

V. Savina, A. Vikhrova

LVIV AS ONE OF THE MOST BEAUTIFUL TOURIST PEARLS OF UKRAINE

В. Савіна, А. Віхрова

ЛЬВІВ — ОДНА З НАЙКРАСИВІШИХ ТУРИСТИЧНИХ ПЕРЛИН

Lviv is one of Ukrainian cities among the hundreds of the most popular tourist destinations in the world. The largest number of architectural monuments in Ukraine is located here as well as many interesting events and festivals.

Lviv is a real tourist Mecca. Tour guides compete in the ability to show the city in an original way.

The number of tourists has really increased both from Ukraine and abroad - taking into account the exchange rate, vacations in Lviv are really very cheap for a foreigner and besides you can get here very quickly.

Various festivals and holidays are often held in Lviv, so you can plan your trip around an event that interests you. By the way, the City Day is celebrated on the first Sunday of May. A parade, concerts and other interesting events are usually held on this day.

And those who live here add coloring to Lviv and make it the way tourists see it. They are always nicely dressed and go to cafe, to the theater the church on Sundays.

The rhythm of life in the city is calmer than in Kyiv but people here are also busy and working. They simply do not have a goal to earn all the money in the world, they like to catch moments and enjoy life as it is.

Lviv is very rich in sights. Almost all of them are located in the Old City. The unforgettable walks around the city are a great addition to get to know and see the main sights of Lviv giving both spiritual and cultural values to this tourist center.

If you don't know where to go in Lviv, head to the medieval square, Rynkova. Literally every building located here is an architectural and cultural monument. In previous years the territory served as a bazaar for foreign and Ukrainian merchants.

If you do not know what to see in Lviv in 1 day, but want to feel the spirit of antiquity, come to the Freedom Avenue, the length of it is only 350 meters. Along the avenue the cottages rise made in neo-Renaissance, classicism and baroque styles.

You should definitely make a trip to Potocki Palace, a beautiful building in the style of classicism. The palace was built to receive high-ranking foreigners.

House of Scientists is also a popular place to visit in Lviv. Date of construction — XIX century. The building is made in the style of castle architecture. A hundred years ago it housed a casino. Later the house was handed over to scientists. Now it is also the property of an educational institution. One of the reasons for the popularity of this attraction is that masquerade balls are often held here.

The history of Lviv is really interesting and rich — the power and architecture have changed but one thing has always been affected: the atmosphere.

Summing up all of the above, we are sure that after the victory of Ukraine, Lviv will become even more beautiful and will become a tourist pearl not only in Ukraine but throughout Europe!

V. Semenova

SERGE LIFAR: THE WAY TO THE GLORY

В. Семенова

СЕРЖ ЛИФАР: ДОРОГА ДО СЛАВИ

Modern Ukrainian culture is becoming more and more popular all over the world. That is why the study of prominent Ukrainians' creative work is relevant now.

A Ukrainian choreographer Serzh Lifar is an outstanding ballet dancer, dance theorist, choreographer and teacher. His name is also known as the founder of the neoclassical trend in ballet art.

S. Lifar got his choreography background at the Kyiv ballet studio "School of Movement"; by Bronislava Nijinska. Here he mastered the basics of classical dance and got acquainted with modern dance trends. Dedicated work of the future dancer, fantastic love to dance contributed to the transformation of an ordinary young man, who started practicing ballet at the age of 16, into a leading soloist.

To the many millions of his fans Serge Lifar is seemed as a genius of his craft.

His dance is charming, sublime, masterful, inspired and full of energy. Being an accomplished ballet dancer, Lifar quickly became one of the leading soloists, performed the main parts in the traditional ballet such as "Swan Lake", "Giselle", "Icarus".

In addition, S. Lifar greatly contributed to the revival of the French ballet theater. He created a dance academy in Paris and headed the Grand Opera for a long time.

As a creative director S. Lifar has staged more than 200 ballet performances. Some of the most famous ballets are “Prometheus” (1929), “Triumphant David” (1936), “Chevalier and Damselle” (1941), “Jeanne de Zarisse” (1942), “Mirages” (1947), Phaedra (1950) and Fantastic Wedding (1955). Furthermore, eleven ballet stars were trained by Serge Lifar.

Having taught the history and theory of dance at the Paris Institute of Choreography Lifar proved himself as a dance theorist. He introduced the term neoclassicism into scientific circulation.

Lifar also had a remarkable literary talent, which was reflected in his memoirs and historical-theoretical works. First of all, these are “Hard Years”, “Memoirs of Icarus”.

Analyzing Lifar’s choreographic language, a modern critic claimed that the dance in some of his ballets is a language of abstractions rather than feelings. They said that immediacy disappears in it, combinations, postures and movements require judicious decoding as well as a complex dance pattern in different situations serves different purposes, but very rarely — the expression of feelings.

An entire era in ballet art is associated with the name of S. Lifar. His choreographic work is of great importance to the development of the world choreography.

M. Vozhova

CULTURAL DIFFERENCES IN CUSTOMER SERVICE AND THEIR IMPACT ON INTERNATIONAL BUSINESS

M. Вожова

КУЛЬТУРНІ ВІДМІННОСТІ В ОБСЛУГОВУВАННІ КЛІЄНТІВ ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА МІЖНАРОДНИЙ БІЗНЕС

In today’s globalized world, businesses have expanded beyond their national borders, and the need for cross-cultural communication has become more important than ever before. Customer service is a critical component of any successful business, and cultural differences in customer service can have a significant impact on international business.

Cultural peculiarities play a significant role in shaping customer service expectations and practices. Customer service is not a universal concept, and cultural differences can affect how businesses render customer service. For example, in some cultures, customers expect to be treated as individuals, whereas in other cultures, customers prefer a more formal approach. In Japan, for instance, the concept of customer service, known as “Omotenashi”, emphasizes the importance of anticipating customers’ needs and providing personalized service. On the contrary, in China, customers prefer a more formal approach, and customer service is based on hierarchical relationships.

Communication style is considered as cultural aspect in customer service. Some cultures prefer a direct communication style, whereas others prefer an indirect communication style. In the United States, for instance, customers prefer a direct communication style, and businesses are expected to provide clear and concise information. In contrast, in Japan, customers prefer an indirect communication style, and businesses are expected to use subtle and indirect language.

Cultural differences in customer service can have a significant impact on international business. Understanding these differences can help businesses develop effective strategies to meet customer expectations and improve customer satisfaction. Failure to recognize these differences can result in negative experiences for customers, which can damage the business’ reputation and lead to reduction in revenues.

One of the most significant impacts of cultural differences in customer service is on customer satisfaction. Customers are more likely to be satisfied with customer service that meets their expectations. When cultural differences are not recognized, customers may feel that their needs are not being met, resulting in dissatisfaction, and decreased loyalty.

Cultural differences in customer service can also affect the success of business operations in the international markets. For example, businesses that do not recognize the importance of personalized customer service in Japan may struggle to gain market share. In contrast, businesses that recognize the importance of indirect communication styles in China may be more successful in building relationships with customers.

One more impact of cultural differences in customer service is on employee training. Employees who are not familiar with cultural differences in customer service may struggle to provide effective customer service. Businesses that recognize the importance of cultural differences in customer service may invest in employee training programs to ensure that employees have the necessary skills to provide effective customer service in the international markets.

To manage cultural differences in customer service effectively, businesses must develop strategies that consider these differences.

It should be pointed out in conclusion that cultural differences in customer service are a critical aspect of international business. Failure to recognize these differences can result in negative experiences for customers and damage to the business' reputation.

These challenges can impact communication, behavior, and perception of service quality. To overcome these challenges, businesses must develop strategies that are sensitive to the needs and expectations of their diverse customer base. By providing cultural training, hiring diverse staff, customizing service delivery, and using technology, businesses can create a more inclusive and culturally sensitive service environment that meets the needs of their diverse customer base.

D. Loboda

MUSEUMS — MEMORY OF MANKIND

Д. Лобода

МУЗЕЇ — ПАМ'ЯТЬ ЛЮДСТВА

The word “museum” originates from the Greek word “mouseion” which can be translated as “house of the Muses”. In ancient Greece, these were the temples dedicated to the Muses and the arts they inspired.

In the first centuries of our era, in the works of the writer Athenaeus, the term acquires a modern meaning: Athens is figuratively referred to as the “Museum of Hellas”. It housed a huge number of statues, paintings, books and other cult and historical monuments.

Over time, any collection of precious exhibits began to be called a museum, and a century later, this concept began to denote the places where the collections were located. According to their profile, museums are divided into the following types: historical, archaeological, local history, natural, literary, memorial, artistic, ethnographic, technical, industry etc.

The first museum was founded in 290 BC in ancient Alexandria. A few dozen years after its opening, it became, in modern terms, an academic town — with living quarters for scientists, rooms for work, halls for lectures, walks and communal meals. In the museum, there were botanical and zoological gardens, an astronomical observatory and the

Alexandrian library, which humanity lost. A separate majestic building was constructed for it, surrounded by columns on four sides, between which there were statues of writers, poets and scientists. A large staff of translators and transcribers worked at the library, it was here that books began to be systematized by section, thus starting a catalogue.

The collections accumulated in the Athenian, and then in the Alexandrian Museum were the first who provided the educational and research process.

Museums could also be used as places for leisure, as this attracted the public. In this sense, the term is close to the modern interpretation of museums: institutions engaged in collecting, studying, storing and exhibiting objects — monuments of natural history, material and spiritual culture — as well as educational and popularizing activities.

The basis for the creation of the first open museum in the world was a collection of ancient bronze sculptures, which was given as a gift to the citizens of Rome in 1471 by the then-head of the church, Pope Sixtus IV.

For three centuries, the collection was in the Capitol Museum, access to which was limited. And only in 1734, Clement XII made the museum public, emphasising that art should be publicly accessible. The creation of museums as specialized institutions for the display of collections dates back to the 18th century at best. The first such museum was the British Museum in London — it opened its doors to the public in 1753 and remains №2 on the list of the most world-popular museums today.

In addition to a purely educational function, museums have a wide range of influence on people and society, which has been proven by scientific research.

Reason number 1: scientists from University College London say that one or two cultural activities a year reduce the risk of early death by 14% because cultural leisure eliminates a sedentary lifestyle, which is the cause of many cardiovascular diseases.

Reason number 2: museums reduce anxiety, and the risk of depression and make us less lonely.

Reason number 3: The development of the museum industry affects the country's economy. For example, take the estimate of the American Alliance of Museums, according to which museums in the United States annually contribute \$ 21 billion to the economy of the country, and visitors to historical sites and cultural attractions stay in the country 53% longer and spend 36% more money than other tourists.

Museums play an important role in the modern world as they serve as a repository of history, culture, and knowledge. They offer visitors a glimpse into the past and present providing opportunities for education, inspiration, and reflection. Overall, museums play a crucial role in preserving our collective heritage and promoting education, creativity, and cultural exchange in the modern world.

O. Liubchenko

THE CONCEPT OF “THEATRE OF THE ABSURD”: FEATURES, PARADOXES AND PHILOSOPHY

O. Любченко

ПОНЯТТЯ «ТЕАТР АБСУРДУ»: ОСОБЛИВОСТІ, ПАРАДОКСИ, ФІЛОСОФІЯ

The theater of the absurd is a direction of drama based on the principles of total rejection of a person from the social and physical environment. Plays in this direction first appeared in the early 1950s in France, and then spread throughout Western Europe and the United States. The sources of the theater of the absurd can be identified in the practical

and theoretical activities of representatives of the early 20th century, such as A. Jarry's "King Ubyu" (1896), G. Apollinaire's "Pop Tiresias" (1903), where farce and vaudeville were combined, in the plays of F. Wedekind with the irrational aspirations of his heroes. The emergence of a new direction in drama was discussed after the Paris premieres of *The Bald Soprano*, 1950 by E. Ionesco and *Waiting for Godot*, 1953 by S. Beckett. The line of absurdity is manifested in the fact that in the production of the play "The Bald Singer", that the singer herself does not exist, and on the stage, there are two married couples, whose inconsistent, full of cliché speech reflects the absurdity of a world in which language makes communion more difficult than it promotes. In S. Beckett's play "Waiting for Godot" two tramps are waiting on the road for a certain Godot, who never appears.

In a tragicomic setting of loss and alienation, these two anti-heroes recall incoherent passages from a past life, experiencing an instinctive sense of danger. Every action, every word and every object on the stage in the theater of the absurd has its place.

The idea of absurdist plays is a reflection of the concept of the world, the values of the playwright. All your experience, attitude to the surrounding reality, your own attitudes and observations, all this can be traced inside the stage production. Playwrights attributed by critics to the absurdist direction, never gathered in groups and associations. Therefore, we can say with confidence that each play is unique, each author has his own style, his own metaphors and his own system of worldviews.

There were no positive characters in the plays of the playwrights of the absurdists'. Their characters are devoid of human dignity, downtrodden internally and externally, morally crippled. At the same time, the authors did not express either sympathy or indignation, they did not show or explain the reasons for the degradation of these people, and they did not reveal the specific conditions that led a person to a loss of self-esteem. The absurdist tried to affirm the idea that man himself is to blame for his misfortunes.

The philosophy of existentialism, which developed in the 20–30s of the twentieth century, became the philosophical basis of the theater of the absurd. It was based on the thesis about the absurdity of the existence of the world as a whole. The inner world of a person with all his experiences, emotions, anxieties and hopes is put forward in the first place, but he is sharply opposed to the surrounding reality. The world that surrounds a person is chaotic; it does not have a certain coordinate system where a person could feel comfortable. The meaning of existence is also called into question; there is a constant search for oneself and a place in the world. Hidden important philosophical problems shone through the visible absurdity: the meaning of being, the ability of a person to resist evil; the human tendency to hide from unpleasant evidence; manifestation of world evil, "pandemic of mass insanity".

The theater of the absurd debunks the myths about the causal relationship of what is happening, denies the use of accumulated experience and postulates a total interpersonal misunderstanding. Then, it turns out, the only thing it can give us is awareness of the simulation of reality. Perhaps the point is another paradox: the less we notice the absurdity of the situation, the more absurd it becomes. We are turning into "bad" actors, only not those who play poorly on stage, but those who overact behind the scenes. The more often we remind ourselves of the absurdity of what is happening, the easier we treat it, the funnier it becomes.

The magnetism of the theater of the absurd is that it does not claim to be true and does not dictate the rules of the game to us. It just offers to take a wider look around, listen to yourself and others, so as not to let yourself be fooled. Because a person will never be ready to face war, death or pain, but by accepting reality in its paradox, we can more easily come to terms with it.

S. Dubinska

THE IMPORTANCE OF FOREIGN-LANGUAGE COMMUNICATION FOR A GRAPHIC DESIGNER

С. Дубінська

ВАЖЛИВІСТЬ ІНШОМОВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ДЛЯ ДИЗАЙНЕРА-ГРАФІКА

In today's globalized world, communication is key to success in any field. In the design industry, foreign-language communication is essential for designers who want to work with clients from different countries, cultures, and languages. Graphic designers must be able to communicate effectively in foreign languages to meet the needs of their clients and create designs that resonate with their target audience. First and foremost, this is due to the fact that when performing a particular task, a designer has to discuss with a client as much as possible, conduct a survey and get them interested in their unconventional ideas. Even with a high degree of creativity and experience, not every designer can easily interact with clients. There are certain barriers that prevent you from expressing your thoughts correctly and having a constructive dialogue. The same goes for interactions with colleagues and management. For certain design projects, each unit of the team lays out its ideas and the ways of achieving the goal. If there is insufficient or no communication between related employees, the project, as a product of a joint activity, is doomed to failure.

One of the most important aspects of graphic design is understanding the client's needs. To develop a successful project, designers must understand the client's target audience, their brand identity, and their marketing goals. In many cases, this involves working with clients from different countries and cultures, which means that foreign-language communication skills are essential. When designers can communicate with clients in their own language, they can better understand their needs and create designs that meet their expectations. It also helps to establish trust and build a stronger relationship with a client, which can lead to more efficient cooperation in the future.

In turn, cultural differences can have a significant impact on design projects. What works well in one culture may not work in another, and designers must be able to adapt their ideas and techniques to comply with the cultural standards and preferences of their clients' target audiences. For example, the use of certain colors, symbols, or imagery may be considered offensive or inappropriate in some cultures.

In many Western cultures, for example, white color is associated with purity, innocence, and cleanliness. However, in some Asian cultures, white is associated with death, mourning, and funerals. In China and Japan, white is a traditional funeral color, and it is considered inappropriate to wear white to a wedding or other festive occasion. Another example is green color, which is associated with nature, growth, and prosperity in many cultures. However, in some Middle Eastern cultures, green is associated with jealousy and envy. By communicating with clients in their own language, designers can gain a better understanding of the cultural context in which their designs will be applied. They can also

ask questions and clarify any cultural differences that may affect the design, ensuring that the final product is culturally appropriate and effective.

In some cases, designers may have to translate content for their clients. This may involve translating marketing materials, product descriptions, or website copy into a different language. This requires not only fluency in the target language, but also understanding of the cultural peculiarities.

Under conditions of a global economy, many design projects can involve collaboration with international teams. This may include working with designers, developers, or other professionals who speak different languages. Therefore, foreign-language communication skills are essential for effective collaboration. By speaking the same language as their colleagues, designers can ensure that everyone is on the same page and that there are no misunderstandings. They can also participate more actively in discussions and contribute their ideas to the project.

In addition to the benefits of foreign-language communication for team interactions, it can also help designers to expand their knowledge of design trends and techniques from other countries and cultures. By communicating with designers and design professionals from all over the world, designers can learn about different design styles, techniques, ways and trends that they can incorporate into their own work.

This can help them to stay competitive in a crowded design market and provide unique solutions to their clients. Moreover, foreign-language communication skills can help designers expand their client base.

In addition to the practical benefits of foreign-language communication in graphic design, there are also numerous personal and professional advantages that designers can gain from learning a new language. Learning a new language can provide numerous cognitive benefits, including improving memory, enhancing problem-solving skills, and increasing creativity. Studies have shown that bilingual individuals are better at multitasking, have better attentional control, and are better able to switch between tasks. These skills can be invaluable and helpful for graphic designers who often have to juggle multiple projects and tasks simultaneously.

Furthermore, learning a new language can also increase creativity. Bilingual individuals have been shown to have a more flexible and creative approach to problem-solving, as they are able to approach problems from different angles and perspectives. This can be particularly useful in graphic design, where creativity and innovation are highly valued.

It should be noted that foreign-language communication skills can also facilitate international travel and networking opportunities for designers. By attending design conferences, workshops, and events in other countries, designers can establish contacts with other professionals and gain exposure to new ideas and perspectives.

This can help them to build a strong professional network, collaborate on international design projects, and gain valuable insights into the global design industry.

Learning a new language can also have numerous personal benefits. It can broaden one's cultural horizons, increase empathy and facilitate personal growth and self-development. It can also provide a sense of personal fulfillment and satisfaction.

Mastering a new language requires dedication and hard work, and the sense of accomplishment that comes with making progress can be incredibly rewarding. Beyond the practical advantages, learning a new language can also be an enjoyable and enriching experience itself.

E. Cherkasova

ADAPTATION TO LOCAL BUSINESS PRACTICES

Е. Черкасова

АДАПТАЦІЯ ДО МІСЦЕВИХ БІЗНЕСПРАКТИК

One of the distinguishing features of the modern development of the world economy is the deployment of globalization processes, which have a significant impact on the system of international economic relations, transform the directions and determine the development trends of national economies.

The globalization of the world economy is understood as the process of strengthening the interconnection of the national economies of the countries of the world, which finds its expression in the formation of the world market of goods and services, finances; the formation of a global information space, the transformation of knowledge into the main element of public wealth, the expansion of business beyond national borders through the formation of TNCs etc.

Therefore, companies need to be flexible and adapt to where they operate if they want to be successful in the international market. By understanding the peculiarities of the culture, customs and expectations of local business practices, entrepreneurs are more likely to succeed in their foreign ventures. Although it can be difficult, founders must be willing to introduce the necessary changes if they want their business to thrive in the global economy. The first step in adaptation is studying the fundamentals of the culture and customs of the region. Expectations and standards for how a business should operate might vary in different countries that can lead to costly mistakes.

Companies should examine local laws and regulations, as well as cultural norms to ensure that their business practices meet local standards. Also, awareness of the local business etiquette and protocol will make a positive impression on potential partners and clients. For example, representatives of Western European individualistic cultures focus on the information itself, and not on the method of its rendering, they are primarily interested in its content. Their style of communication is characterized by concise speech and logically motivated, consistent, conceptually accurate thinking.

The Arabian model of business communication culture is more expressive, polychronic, focused on establishing friendly relations with partners. Most Arab businessmen speak English, however, when it comes to negotiations with them, it is better to have an interpreter. When addressing an Arab partner, it is necessary to use his title and name. In the course of direct communication, it is better to establish an eye contact, otherwise you may be considered as an insincere, indifferent person.

On the contrary, the Asian model of business communication culture is emotionally restrained, monochronic. The Asians' behavior is quite reserved in any situations, it is not characterized by strong emotions and enthusiasm. When communicating with them, you should remember that the Asians consider hugs, pats on the back, kisses, even light touches unacceptable, you have to control your body language.

As for the Chinese it should be pointed out that the issues of politics should not be touched upon during social conversations. If a Chinese person does not know the answer to a specific question, they may speculate or make assumptions. When getting to know you better, they usually may exchange business cards and greet you with a handshake (first you should shake hands with the most honorable representative of the Chinese delegation). On the reverse side of the business cards intended for the Chinese delegation, there must

be a text in Chinese. After receiving the business card of a Chinese partner, you have to read it carefully, then put it in front of you on the table or in a case. Chinese names usually consist of three words, the first is a surname, and the following ones mean a name. Chinese business is oriented first on the relationship, then on the deal. Therefore, you should not hope for successful business with Chinese partners without having a reliable, trusting personal relationship with them (“guanxi” is the spirit of friendship). The Chinese devote a lot of time and effort to establishing such relations. In the course business communication, they usually arrange banquets, games, golf, in order to get to know their partner as best as possible, to study their strengths and weaknesses, to make sure whether they can be trusted personally. A distinguishing feature of negotiations with representatives of Chinese companies and organizations is the attitude to the terms of the contract as an object that is always in a state of negotiation. European businessmen are really annoyed by this approach.

The American model of the business communication culture highlights that the Americans are quite pragmatic, self-confident and sometimes rigid. When communicating, Americans are quite open, they do not like emphasized formality.

They are polite, tactful, democratic, regardless of the age and social status of the interlocutor. Consideration of any issue by the Americans is based on logical reasoning and common sense. Reflecting on a certain problem, they move from the general to the specific, referring to certain arguments. American businessmen are meticulous about the legal drafting of business papers, so they usually invite a lawyer to participate in the negotiations.

A successful business requires understanding the local market structure and consumer preferences to determine what products and services are in demand and how they can best meet those needs. In addition, you have to make a survey concerning your competitors, make sure that the company's operations and processes comply with the local standards and regulations as well as environmental acts and labor laws, and adapt your products and services to the needs of the local consumers.

Companies should also be aware of all the taxes and fees associated with the running business in the region.

In conclusion, it should be noted that adapting to local business practices can be difficult, but it is essential for companies that want to succeed in the global economy.

They must be prepared to research the peculiarities of the local cultural standards, customs and regulations, as well as understand the local market mechanism and consumer preferences. In addition, companies must ensure that their services and products comply with the local standards and be prepared to tailor their offerings to local customer needs. By adapting to local business practices, they can increase their chances of success in the market.

A. Skrypka

PUPPET THEATER

A. Скринка

ТЕАТР ЛЯЛЬОК

Puppet theater is a theatrical spectacle in which puppets act. Usually, the actors who control the puppets are hidden from the audience. But recently, “live” puppet theater has become widespread, that is, when the audience can see how the process of controlling the puppets takes place. With the help of dolls, actors convey the traits of human character,

forms of behavior. They put important information or even social manifestos in the “mouths” of the dolls. There are the following types of puppet theatre: theater where puppets are gloved, demonstration of plays most often takes place above a screen that covers the actors, puppet theaters, where puppets move with the help of strings or wire, and the actors controlling them are in most cases above them, theaters where the puppets are not above and the actors are not below, theater of shadows, theatrical spectacles of the nativity scene.

Ukrainian Puppet Theater. The nativity scene can be considered the first puppet theater in Ukraine. Vertep is an ancient mobile Ukrainian puppet theater where religious and ironic plays were staged. In addition to puppeteers, these troupes always had a small choir, and sometimes an instrumental ensemble, which accompanied the performance with singing and music.

V. Afanasiev Kharkiv Puppet Theater. The puppet theater now, during the war. During the invasion, this place became a shelter, a home for people. Oksana Dmitrieva, the chief director of the Kharkiv Puppet Theater says: “When it was very scary, we sang, and it helped us not to be afraid”. The theater started working in April 2022. The first play based on Andersen’s fairy tales was performed at the Maidan Konstytutsii metro station. Then the troupe realized that the art is on time, it is necessary to continue the work. So, with their performances, they toured all the subway stations. Each station is a separate city, different people, different feelings. Oksana Dmitrieva says: “The closer you are to the Northern Saltivka, the more you feel the tension and horror of what is happening. I still don’t know who saved whom at these performances”. New performances were also created. In two weeks during the shelling of Kharkiv, they created “I’m okay”. The play takes place in Bucha, it’s a story about teenagers living through the first days of the invasion. In October, the theater presented this play in Warsaw. The audience watched the performance with tactical caution, and then applauded loudly.

Subsequently, the Kharkiv Academic Puppet Theater received an award in Stockholm. The Mikael Nyqvist Foundation Award honors actors and theater groups for their conviction that acting can unite people. The organizers of the Foundation say: “With a firm belief in the healing power of art, the Kharkiv State Puppet Theater managed to hold performances for children and adults despite the difficult situation in the city and despite constant shelling by the Russian army. With indomitable optimism for the future and hope for peace”. And from February 6, 2023, the theater officially resumed work!

The time for art! Go to theaters, get this crazy energy and believe in the bright future! Glory to Ukraine!

M. Zameta

POPULARIZATION AND PRACTICAL APPLICATION OF THE COMBINATION OF PROFESSIONAL TERMS AND SLANG VOCABULARY

M. Замета

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ТА ПРАКТИЧНЕ ЗАСТОСУВАННЯ ПОЄДНАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ Й СЛЕНГУ

Under conditions of ongoing changes, taking place in a globalized world, the need for specialists, who do not only possess knowledge, abilities and skills in accordance with the state educational standards, but also know how to solve various professional problems at a high cultural level, is becoming more and more urgent in our society.

Also, they need to quickly adapt to changing conditions and be able to carry out high-quality intercultural business communication all over the world.

The use of English slang in everyday life conversation is becoming popular among young people. Although using slang can run into some problems, such as confusion or risk of offending people. But on the other side of the coin, this type of vocabulary speeds up the process of providing information during a conversation as well as adding some kind of emotional coloring.

With the development of workplace conditions, a new concept of professional jargon had appeared. Now it is, firstly, a special language environment, limited by the framework of some professional activity. It should be noted that this is a type of jargon used by a group of people of the same profession for special professional communication (internal use). It has the following characteristics: expressiveness (“wicked”), stylistic inferiority (“to botch something up” or “to do a botch job”), the use of various word-formation models (“to flog” (sell at a good price), “a musical” (show)), professional vocabulary and phraseology, duplicating units of terminology and special language (“Bps” (“bits per second”)).

And, of course, the IT-sphere can't do without its specific slang (techno jargon). For example, “PEBCAK” means “Problem Exists Between Chair and Keyboard” (this is used when a technician realizes that the reason why you can't fix your computer isn't because of a computer malfunction). Also, the following funny combination of words is quite common: “Copy, paste and pray” (sometimes a programmer has no choice but to copy the code from the Internet and just hope it works).

There was conducted a survey as to the need of popularizing professional jargon, which showed that the majority of respondents (65%) believe that the use of professional jargon helps to find a common language and convey an opinion faster.

The same opinion was supported by another 20% who voted for the use of jargon only sometimes. 15% believe that professional vocabulary should only include professional terms.

To sum up it should be noted that young people prefer popularization of a combination of both professional and slang vocabulary. Therefore, this topic is urgent for employees in various professional fields and can help to improve communication at work. Such small but nevertheless valuable elements can contribute to the increase in productivity team-building in a company.

K. Zavodun

DANCE HISTORY. WHAT IS THE DIFFERENCE BETWEEN ANCIENT DANCE AND MODERN ONE?

K. Заводун

ІСТОРІЯ ТАНЦЮ. ЧИМ ВІДРІЗНЯЄТЬСЯ СТАРОВИННИЙ ТАНЕЦЬ ВІД СУЧАСНОГО?

Dance is one of the oldest art forms. Its appearance is attributed to the times of primitive tribes. Naturally, in that era the type of dance and its purpose differed significantly from modern ones. The development of this art went through several stages, the dance changed, as did society as a whole. The dance has come a long and very interesting way of its evolution. At the beginning of its inception, dance forms were the simplest, later they became more complicated, and then deeply emotionally colored. The dance subsequently began to reflect the surrounding life, which enriched its content. Since ancient times, dance

has accompanied people from their birth to their death. In ancient times, the working day began with a special ritual dance. Ancient people merged in a dance that emitted a successful hunt before its real beginning. Spring agricultural work also began with a special ritual dance and accompanying song. Magical shamanic and meditational plasticity is also a dance. “The dance is constantly evolving from the simplest forms to more complex ones, its ideological and emotional content is enriched.”

Today, the choreography is very different from the ancient one. Many centuries have passed since the origin of the dance, the world and humanity have changed, but this art form exists and flourishes, although the belief that it can bring rain, give strength to hunt or persuade the deity to forgive sins has disappeared. Today there are different directions and styles of dance for example: Folk dance, Ballet dance, Variety dance, Modern dance and many others. Modern dance began to develop actively in the XX century. Its main idea was the freedom of the dancer: improvisation and expression of one's own emotions, rather than stereotyped movements. Now there are a lot of dance trends - jazz, modern, contemporary, street dances.

Modern choreography is a choreography that does not have mandatory movements and poses, its main goal is the formation and disclosure of the individuality and special features of each dancer. The formation of various styles continues to this day. At the end of the twentieth century, club styles of modern dance appeared, the list of which is replenished to this day. From modern dancers very good British choreographer Bobby Newberry is an innovator in the world of music. At 31, he is known all over the world. The guy worked on productions of the show “America's got talent” and “Dancing with the stars”. In addition, the dancer has collaborated with Pink, Eminem, Pussycat Dolls, Missy Elliott and many others. Bobby gives master classes in Europe, Asia and America and teaches at famous dance schools. He showed the whole world an incendiary mix of hip-hop, jazz and wacking.

Folk choreography is also developing now. The development of folk choreography, which takes on a stage form, is inextricably linked with the traditions of folk-dance art in general. Folklore dance is included in the concept of “folk dance”, as one of the components. Moreover, all types of stage adaptations must be evaluated, correlating them with folk origins, plastic prototype, roots. Only by considering folk dance culture as an integral, interconnected system, one can try to find typological features in each type of folk dance.

In folk dances, a difference has appeared between those that dance for themselves (domestic) and those that are performed for show (stage and cult).

Differences between peasant and urban dances have emerged over time in everyday dances. Folk dance is a treasure trove of world art. This “visible song, concealing in itself a part of the people's soul. “After all, a joint dance without revelry and violence, but with a sense of rhythm and music, with an aesthetic experience of the beauty of movement, is an expression of people's identity and unity in joy. For example, Grigory Chapkis. They say about him “Talent from God. The famous Ukrainian choreographer began his dancing career at the age of 16. For about 26 years, the artist performed in the State Song and Dance Ensemble of Ukraine (now known as the Pavel Virsky National Honored Academic Dance Ensemble of Ukraine) Grigory is the first choreographer of the Ivan Franko Theater in Kiev. In addition, he was the head of the exemplary concert and dance hall “Youth” and deputy director of the Drama and Comedy Theater on the Left Bank of the Dnieper. Now the 91-year-old People's Artist of Ukraine sits on the jury of Dancing with the Stars,

works as a professor at the Department of Choreography at the Institute of Arts of Borys Hrinchenko Kyiv University and teaches at Chapkis Dance School.

Classical dance as a system has developed as a result of enormous professional work. Classical dance is a historically established, ordered system of dance movements that has been formed over many centuries and among many peoples. The concept of “ballet” (from the French ballet, from the Italian balletto, from the late Latin ballo - I dance). The concept of “classical ballet” also comes from the French ballett or from the Latin ballo I dance, and the content of which is embodied in stage musical and choreographic images. Classical dance is the beauty and achievement of the choreographic world art, the basis for mastering technically complex movements. He brings up the beauty of the human body, all its parts, which are important and interconnected in the dance. The art of choreography is multifaceted and unique.

Of the Ukrainian ballerinas, the famous Kateryna Kukhar is a prima ballerina of the T. H. Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine. Kateryna Kukhar knows how to make the viewer feel awe from her beautiful pas. The artist is considered one of the best ballerinas in Europe and performs on stage with such great figures of world ballet as Claudio Coviello (the La Scala Theatre), Joseph Gatti (the Boston Ballet), Coeur Jeremy-Lup (the Paris Opera Garnier). Kateryna, along with her husband, Oleksandr Stoianov, also a dancer, is called the most beautiful couple in European ballet. Kukhar was awarded the honorary titles of People’s and Honored Artist of Ukraine and the Order of Princess Olga III degree. The ballerina actively participates in various TV programs and is a member of the jury in many international dance competitions.

Choreography conveys to us the content and a certain meaning laid down by the dancer or choreographer through the mysterious and enigmatic language of the human body. The dance has changed over the centuries, acquired features and played an important role in people’s lives. Each period of history has left its unique and inimitable mark on the art of dance. Dance has always united people, served as a way for people to communicate with each other, as well as a means of self-expression and energy renewal.

Y. Manskova

ENGLISH AS AN INTEGRAL PART OF A QUALIFIED GRAPHIC DESIGNER TRAINING

Ю. Манскова

АНГЛІЙСЬКА МОВА ЯК НЕВІД’ЄМНА СКЛАДОВА ПІДГОТОВКИ КВАЛІФІКОВАНОГО ДИЗАЙНЕРА-ГРАФІКА

At present time, when information technologies have become an integral part of almost every sphere of human life, IT professionals are in great demand in a globalized society.

Graphic design is a very popular area of work among young people all over the world. Specialists in this field should constantly improve their skills in order to be successful and to get a promotion. Students have to learn various disciplines to be able to solve any problem and help customers to achieve their goals. One of such subjects is English. Some newcomers, however, are unaware of the value of the language proficiency to a graphic designer. So, it is worth defining the situations in which the English language could be highly recommended or required as one of the core skills in the professional field.

The first issue that novices or even professionals have to encounter is the requirement to watch a lot of videos and tutorials in order to develop their skills and be trendy. Of

course, there are many resources in various languages, but that number is not comparable to the number of English courses. Even if you find a video in an unknown language, you may be able to grasp everything thanks to subtitles. If you watch videos, read articles, and listen to podcasts about graphic design in English, you can become a good professional, who is able to solve a wide range of problems and at the same time you have an opportunity to improve your knowledge of English.

Efficient communication with clients and colleagues also depends on the level of your English. If you want to receive orders from all over the world, then using services of a translator or interpreter will not be enough. Language skills provide a better understanding of the clients and their needs and the ability to respond quickly. A good knowledge of English, in particular, will help communicate efficiently both in person and via video conferencing, because it facilitates the process of discussing all the customer's concerns and requirements. But it should be pointed out that your speech must be correct and clear to ensure that the customer can understand everything.

Therefore, in addition to studying grammar and vocabulary of the English language, future graphic designers should also practice speaking and listening, improve their intonation, and develop their conversational skills.

Beginners who study design observe that many terms used in this field are borrowed from English. For example, if a designer will use a mock-up to present the development in the best possible way. A mock-up is a real or digital model used to test early design ideas and see how they could look in the real world. The term has become recognizable and used by professionals all over the world, therefore, this word does not require translation into other languages. When working with a text, designers adjust the kerning value. Kerning is the adjustment of space between pairs of letters in the same word.

This term is derived from the English word "to kern" but it's used by all graphic designers and IT specialists from different countries. There are plenty of other examples, such as:

- tracking (the spacing between glyphs (characters) applied to an entire piece of text). Providing more open tracking usually helps with the readability of all-caps text. Graphic designers use this term in typography.
- RGB (a system representing the colors used on a digital display screen). The name of the model comes from the initials of the three additive primary colors, red, green, and blue.
- header (the top portion of a web page containing the company name and logos). The header of a graphics file contains information about the image size (width and height), depth, resolution, format, number of colors, etc.
- wireframe (a two-dimensional representation of a page's interface that focuses on the placement and hierarchy of content, the functionality that is offered, and the desired behaviors).
- usability (the capacity of a system to provide a condition for its users to perform the tasks safely, effectively, and efficiently while enjoying the experience).

These terms can be found in a variety of graphic design contexts, such as branding, advertising, UI/UX, etc. But the specialists regularly combine these fields in their work, so comprehension and knowledge with these words are important. There are a lot of dictionaries of specialized terms that help to learn these terms.

Depending on the graphic design goals, specialists may be required to become proficient in specific programs to meet the requirements for a position they wish to fill

or to complete some independent projects. Modern design requires knowledge and use of various software. The most popular of them, like Photoshop or Illustrator, have translations into different languages, but the others often have only an English version.

In order to use free all available tools for creating unique designs, it is important to understand this language. Of course, using icons or hints with illustrations can help to comprehend the purpose of the tool in these programs, but knowing English can speed up the process of work.

Another useful effect of learning English is the training of our brain. During the work a graphic designer has to analyze the data and needs of a client, to come up with something new to solve the problem. Learning a foreign language strengthens our cognitive and analytic abilities. This can be challenging and requires a lot of mental effort, but it speeds up the process of problem-solving. Research from a 2012 Swiss Study shows that learning a new language changes the structures of a brain, having an impact on the areas of a brain that control memory, conscious thought and it can make you more creative. Our memory is impacted by language learning as well. It is a well-known fact that the more the brain is used, the better it functions. A new language requires not only familiarity with vocabulary and rules, but also being able to recall and apply this knowledge in practice. The process of learning a language gives our memory a good workout. Consequently, learning English will be a benefit to our brain both in our professional and everyday life.

Finally, if a designer wants to get a job in a company, one of the main requirements will be the knowledge of English. The emergence and growth of information technology made it necessary to be proficient in this language. This can be explained by the fact that a graphic designer has to respond to emails, take part in meeting calls with colleagues, write reports, etc. Also, quite often, companies take part in international conferences and competitions, where communication in English is unavoidable. The knowledge of more than one language describes you as an employee who is eager to learning something new and develop professional skills. Having this trait will help you advance in your career and get respect of your coworkers.

English has become a must-have in many spheres of our life and graphic design is not an exception. This language is required for work, communication, training, and development. Knowledge of English will not only speed up the process of a graphic designer's work, but will make it easier as well. Since this language is very popular in the world, it will be quite easy and interesting to study. There are plenty of learning resources including coursebooks and TV programs in English about graphic design that will contribute to language improvement as well as professional self-development of a future graphic designer.

V. Radieva

INTERNATIONAL TOURISM: ITALY AS A COUNTRY OF A GREAT CULTURE

B. Радєва

МІЖНАРОДНИЙ ТУРИЗМ: ІТАЛІЯ — КРАЇНА ВЕЛИКОЇ КУЛЬТУРИ

Italy is a great country to visit at any time of the year. Not only natural and architectural beauties are waiting for you here. It is also a great opportunity to taste national dishes. There are many noteworthy things in the culture of Italy. This country is the successor of Ancient Rome, and a reminder of it — the preserved architectural monuments, some of which were built before our era. It's definitely worth highlighting — the Pantheon, the

Colosseum and the Roman Forum. Italian culture has produced many great and famous people such as the artists Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Raphael Santi, as well as famous actors: Sophia Loren, Ornella Muti, Monica Bellucci, Adriano Celentano, Marcello Mastroianni.

The cuisine of Italy has been formed over the centuries under the influence of the cuisines of neighboring countries. The united Italy appeared on the map of Europe a little more than 100 years ago thanks to which the national cuisine of Italy absorbed the best of Ligurian, Milanese, Sicilian, Neapolitan, Calabrian and other cuisines.

The northern regions of Italy have long been engaged in cattle breeding, so they mainly used milk, meat and butter in their cuisine. In the south, where there were no pastures, but a mild climate provided a stable harvest of vegetables.

The main products that are very often used by Italians in the preparation of dishes include various vegetables, seafood fish, beef, poultry, legumes, various types of cheeses, mushrooms, pasta, rice, olives, fruits and berries. A characteristic feature of Italian cuisine is the love of herbs.

It is noteworthy that many Italian culinary traditions were brought not by professional chefs or housewives, but by people associated with architecture. Ice cream, according to legend, was invented by an Italian architect. This is explained by the fact that artists, creative people, have never been afraid to experiment. As a result of these experiments, masterpieces appeared, including culinary ones.

Italy has a long tradition of winemaking, using its grape varieties and its methods, which are becoming more and more famous in the world. Even when Italian winemakers use international varieties such as Cabernet Sauvignon or Chardonnay, they give the wine the unique "Italian accent".

To sum up, Italy is one of the most attractive and interesting country in the world for the international tourism.

A. Pyroh

THE CULTURE OF PROFESSIONAL AND BUSINESS COMMUNICATION IN THE UNITED STATES OF AMERICA

A. Пирог

КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНОГО ТА ДІЛОВОГО СПІЛКУВАННЯ В США

Professional and business communication in the American society is characterized by a formal and direct approach that emphasizes clarity, efficiency, and professionalism.

The process of communication is considered as a critical aspect of business success and is, therefore, taken seriously by professionals at all levels of the organization. One of the most important aspects of the American business communication is the emphasis on its efficiency and speed. In a fast-paced globalized economy where decisions need to be made quickly and projects need to be completed within tight deadlines, professionals are expected to be able to communicate in a clear, concise, and direct manner. This often means avoiding long-winded explanations or pleasantries and getting straight to the point in order to maximize productivity and effectiveness.

Another key feature of the American business communication is the use of formal titles and honorifics. Depending on the industry or profession, it is often customary to address colleagues, clients, and customers using their formal title, such as "Dr." or

“Professor”. Similarly, people are often addressed by their last name, rather than their first name, as a sign of respect. However, in more casual or informal settings, it is becoming more common to use first names or even nicknames.

In addition to written communication, verbal communication is also an important part of professional and business communication in the USA. Public speaking, presentations, and meetings are common practices, and professionals are expected to be able to communicate effectively in these environments. This often means being able to speak confidently and persuasively, while also being able to listen actively and respond appropriately to questions and provide feedback.

It should be noted that the ability to adapt to different contexts and audiences comprises one of the most important aspects of the American business communication culture. Depending on the situation and the people involved, professionals may need to adjust their communication style and tone in order to be effective. For example, communicating with a group of investors may require a different approach than communicating with a team of colleagues or a customer service representative.

The importance placed on etiquette and protocol is also included to the set of key components of the American business communication culture. Professionals are expected to follow established norms and guidelines for communication, such as using appropriate salutations, avoiding offensive language, and respecting cultural and religious differences. Moreover, there are certain types of behavior that are considered as unprofessional, such as interrupting others, using profanity, or speaking too loudly or aggressively.

In recent years, application of innovative information technologies and services has become an integral part of the process of business communication as a whole. Email, instant messaging, and video conferencing are all common tools that professionals use to communicate with colleagues and clients all over the world. However, the rise of technology has also created new challenges, such as the need to manage a constant stream of messages and notifications, and the potential for miscommunication or misunderstanding in a digital environment.

Networking and relationship-building are also important components of the American business communication. Professionals are expected to be able to build and maintain relationships with colleagues, clients, and customers, both in person and online. This often involves attending industry events, reaching out to potential contacts through social media or email, and being able to communicate effectively and professionally in a variety of settings.

One of the most important skills considered as a must-have for American professionals is the ability to communicate persuasively and effectively. Whether it’s pitching a new idea, negotiating a deal, or presenting a business offer to a group of stakeholders, being able to communicate in a compelling and persuasive way is critical for success in many industries. This often requires being able to tailor communication to the needs and interests of the audience and being able to use data and other evidence to support the ideas, arguments and offers.

The emphasis on positivity and optimism are among important elements of the communication process since the Americans tend to value positive thinking, and this is reflected in the way they communicate. Professionals are expected to use positive language and avoid negative or critical language, even when providing feedback or discussing

challenges. This is often referred to as “constructive criticism”, where feedback is framed in a positive and supportive way.

Furthermore, the Americans tend to value directness and honesty in communication. Being straightforward and honest is crucial, even when delivering controversial news or making tough decisions. This is often referred to as “speaking truth to power”, where professionals are expected to speak up when they see something that is not right or that needs to be improved.

You should take into account that the Americans also value respect for others’ time and schedules. Punctuality is highly valued, and being late for a meeting or appointment is seen as disrespectful. Also, Americans tend to be very schedule- oriented and prefer to plan their time in advance. Professionals are expected to be organized and efficient in their communication, and to respect others’ schedules by responding promptly to emails and messages.

One more important aspect of the American business communication culture is the use of humor and informal language. While professionalism is highly valued, there is also a tendency to use humor and informal language to build rapport and relations with colleagues and clients. This can take the form of casual banter or jokes in meetings, or the use of emojis and informal language in emails and texts.

However, it should be pointed out that there are still strict boundaries as to what is considered appropriate in business communication. Professionals are expected to avoid offensive or inappropriate language, and to be mindful of cultural and religious differences especially when communicating with foreigners.

Finally, the Americans tend to value individualism and self-expression, even in a professional context. This is reflected in the way professionals communicate, where there is often an emphasis on personal branding and self-promotion. Professionals are encouraged to build their own personal brands and to showcase their unique skills and talents in order to stand out in a crowded marketplace.

In conclusion, it should be emphasized that the culture of professional and business communication in the USA is complex and multifaceted. It values efficiency, directness, positivity, and respect, while also valuing individualism, humor, and self- expression. Professionals are expected to be able to communicate effectively in a variety of settings, and to adapt their communication style to different audiences and contexts. By understanding these cultural standards and expectations, professionals can be more effective communicators and build stronger relationships with colleagues, clients, and customers.

O. Klochko

THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF KINESIOLOGY

O. Клочко

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ КІНЕЗІОЛОГІЇ

The abstract considers the issue of the history of the development of the science of kinesiology, which at the present stage is an alternative to traditional medicine. Methods of detecting disorders in the body using applied kinesiology are described. A conclusion is made about the relevance and effectiveness of this method in modern practice.

Keywords: kinesiology, applied kinesiology, techniques of applied kinesiology.

У тезах розглядається питання історії розвитку науки кінезіології, яка на сучасному етапі є альтернативою традиційній медицині. Описуються методи виявлення порушень в організмі за допомогою прикладної кінезіології. Робиться висновок про актуальність та ефективність даного методу у сучасній практиці.

Ключові слова: кінезіологія, прикладна кінезіологія, техніки прикладної кінезіології.

Interest in kinesiology has been growing very actively in the last few years. And not only in professional circles, but also among ordinary people who need help in solving health problems.

The term “kinesiology” comes from the Greek words “kinesis”, which means movement, and “logos” — word, teaching, science. In medicine, this is called the study of muscles and body movements. The Kinesiology Federation in Great Britain uses the following definition:

Kinesiology, literally the study of body movement, is a holistic approach to balancing movement and the interactions of human energy systems.

The patient’s natural healing powers are stimulated through exposure to reflex and acupuncture points, through certain exercises and dietary changes, resulting in increased physical, emotional, mental and spiritual well-being.

As various branches of kinesiology appeared and developed, the term “kinesiology” began to be used as a general designation for the entire system. It provides a direct path of communication through the body with the patient or client.

Applied kinesiology is a holistic approach based on the concept of the Triad of Health, which consists of structural, chemical and emotional factors.

Structural factors include such components of the body as muscles, bones and joints.

Chemical factors are the second component of the “health triad”. Such external factors as food intake, various chemical toxins, radiation, etc., have a great impact on the body.

Chemical factors also include allergic reactions, nutritional deficiencies, hormonal imbalances, glucose imbalances, and toxic substances.

Emotional factors include thoughts, belief systems, relationships, and feelings, both conscious and subconscious, related to the past, present, and future.

So, appearing in the 60s, applied kinesiology spread in the USA among doctors and chiropractors. In 1974, the International College of Applied Kinesiology was established in Great Britain.

Gordon Stokes, Daniel Whiteside and Candice Callaway were the authors of this direction. Their education certainly left an imprint on the direction they created.

They paid much more attention to the emotional side of life. The techniques of the “One Brain” concept primarily restore the ability to make free choices in the present without the inhibiting effects of past experiences.

Thus, it can be seen that today interest in kinesiology is growing rapidly and more and more doctors, psychologists and people from other helping professions are using kinesiology in their practice. This is because, thanks to the methods and techniques of kinesiology, it is possible to quickly eliminate health problems and improve the general quality of life.

L. Tsaruk

THE CULTURE OF PROFESSIONAL AND BUSINESS COMMUNICATION IN THE USA

Л. Царук

КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНОГО ТА ДІЛОВОГО СПІЛКУВАННЯ В США

Cross-cultural communication is an essential part of global business and trade, and its importance has only increased with the growth of globalization in the XXI century.

However, effective communication can be challenging, as different cultures have different standards and practices when it comes to professional communication. Understanding these differences is crucial for successful communication and can help to prevent misunderstandings and miscommunication that might even change business relationships for the worse.

One of the most significant differences in professional communication culture across countries and regions is the use of indirect versus direct communication styles. In some oriental cultures, such as Japanese, direct communication is viewed as confrontational and impolite, so people tend to use indirect communication to avoid conflict. In contrast, in Western cultures, direct communication is often seen as more efficient and effective. For example, the Americans are known for their direct communication style, which can sometimes come across as blunt or rude to those from other cultures. In business environment this can cause misunderstandings and affect the success of negotiations or deals.

Another key difference in professional communication culture is the use of nonverbal cues. While verbal communication is essential, nonverbal cues such as body language, tone of voice, facial expression and eye contact also play a crucial role in communication. In some cultures, such as Indian, maintaining eye contact during communication is viewed as a sign of disrespect, while in other cultures, such as the European and American, avoiding eye contact can be seen as a sign of dishonesty or lack of interest. Understanding these peculiarities can help business professionals navigate cross-cultural communication and build successful relationships with clients and partners.

Cultural standards concerning positional hierarchy and respect also play a significant role in communication. For example, in China, respect for authority is highly valued, and communication with higher-ranking individuals is expected to be formal and deferential. In other cultures, such as Sweden, hierarchy is less emphasized, and communication is more informal and egalitarian. These differences can affect the way business professionals interact with colleagues and clients, and failing to understand them can lead to misunderstandings and even breaking the relationships.

It should be noted that cultural differences as to time management and punctuality can also affect professional communication. In some cultures, such as Germany, punctuality is highly valued, and being late can be seen as disrespectful. But in

Brazil, punctuality is less important, and being a few minutes late is often acceptable.

These differences can affect scheduling and meeting times and can also affect the perception of reliability and trustworthiness.

To sum up it should be emphasized that understanding the cultural differences in professional communication across countries and regions is essential for successful business communication. Effective cross-cultural communication requires a nuanced

understanding of cultural norms and practices, as well as the ability to adapt to different communication styles. By developing these skills, business professionals can build strong relationships with clients and partners around the world, and successfully navigate the challenges of the globalized business in the 21st century.

О. Герчук

THE DIFFERENCE BETWEEN INTRAMURAL AND ONLINE TRAINING OF STUDENT CHOREOGRAPHERS

О. Герчук

РІЗНИЦЯ МІЖ ОЧНИМ ТА ОНЛАЙН НАВЧАННЯМ СТУДЕНТІВ

Today I would like to make it more clear how student choreographers study. Of course, intramural learning is much better than online learning. After all, it is the most understandable and easier for both students and teachers, because it is not always possible to convey the necessary information easily and clearly online. Today we realized how much we miss our academy.

Intramural training takes place in dance halls, where we have more space, the opportunity to see ourselves and others in large mirrors, and a dance floor. Online training takes place in the homes of other students, but the problem for choreographers is the small space, where sometimes there is not even room to properly unfold the leg to the right height, the dance floor replaces the chair, walls or shelves, and you can only see your classmates through a small window during the conference.

In general, intramural training means seeing and hearing the teacher next to you, listening to comments and correcting mistakes much easier, because you can see the teacher directly, who teaches new moves and combinations by showing you how to do them. Online, learning new material takes place either through a video or the teacher is looking for a place to try to explain the correct performance to students through the screen, the most common problem arises when acquiring coordination, because it is not always possible to understand which leg or arm is making the movement, where the head is turning, and there is often a video call mirroring, which complicates the situation.

A special feature of training at the Department of Folk Choreography is live music, during pairs of folk stage and Ukrainian folk dances, our accompanists play the bayana for us, during pairs of classical dances the piano plays, and sometimes if we do not have time to adjust lively music and new material to it, then our accompanists will play along with us. Online learning can be said to have eliminated this, because even under the phonogram, the teacher still cannot see the perfect accuracy and rhythmic execution of the vocabulary, because everyone hears music differently, this means a lack of synchrony, if the compositions are not square or out of time, most often there is confusion in the beginning, in the sequence or in the speed of the choreography.

Students studying at the Faculty of Choreography also have the Art of Ballet Master course, which teaches them to create their own productions of various forms and nationalities, to choose the right music in combination with dance vocabulary, to provide their choreographed combinations to fellow students. In other words, during intramural training, we transfer our staged numbers to the dancers, showing them our invented and correctly combined with each item in the performance. A big problem arises in online

training, because there are no dancers nearby, for whom the dance was staged, creating drawings on paper provides a single understanding and picture of the staged number. Showing through the screen movements and combinations with an explanation of the pattern change is one of the most difficult tasks in training choreographers.

I. Martyshchenko

**INTERNATIONAL ART RESIDENCY
AS A TOOL FOR DEVELOPING A TOURIST DESTINATION**

I. Мартищенко

**МІЖНАРОДНА АРТ-РЕЗИДЕНЦІЯ
ЯК ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ ТУРИСТИЧНОЇ ДЕСТИНАЦІЇ**

The concept of an art residency is not new anymore and depending on the authors of publications and the context, it can have many definitions. Here are some of the most accurate formulations in our opinion. So, to summarise, an art residency is a programme that gives artists, designers, writers and other creative people the opportunity to live and work in specially equipped studios for a certain period of time and provides the artist with creative freedom and new opportunities for self-realisation, the opportunity to make new connections and acquaintances and, of course, to showcase their work to a wide audience.

The first art residency appeared in America in the early XX century. In 1914, the artist Brigham Young founded the McDowell Colony, the world's first art colony where young artists could escape the bustle of the city and find inspiration in nature.

In the 1920s, the American artist Maxwell Perkins founded the Oldfields Colony, where young artists were given the opportunity to live and work for free. In Europe, the first art residency appeared in 1929 in Fontainebleau-sur-Seine in France. The residence was called the Centre for Research in Modern Art and provided artists with space to work and live. In the 1960s, art residencies became popular in the United States and Canada, when many art organisations began to provide artists with the opportunity to live and work in special premises. In the 1980s, this movement spread to Europe and Japan. Since the beginning of 2010, a special commission consisting of alliances of experts has been working to address the main problems faced by art residencies. These problems include the high demands on the social role of residencies, which can lead to a decline in the interest of artists in attending such events. Therefore, experts are exploring new potential for artists to make residencies more attractive. This may include overcoming the cultural isolation of certain countries or regions, creating and developing local artistic environments, supporting specific cultural or creative activities, etc.

The types of art residencies can vary depending on the location, financial support and other factors that influence the organisation of the residency. There are three main types of art residencies:

1. Official projects with permanent sources of funding. The activities of such residencies are highly organised. The work of such projects is usually supported by a staff of employees and volunteers. In such places, artists are provided with everything they need to create. Depending on the goals of the project, the length of stay can be up to one year, but usually the stay lasts no more than 2-3 months. Projects can be devoted to research activities, deepening intercultural dialogue, urban landscaping, and other goals.

2. Small projects funded by patrons and one-time grants. Residents are provided with separate apartments for living, but kitchen and other amenities are not always available.

Usually, the initiators of such projects are enthusiasts who are somehow related to the artistic community, entrepreneurs interested in information, and public organisations. As a payment for staying at the residency, artists can offer their works or participate in a project useful for the patron.

3. Self-sustaining projects with a small budget. In poor countries of the EU, South America and Asia, it is difficult to find money to create art residencies. In this case, the organisers can pass on the costs of accommodation and meals to the guests. Often, the organisers of such projects are artists themselves, who raise the money. The requirements for participants are minimal. The duration of the stay usually ranges from one to several weeks.

Art residencies can vary depending on the subject matter, purpose and art form: there are separate projects for painters, sculptors, writers, designers, photographers, musicians, playwrights, etc. Art residencies can be educational, entertaining, research, and many projects are aimed at cultural exchange and international connections.

For tourists, art residencies can be an attractive place to get to know local artists and their work. Tourists can visit artists' studios, see their works and even meet the artists themselves. This can be an additional starting point for a trip and open up a new world of art for tourists.

In addition, art residencies can become an important source of income for the local economy. Attracting artists from different countries can stimulate the development of the tourism industry, promote the development of new museums and exhibitions, as well as restaurants and hotels.

For example, the Cité Internationale des Arts residency in Paris has been an important place for the international artistic community for many years and has attracted many tourists to the city. Similar residencies also exist in other cities such as New York, London, Berlin and many others.

So, we can say that art residencies have great potential for tourism.

V. Varragan, A. Landik

INCLUSION IN FILM INDUSTRY

В. Варраган, А. Ландік

ІНКЛЮЗІЯ В КІНОІНДУСТРІЇ

Inclusion is the process of increasing the degree of participation of all citizens in society. The need for increased participation is primarily felt by those with physical or mental disabilities. It provides for the development and application of such concrete solutions that will allow each person to participate equally in academic and social life.

Inclusive casting is the practice of bringing actors of colour into the film industry, as well as actors with non-standard physical parameters, transgender people, people with physical disabilities and age actors. Proponents of inclusive casting believe that by involving marginalized groups in the work, the inequality that exists in the film business will disappear.

In recent years, there have been several examples of inclusion in the film industry.

One of the most notable examples is the Marvel Cinematic Universe, which has made a concerted effort to cast diverse actors in leading roles. For instance, Black Panther features an almost entirely black cast, with a predominantly black crew behind the scenes.

Inclusion is important in the film industry for a variety of reasons. For starters, it is critical for promoting equity and representation. Historically, the film industry has excluded underrepresented groups, resulting in a lack of diverse representation on screen. In order to correct this imbalance, every person needs to be given a chance to tell their stories and experiences.

Second, inclusion is critical for increasing audience empathy and understanding. Films that effectively represent different communities and experiences can challenge preconceptions and promote empathy and understanding. This can assist in the removal of barriers between different groups and the promotion of a more tolerant and inclusive society.

Thirdly, inclusion is vital for appealing to diverse audiences. The film industry is a global industry, and audiences are increasingly diverse. Films that prioritize inclusion can appeal to audiences from different backgrounds, increasing their reach and profitability. Moreover, diverse audiences want to see themselves represented on screen, and films that accurately represent their experiences can create a positive social impact and empower underrepresented groups.

In conclusion, inclusion is a crucial aspect of the film industry that promotes equity, representation, and empathy among audiences. Examples of inclusion in the film industry, such as *Black Panther*, demonstrate that films that prioritize inclusion can be profitable and successful while also promoting a positive social impact. Producers use inclusion in their films to appeal to diverse audiences, increase profits, and create a more inclusive and empathetic society. It is essential for the film industry to continue prioritizing inclusion, ensuring that all voices are heard and that storytelling accurately reflects the diversity of our society. Doing so it is possible to create a world where everyone's stories are valued, and empathy and understanding can thrive.

E. Khomytska

BASIC PRINCIPLES OF K. STANISLAVSKI SYSTEM

Є. Хомицька

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ СИСТЕМИ К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО

Konstantin Stanislavski — a theater director, an actor, a teacher, a theorist, a reformer of the theater. The creator of the actor system, which for 100 years has been very popular all over the world. The training in acting in the theatrical schools, studios, institutes and universities begins from the Stanislavski's system. It can certainly be called the alphabet for actors. Previously, actors and their teachers worked without structure, blindly. Everything has changed with the advent of this system, spontaneity in work has gone forever. Constancy, organization, logic, realism became the properties of the modern system of stage education. His system cultivates what he calls the art of experiencing. It mobilizes the actor's conscious thought in order to activate other, less controllable processes such as emotional experience and subconscious behavior. There are many different theatrical schools, you can work and learn from any of them, but thanks to the Stanislavski system we get the necessary basis of work on ourselves and on the role. The system teaches to use the main tool of each actor — our human organism. Stanislavski wrote books that are full of different, helpful trainings which deserve to be implemented so that our instrument can be improved. Today we will consider the basic principles of the Stanislavski's system to generalize all

information that can be told in the future in more detail. The main principle of Stanislavski is the life truth which is the basis of any realistic art. Stanislavski was against conventions, theatrical senseless play of drama, thoughtless unjustified game. He sought the path to living, organic art. We can watch and see, listen and hear everything that happens here in the real world, take the material from our observations and bring it to the stage in artistic form. One thing that we should not forget that some everyday events, domestic actions are better not to show the audience — it is necessary to select. It is worth taking advantage of the second important principle of Stanislavski's system — his teaching about the supertask in order to distinguish the real truth of art from the overacting. The supertask is the term, which Stanislavski introduced himself to denote the main purpose for which the play and character are created and the play is set. This is the ultimate goal that the playwright wants to achieve and which directors and actors must strive to. The supertask is for what the artist wants to put his idea into people's minds. The supertask (desire), the through line of action and its implementation (action) create the creative process of experience. The supertask should awaken the creative imagination of the artist, arouse faith, excite all his psychic life. It is important to be able to define a super-task and to give it the right name so that it leads to the right action. The next principle is the principle of activity and action. Here we learn that you can't play images and passions, but you have to act in the images and passions of the role. The main purpose of the system is to excite the human nature of the actor for organic creativity in accordance with the supertask. Creating an image through the actor's organic creative transformation in this image, from Stanislavski's perspective — the final step in the actor's creative process. When you don't have an artistic image, you don't have an art. But it is important for the actor to base on the playwright's text. So it is in the play that the main characteristics of the character are identified. If the actor has some personal charm, attractive appearance, beautiful voice and general nervous excitement, which in the eyes of a low experienced and undemanded viewer goes for emotion and acting temperament, deception can be considered secured: The actor acquires the right to be called an artist and at the same time sincerely believes that his activity is a real art without creating any images. The actor shouldn't love himself in an image but the image in himself. The principle of transformation includes a number of techniques of stage creativity. For example, when an actor needs to put himself in the proposed circumstances from which the right actions will be born. In working at the role the actor must go "from himself", understand the unity of the opposite of the actor-image and the actor-creator. According to the Stanislavski's teaching, to become another being yourself is the formula of the transformation principle. That may sound complicated and contradictory. But throughout our lives we only do that we by becoming different being ourselves. We grow up, we learn new things, we work in different fields and still call ourselves «I».

The living human personality of the actor himself is the material to create the image. Therefore an actor should not tear the image from his organic nature even for a moment. To conclude the general characteristic of Stanislavski's system, it's universality should be noted. This system can be used on its own, or you can add to it the principles of other theatrical schools, synthesizing your own working principle. Specifically, this system states that an actor plays well only when his play is based on the natural, organic laws of acting, which are in the very nature of man. The game of great, talented actors always obey these laws in one way or another, which means that the Stanislavski's system that has been existed

even 200 years ago, has simply not been structured and written down. The variety of forms of realism is infinite. To each image, play, you can find an unlimited number of techniques of expressiveness. The diversity of creative aspirations, bright personalities, unexpected creative solutions not only does not contradict the system, but, on the contrary, is its task, serves its purpose.

K. Maslova

LIBRARY MANAGEMENT

K. Маслова

УПРАВЛІННЯ БІБЛІОТЕКОЮ

The advent of the information age brought a number of changes that took place in all areas of society. Thus, it was impossible to avoid the library sphere. During the XX and XXI centuries, technologies that are easy to master, have appeared in library management. It turned out to be comfortable and fast to work with them. Almost every modern library is able to interest a potential knowledge consumer. Even if you study or work distantly, you have the opportunity to use a whole list of electronic libraries. Services such as access to electronic databases, creation of web references and offering information on any discipline or subject have made the library an ideal place not only for learning but also for self-realization.

So, library management is an activity that the manager and staff are engaged in for the achievement of the library's increased efficiency. Their main task is considered to be setting the goals by which the library will develop and function.

The head of the library should know the regularities of current management, its theoretical and practical parts, methods of complex analysis of library activities. The main responsibilities of the manager include the conclusion of contracts, execution and storage of property assigned to the library, organization of the formation of the library fund, resolution of any existing issues, abidance with the law. Of course, according to the current Codex of Labour Laws of Ukraine, the head is responsible for improper performance or non-performance of their direct duties, offences or causing material damage. The point of team creation is very important. It is the manager who must rally the library staff, create an acceptable psychological climate for this.

Each library team has its own structure and specifics. The library administration is to provide the availability of a sufficient number of employees with special knowledge to carry out various duties. The professional structure of libraries represents the distribution of employees according to specific functions. This labour distribution is connected with the creation of structural subdivisions and services. The content and selection of the library team are important elements of staff management. High efficiency of the collective work is achieved through a special selection of workers with the account of the best combination of their psychological qualities. This approach involves testing, employee interviews, or, in short, a complex selection system.

Library management methods play an essential role. Organisational methods include instructing, and methods of disciplinary influence. Economic methods — material stimulation; socio-psychological and pedagogical — informal team management, maintenance of a favourable working atmosphere. It is worth noting that there are several main management styles: directive, democratic and liberal. The first is characterized by

excessive power centralization, the second gives the subordinates autonomy, and the third involves providing constant instructions.

In this manner, despite the rapid informatization of society, a certain part of library managers left the forms of management unchanged, referring to the return of stability nowadays. It was the right decision to creatively approach the mastering of personnel in the science of management culture.

Managers and teams of libraries continue to enrich themselves with professional experience, which turns everyday work into an interesting process of development of professional rise. Thanks to the efforts of employees, libraries are being transformed into modern institutions necessary for society.

Р. Копытets

MAKE-UP AS ONE OF THE MAIN ELEMENTS OF THE STAGE ART

П. Конитець

ГРИМ ЯК ОДИН З ГОЛОВНИХ ЕЛЕМЕНТІВ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Make-up (from the French — colouring the face) is the kind of theatrical cosmetics that actors on the stage need to image and imitate during the performance or play on the shooting of a feature film.

The history of greasepaint/ make up goes back to folk rituals and games that are demanding on the participants in external transformations. The traditional make up, conditional in drawing and colours, of some forms of Chinese, Indian, Japanese and other theaters of the East, which are used for studying with military ritual rites. Folk actors of the Middle Ages painted their faces with soot, which dyes the sap of plants. Primitive-realistic greasepaint/ make up was used by participants in medieval mysteries, morality. Idealized, generalized greasepaint/ make up was created by the theater of classicism. In the 2nd half of the XVIII century, attempts were made to give greasepaint/ make up a greater characteristic, individual expressiveness. However, only the development of realism in the theater created the basis for the flourishing of the art of greasepaint. K. S. Stanislavski attached great importance to make-up in the work on the role. In the practice of the Moscow Art Theater, the art of make-up has become one of the important components of the director's concept of the performance. Since that time, a new position has appeared — greasepaint/ make up artist.

What is the role of makeup in creating an image? Theater is a collective art. The performance is the result of the complex work of many people. But the main figure of the play is the actor. Creating a lively, realistic, artistic image is a very complex process. Here we will talk about only one of the elements of an actor's work — greasepaint/ make up. Makeup helps to reveal the inner content of the image.

Finding the right make-up is one of the final stages of an actor's work on a role. Successfully found and well-executed greasepaint/ make up influences the actor's creative well-being and often gives him an impetus to solve the role. Many of the largest artists not only attached great importance to the creation of expressive make-up, but they themselves were the authors of make-up created for a particular role.

As for make-up accessories they include: make-up paints, dry blush, powder, brushes and shading, gum plaster, varnish for sticking beards and mustaches. The materials used for make-up in the cinema are significantly different from the materials and paints used in the theater. In fact, traditional technologies and means are still preserved in the theater:

grease-based make-up, sandarach glue, gummosis, stickers made of cotton wool, tulle. At the same time, the cinema of the beginning of the XXI century widely uses latex and silicone overlays, resistant acrylic and silicone adhesives, and resistant alcohol-based make-up paints. A special and very important branch of make-up is the manufacture of stizhery products (postizhey).

The postigeur is engaged in the manufacture of hair products: beards, mustaches, sideburns, wigs, and all kinds of other overlays.

The main rule that should be observed when starting make-up is to maintain cleanliness in everything. It is necessary to wash your hands thoroughly, it would be good to wipe them with cologne afterwards. It is also best to wash your face with warm water and soap before make up. If there is a wound, scratch or pimple on the skin, you need to seal the sore spot a clean piece of plaster or do not cover this place with makeup at all. After make-up, in no case should you wash your face with cold water. The room where the make-up takes place should be very clean.

The table on which the make-up accessories are laid out should be covered with a towel, napkin or a sheet of white paper. Make-up should be done under electric lighting, as in daylight, sunlight, the colors of the make-up seem rough and unnatural and acquire a purple, sharp hue.

To perform make-up work, you must have make-up paints, tools and accessories and a workplace. At present, it has become commonplace to use make-up boxes in make-up, and earlier they used random dyes from household cosmetics, which often included harmful substances, as well as vegetable juices of herbs and plants.

At the beginning of the XVIII century. Began to use special make-up paints for makeup. In 1786, the Heidelberg physician Franz May developed paints on a dry basis that were not harmful to health. With the change in the lighting of the theatrical stage, the venues required more subtle techniques for performing make-up and, naturally, the colors changed. Dry paints were replaced with oil-based paints. Make-up paints are made from plant and mineral raw materials and materials that are harmless in composition. The liquid makeup consists of water, glycerin, cologne, and fine-grained chalk powder for the whites or brown paint diluted in the water for the stain. Paints dry quickly, do not stain the suit. For the dressing room in the theatres must choose a spacious, light room with wide windows, should have a sink, dryer, thermostat, hairdryer, bench for the installation of the tress bank. The workshop should be well lit, have top and side lighting, equipped with wall cabinets for storage of dressing accessories.

The makeup is influenced by the intensity of light on the stage, its colour and the distance from the stage to the auditorium. The closer the audience is to the stage and the stronger and brighter its lighting, the more make-up should be softer and thinner. In the case of coloured stage lighting, it is necessary to consider the following: red colour absorbs red tones in the make-up and they pale; in the case of blue stage lighting, red paint, on the contrary, will appear almost black and blue will turn pale. Therefore, in red lighting the red tones should be strengthened, and the blue should be loosened, and in blue to do the opposite: the red tones should be loosened and the blue should be strengthened. If during the course of the play, the lighting of the scene will often change, then it is necessary to make up, based on what kind of lighting on the stage prevails.

A well-chosen and well-made makeup affects the creative work of the actor and often gives him an incentive to decide his role.

СЕКЦІЯ:
УКРАЇНСЬКЕ МОВОЗНАВСТВО ТА СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ
МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ XXI СТОЛІТТЯ

І. Фесенко

УКРАЇНСЬКИЙ МОВНИЙ ДИСКУРС В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

І. Fesenko

UKRAINIAN LANGUAGE DISCOURSE IN THE CONDITIONS OF MARTIAL LAW

За рік повномасштабної війни життя кожного українця докорінно змінилося. Ми всі переосмислили чимало речей, зробили переоцінку цінностей, стали жити по-іншому, стали думати по-іншому, стали говорити по-іншому... Так, в умовах війни мовний дискурс суттєво трансформувався: він став потужним маркером національної ідентичності, інструментом об'єднання українського суспільства, засобом зміцнення державної єдності та територіальної цілісності України. Серед громадян (незалежно від віку, статі чи національності) масово на сьогодні спостерігаємо бунтарський дух українізації. Якщо хтось раніше і послуговувався російською в побуті чи на професійній ниві, тепер свідомо відмовилися від мови агресора — такої чужої і протиприродної — і миттєво перейшли на спілкування українською як єдиною державною, сповненою високого патріотичного натхнення і духу нескореності нації, зміцнюючи тим самим мовний імунітет проти окупантів. Українська лунає звідусіль — вдома, на роботі, навчання, в транспорті, в громадських установах, під час пошуку інформації в інтернеті тощо. Ми принципово надаємо перевагу українськомовному культурному контенту — слухаємо українські пісні, читаємо українські книжки, дивимося українське кіно... Згідно зі статистикою, сьогодні понад 80 % громадян України послуговуються українською в усіх сферах життя і вдосконалюють свої мовленнєві навички.

Звичайно, багатьом вчорашнім російськомовним українцям важко одразу перейти на українську, в їхньому мовленні спостерігаємо передусім суржик, порушення низки мовних норм — орфоепічних, акцентуаційних, граматичних, синтаксичних, стилістичних тощо. Перше, що привертає увагу, — це т. зв. «акання», «гекання», «екання» («гаварити», «малако», «работа», «проблема»). Це є типовою помилкою і маркером того, що людина або перекладає, або тільки-но переходить на український мовний ґрунт. До того ж на лексичному рівні спостерігаємо калькування, тобто прямий переклад з російської на українську («приймати участь» (замість «брати участь»), «приймати міри» (замість «вживати заходів»), «діюче законодавство» (замість «чинне законодавство»), «на протязі тижня» (замість «протягом тижня»)). Звичайно, такі порушення мовних норм сучасної української мови знижують загальний рівень культури мовлення мовців, але ми маємо усвідомлювати, що процес переходу на українську літературну мову — це процес непростий і нешвидкий. Це пов'язано з тим, що мова спілкування побудована на рефlekсах. Як цілком слушно зауважив український мовознавець Олександр Авраменко, «коли ми хочемо сказати щось моментально, у нашій свідомості з'являється слово, яке називає це саме щось. А у багатьох людей оте перше слово, що з'являється, — російське. І на ходу миттєво зруйнувати всі рефlekси нереально

важко. Це як із зимовим пальто, де ви клали руку у кишеню з одного боку, а коли перевдягли весняну куртку — продовжуєте шукати кишеню на місці, де її тепер нема. Так само і зі словом».

Але, незважаючи на те, що на сьогодні мовлення деяких українців, можливо, не таке легке, швидке та впевнене, яким би могло бути, головне, що ми, українці, чітко усвідомлюємо свою українськість, символом якої є передусім мовний дискурс. Тож вчимо українську, говоримо та мислимо українською!

С. Руденко, С. Демочко

ТЕКСТ ПРОФЕСІОГРАМИ ФІНАНСИСТА: ЗМІСТ, СТРУКТУРА, ЗНАЧЕННЯ

S. Rudenko, S. Demochko

THE TEXT OF THE PROFESSIONAL PROFILE OF A FINANCIAL EXPERT: CONTENT, STRUCTURE, MEANING

Професіограма — повний опис особливостей певної професії, що розкриває зміст професійної праці, а також вимоги, які вона ставить перед людиною. Професіограма складається на основі аналізу змісту професійної діяльності й містить загальну характеристику та вимоги, що професія ставить до людини. Мета нашої роботи — розглянути зміст, структуру та значення тексту професіограми.

Професіограма складається з найменування професії, у нашому випадку це *фінансист*. На початку тексту зазначається домінуючий спосіб мислення — *додаток-регуляція*. Потім — галузь базових знань №1, №2 та їхній рівень. Наприклад, *фінансовий менеджмент рівень 3, високий (теоретичний) та математика і статистика, рівень 2, середній (практичне використання знань)*. Далі визначається професійна галузь — *економіка*.

Важливим критерієм є міжособистісна взаємодія *часто за типом «поруч»*. Домінуючий інтерес — *конвенціональний*.

Додатковий інтерес — *підприємницький, умови роботи — у приміщенні, сидячий* та домінуючі види діяльності — *проведення аналізу доходів та витрат або робота з планування та контролю бюджетних планів*.

Одна із головних частин професіограми фінансиста — зазначення якостей, що забезпечують успішність виконання професійної діяльності, серед яких *аналітичний розум та стресостійкість*. Інший критерій — особистісні якості, інтереси, схильності — *посидючість, терплячість та відповідальність*.

Якості, що перешкоджають ефективності професійної діяльності: *відсутність математичних здібностей та швидка стомлюваність*.

Галузі застосування професійних знань — *сфера банківської діяльності або фінансові організації*. Також перераховуються посади, які можуть обіймати фахівці з вищою економічною освітою за спеціальністю 072 «Фінанси, банківська справа та страхування»: *фінансовий директор, начальник фінансового відділу тощо*.

Важливим складником професіограми є психограма з повним описом психологічних характеристик та професійно важливих якостей спеціаліста.

Отже, порівнюючи індивідуальні характеристики працівника з нормативами професіограми, можна сформулювати висновок про його відповідність і професійну придатність до певного виду праці.

С. Руденко, В. Петренко

ПРОФЕСІОНАЛІЗМИ В ЕКОНОМІЧНІЙ ТЕРМІНОЛОГІЇ

S. Rudenko, V. Petrenko

PROFESSIONALISMS IN ECONOMIC TERMINOLOGY

Професіоналізми — слова й звороти, характерні для мовлення представників певних професій. Будучи некодифікованою формою підмови, вони не завжди відповідають нормам літературної мови й переважно відіграють роль неофіційних синонімів до термінів. Мета нашого дослідження — розглянути зміст деяких професіоналізмів у підмові економіки.

Професіоналізми можуть утворюватися як скорочена форма словосполучення: *платіжка* (платіжне повідомлення) або як вербалізація жесту: *без мене* (інформація брокера жестом або письмово про відмову чи утримання при оголошенні чергової купівлі-продажу). Вони можуть бути результатом вторинної номінації з метафоричним використанням лексики неекономічного характеру. Наприклад, як зазначено у «Фінансово-економічному словнику» А. Г. Загороднього з поміткою «біржовий жаргон», «*беки* — біржові спекулянти (маклери), діяльність яких полягає у «*грі*» на підвищення курсу цінних паперів і валют. Бик б'є рогами знизу догори, звідси й аналогія зі словом «*підвищувати*»; «*ведмеді* — біржові спекулянти, котрі одержують прибуток, «*граючи*» на зниження ціни товарів, курсу цінних паперів і валюти. Справжні ведмеді, нападаючи на ворога, б'ють лапою згори вниз — звідси й аналогія зі словом «*знижувати*». Із біологічної підмови запозичено також звороти: *бджола-вбивця* (той, хто допомагає компанії уникнути її поглинання), *гладкий кіт* (фінансуюча фірма, яка отримує надвисокий прибуток), *дійна корова* (будь-яке підприємство, що забезпечує постійне постачання коштів), *золотий жук* (аналітик, який уважає золото найбільш надійним капіталовкладенням і заходом захисту від інфляції та депресії), *кішки й собаки* (спекулятивні акції), *білий слон* (угода, за якої збитки перевищують потенційний прибуток) тощо.

До категорії економічних професіоналізмів належать метафоричні номінації: *бігунець*, *жовте листя*, *куліса*, *куниця*, *повітряна яма*, *снігова куля*, *монетна стопа*, *дилема полоненого*, *жертва поздовжньої пилки*, *блакитний уламок*, *живий мрець* та багато інших.

Розглянуті приклади переконують у тому, що професіоналізми як вторинні форми повідомлення інформації не можуть бути зрозумілими фахівцям, які тісно не пов'язані з економічною сферою.

С. Руденко, Т. Прокопович

ЕТИМОЛОГІЯ ДЕЯКИХ УКРАЇНСЬКИХ ПРИЗВИЩ

S. Rudenko, T. Prokopovych

ETYMOLOGY OF SOME UKRAINIAN SURNAMES

Етимологія в перекладі з грецької мови — істинне значення слів, а істинним значенням прізвищ займається ономастика — спеціальна лінгвістично-історична дисципліна, що вивчає власні імена й назви, серед яких прізвища — найцінніше джерело сімейної історії, знання якої — вияв поваги до пам'яті предків. Мета нашого дослідження — розглянути етимологію деяких українських прізвищ.

Бабенко. Найпоширеніший тип українських прізвищ, утворений від прізвиська «баба» і суфікса «-енко», що має значення «син», отже, дослівно означає «бабин син».

Бережна. Прізвище походить від слова «берег»; це, напевне, свідчить про те, що власник прізвища проживав або був народжений біля берега.

Демочко. Демочко — одна із просторічних форм християнського чоловічого імені Дементій (від лат. «domo» — «приборкувати»).

Зубенко. За аналогією з прізвищем Бабенко, Зубенко — син Зуба. Здавна такими прізвисками, як Зуб, Зубар, Зубень «нагороджували» власника міцних, здорових зубів. Ще значення — завзятий жартівник-бешкетник, сперечальник чи гострослов.

Качур. Етимологія прізвища пов'язана з традиціями наших предків споживати рослинну та тваринну їжу. У результаті цього виникали прізвища, мотивовані назвами овочів, фруктів, тварин (качур дослівно — самець качки; селезень).

Леценко — син людини з давнім прізвищем Лещ. Такі «рибні» імена були популярні на всій території України.

Немога. Прізвище походить від загальнозживаного слова «немога», що означає стан залишкової втоми, повного безсилля.

Оселедько. Прізвище походить від «оселедець» — назви риби або української козацької зачіски.

Павленко. Означає син Павла (від лат. «paulus» — маленький, молодший).
Петренко — нащадок Петра (від грецьк. «petros» — камінь, скеля).

Прокопович — нащадок Прокопа (з давньогр. «успіх»).

Сокіл. Прізвище за назвою хижого опоетизованого птаха сокола.

Ярушка. За однією з версій, прізвище веде свій початок від діалектного номінального «ярушка» — «різновид пшениці» (ярої).

Проведене дослідження переконує в тому, що ономастика тісно пов'язана з історією, географією, етнографією, а етимологія деяких українських прізвищ свідчить про зафіксовану на лексичному рівні сімейну спадковість, прямий та опосередкований зв'язок багатьох поколінь українців не лише з вітчизняною, а й зі світовою культурою.

М. Бондаренко

ФЕМІНІТИВИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ЖУРНАЛІСТСЬКОГО ДИСКУРСУ

М. Bondarenko

FEMINITIVES IN THE CONTEXT OF MODERN JOURNALISTIC DISCOURSE

У сучасному науковому дискурсі активізується увага щодо функціонування фемінітивів у контексті журналістського дискурсу й мовної політики ЗМІ в цілому. Зростання в засобах масової інформації кількості фемінітивів пов'язано передусім із загостренням питання гендерної рівності в Україні та посилення ролі жінок у соціально-політичному житті країни.

У контексті запропонованої теми передусім варто з'ясувати сутність ключового поняття. Так, словник гендерних термінів подає наступне визначення фемінітивів: це іменники жіночого роду (альтернативні або парні аналогічним поняттям чоловічого роду), які називають жінок за різними характеристиками — посадою, професією, національністю, сімейним чи родинним статусом: льотчик — льотчиця, письменник — письменниця, професор — професорка, депутат — депутатка, прем'єр — прем'єрка, ректор — ректорка, кандидат — кандидатка, доктор —

докторка, експерт — експертка, ректор — ректорка, кандидат — кандидатка, декан — деканеса, хореограф — хореографиня, історик — історикиня, член — членкиня тощо.

Цікавими, на нашу думку, є структурно-семантичні особливості та способи творення фемінітивів. Як бачимо з вищенаведених прикладів, іменники-фемінітиви утворюються здебільшого від чоловічо-особових основ шляхом суфіксації. У мовознавчому дискурсі визначають більше десяти суфіксів, за допомогою яких можуть утворюватися назви осіб жіночої статі. Найпродуктивнішими в контексті журналістського дискурсу, звичайно, є суфікси -к-, -ин-, -иц-, -ес-, -ис. До речі, саме про них йдеться в оновленому правописі української мови (параграф 32). Так, суфікс -к- використовується найбільше за всіх, його поєднують із різними типами основ (міністерка, нардепка, лідерка, директорка). Суфік -иц- береться до уваги, якщо іменник чоловічого роду закінчується на -ень або -ник (очільник — очільниця, урядовець — урядовиця, авантюрик — авантюриця). Суфікс -ин- поєднується з іменниками, які закінчуються на -ець та загалом на приголосні (продавець — продавчиня, політик — політикиня, філолог — філологиця, філософ — філософиня). Менш поширеними є суфікси -ес- і -ис- (адвокатеса, критикеса, актриса, редактриса).

До того ж, якщо проаналізувати ЗМІ, документи, архіви, словники, то можна побачити, що фемінітиви — це не данина моді, як часто вважають, вони властиві українській мові давно. Наприклад, у першому друкованому українському словнику «Лексисі» Лаврентія Зизанія (кінець XVI ст.) зустрічаємо такі жіночі словоформи, як дочка, невістка, молодиця, а в словнику Агатангела Кримського (початок XX ст.) — делегатка, інструкторка, інспекторка, друкарка, лікарка, викладачка, професорка, законодавиця, виконавиця тощо.

Звичайно, на сьогоднішній попит на фемінітиви значно зріс, оскільки зросла кількість жінок у різних професіях. Утім часто журналісти відмовляються використовувати у своїй роботі фемінітиви, аргументуючи це тим, що вони порушують стрункність тексту, є немилозвучними, а іноді навіть образливими. Утім повну відмову від фемінітивів на сучасному етапі вважаємо виявом гендерної дискримінації. Те, що українська мова на сьогодні активно фемінізується, — це безсумнівний факт. А першими на зміни в суспільстві мають реагувати саме засоби масової інформації.

Отже, зважаючи на вищесказане, можна зробити висновок, що фемінізація української мови, зокрема в контексті журналістського дискурсу, на сьогодні є цілком природним та позитивним процесом, який ще потребує докладного вивчення.

Д. Бутко

ВІСІМ СТОРІНОК УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ОСТАННЬОГО ЧОТИРИРІЧЧЯ

D. Butko

EIGHT UKRAINIAN LITERATURE PAGES OF THE LAST YEARS

Сучасна українська література є важливою ланкою культурно-інформаційного фронту війни України з російською навалюю. Кожен твір бійців цього фронту, серед яких є й представники ЗСУ, — це одна з численних сторінок нашої літератури, зокрема, розглянуті нижче вісім останнього чотириріччя.

«Район Д» (*Артем Чех, 2019, Книга року ВВС, короткий список*).

Збірка оповідань, де події об'єднані спільним часом, простором та людьми. Вона нагадує «Месопотамію» Сергія Жадана. Той самий посмак, ніби це щось на

межі між сном і реальністю, ніби це все було з тобою. Ніби ти вдихав повітря, що пахне хімією й дорожнім пилом, торкався бетонних стін і слухав усі ті розмови й сповіді, але все це було в іншому житті. У цих історіях більшість впізнає себе, свої місто, дитинство та юність. Персонажі — кожен зі своєю історією та поглядами. Але вони водночас універсальні, тому точно нагадають вам когось зі знайомих. Це історії про людей, які їхали й поверталися до Черкас, деякі суттєво вплинули на автора, а інші лишилися тіннями, які приходять лише під час наркотичного тріпу. Розповіді віддають ностальгією й дворовим теплом, якими б обпікаючими та нестерпними вони часом не були. Автор проведе вас вулицями Черкас, заводськими та спальними районами, театрами, кафешками, пельменними та квартирами сусідів, познайомить з періодами 80-х, 90-х та 2000-х, і усе це без прикрас та цензури. Будуть бійки, самотні люди, алкоголь, історії забуття, кохання та становлення. З перших сторінок Артему Чеху вдається зробити так, ніби ви вже давно знаєте цих персонажів. За пару вечорів їх долі сплетуться з вашою, дадуть нове натхнення й настанови, а потім ще довго переслідуватимуть у думках.

«Так, але...» (Тарас Прохасько, 2019, Національна премія України імені Тараса Шевченка, Книга року ВВС).

Як зазначає у передмові до книжки Олександр Бойченко, «Тарас Прохасько, який віддавна обіцяє нам написати роман, знову його не написав. Зате написав — у своєму ні з ким не сплутуваному стилі — серію шкіців чи, може, есеїв». Невеликі історії з життя автора та його роздуми про цілком несподівані речі. Про ті, на які ми в повсякденному житті звертаємо мало уваги. Про філософію бадмінтону і балконів, про довіру й міру міри, про фіранки, туалети, систему сигналів і про сни. Автор у своїх історіях змінює наш кут зору й кризь призму індивідуальної філософії відкриває новий світ, який зовсім поруч. Тут є місце історіям як із життя автора, так і його оточення. Прості й влучні описи подій та власних рефлексій швидко затягують і після прочитання однозначно хочеться ще.

«Юпак» (Сергій Леценко, 2020, Книга року ВВС в перекладі Вікторії Назаренко).

Роман про село в південно-східному українському степу, з усіма його гріхами, заздрістю, бандитами та дискотеками. Тут варто зазначити, що оригінальний текст був написаний російською з використанням суржика та «пацанячого» сленгу. У перекладеній українській версії в діалогах лишилася значна частина російських слів для певного розкриття персонажів. Уже в анотації автор одразу попереджає, що це роман «без цензури і стереотипів. Зі специфічними звичаями, порядками й говором. З побутовою містикою і жорстокістю, що притаманна лише степу». І на це попередження варто зважати, оскільки якщо ви не готові до суворой та жорстокої реальності села 2000-х, то варто пропустити цю книжку. Сюжет обертається довкола мотоцикла «Іж Юпігер-5», що в побуті називають «Юпак». Він різними шляхами переходить із рук у руки, містичним образом накликаючи біду на своїх власників. Автор почергово знайомить нас з різними людьми, яким довелося мати справу з «Юпаком», окремі епізоди повторюються, з різних сторін описуючи ті ж самі події. Є дрібка містики, що освіжає і не дає загрузнути в тяжкій долі персонажів зі світу степу, де «ніхто не свій, окрім своїх». У завершальній частині події розгортаються вже під час російсько-української війни, де нам показують майбутнє персонажів, про яких не дорозповіли перед цим.

«Амадока» (Софія Андрухович, 2020, Книга року ВВС, короткий список).

Великий український роман, сімейна сага на більш ніж 800 сторінок, протягом яких ви поглянете на історію України через життя декількох поколінь однієї сім'ї та їх оточення. Головною темою твору є пам'ять, її трансформація, збереження та відновлення. З амнезією та пораненого до невпізнання у боях на Сході країни бійця знаходить жінка, яка стверджує, що це її чоловік. Вона знає усю історію його родини й має намір допомогти відновити втрачені спогади. Через її розповіді ми дізнаємося про події голодомору, Другої світової війни, голокосту, постійних змін влади та українського підпілля. Життя різних людей та видатних постатей Баал Шем Това чи Йогана-Георга Пінзеля, переплітаються протягом багатьох років, впливають одне на одне і на сьогоднішній день. Як хірурги складали понівечене обличчя бійця, так і ми маємо з маленьких шматочків скласти до купи усю історію, аби зрозуміти її суть. Однак оповідачка не викликає довіри. Значна частина книжки присвячена життю та творчості українських письменників і поетів ХХ століття. Тут основні ролі займають Віктор Петров (Домонтович), Софія та Микола Зерови. Багато сказано і про інші постаті періоду Розстріляного відродження, і все це пов'язано з подіями основної історії. Тож маємо об'ємний, змістовний, цікавий та багатшаровий роман.

«Я бачу, вас цікавить п'їтьма» (Іларіон Павлюк, 2020, Книга року ВВС, короткий список в перекладі Вікторії Стах).

Мистичний трилер, що захопив увагу соцмереж і впевнено утримує її досі. Автор — український журналіст, продюсер, документаліст і письменник, розповідає про кримінального психолога Андрія Гастера. Його направляють у віддалене й забуте містечко Буськів Сад для розслідування серії вбивств. Головного героя всюди переслідують дивні події, байдужість та нерозуміння зі сторони місцевих, однак він рішуче налаштований щодо порятунку зниклої дівчинки. Роман сповнений часових петель, містики, символізму, посилає на різні міфології й творчість Босха. Автор вміло тримає увагу читачів та грає з рівнем напруження, тож ця книжка абсолютно точно варта уваги, яку їй приділяють.

«За лаіштунками імперії» (Віра Агеєва, 2021).

Ліки від комплексу меншовартості та культурної амнезії! Збірка Віри Агеєвої змусить вас переглянути своє ставлення до української літератури ХХ століття. Тієї самої (або ні), на яку ми так мало уваги звертали у школі. А також в есеях авторка поступово розглядає й аналізує культурні відносини між Україною та росією від кінця ХІХ століття та аж до сьогоднішнього дня. Тут «розкладено по полицях» усі етапи протистояння культур. «Іншування москаля, національна тожсамість і подвійна лояльність», «Як гуманізм російської літератури вичерпався на українському питанні», «Ідентичність підпорядкованих, двійництво, маскуваність і 'зрада'». Ці та інші есеї допоможуть читачам по-іншому поглянути на знайомі та маловідомі твори української літератури, прорефлексувати спільне минуле та докласти чергову «цеглинку» до формування національної свідомості, ідентичності й антиколоніального дискурсу. Слід зазначити, що авторка роз'яснює сюжет і наводить цитати з потрібних творів, тому зрозуміти зміст доволі просто, однак в ідеалі варто для початку продивитися розділ і прочитати повністю ті твори, про які в ньому йдеться, а вже потім починати читати відповідний есей.

«Лексикон націоналіста та інші есеї» (Микола Рябчук, 2021).

Автор — журналіст, публіцист, поет, прозаїк, перекладач і колумніст. Одразу зазначимо: не варто лякатися назви. Адже й сам автор зазначає, що книжку можна

було б назвати «лексикон космополіта». Думки в ній виважені, аналітичні й не схилиються в крайнощі, хоча цього можна було б очікувати, адже значну частину свого життя Рябчук прожив у радянському союзі. У збірці представлені есеї за різний період, але більшість з них стосується сучасної історії України. Автор простими словами та з доречним гумором, влучно і помірковано аналізує події останніх 30 років. Він зазирає у минуле, робить припущення щодо майбутнього, розмірковує над національною ідентичністю українців. Усе це представлено як через загальновідомі, так і особисті історії. Есеї розташовані не в хронологічному порядку, але це абсолютно не заважає сприйняттю, навпаки, іноді на контрасті можна під різними кутами поглянути на прочитане.

«Танці з кістками» (Андрій Сем'янків, 2022, Книга року ВВС).

Автор розповідає історію патологоанатома-невдахи Северина. Усе в нього йде не так, грошей мало, соціальний статус незрозумілий, а в особистому житті відбувається щось невизначене. Одне рішення нелегально заробити на продажі зразків людських тканин тягне за собою вервечку химерних та похмурих подій. За кожним рішенням стоїть безліч обставин і попередніх рішень, які змушують головного героя раз у раз переходити на новий щабель лицемірства та злочинності. Усе це нашаровується майже непомітно, ніби снігова куля. Жага до грошей і самоствердження в поєднанні зі страхом штовхають на все більш мерзотні дії. Згодом моральна деградація вже не дозволяє обмежуватися маленькими зразками, видаленими з живих чи вкраденими у мертвих. Сем'янків майстерно й реалістично змальовує усі події та переживання героїв, серед яких ви не знайдете жодного однозначно позитивного персонажа. Усі мають свої секрети й приховані бажання, які тягнуть за собою (не?)винні жертви. Як і диктує жанр, текст тримає у напруженні й очікуванні аж до останньої сторінки, але читається напручуд швидко і легко. Відчувається також і легка нотка детективу. Варто звернути увагу на те, що це саме медичний трилер, а головний герой — патологоанатом, тож зміст сповнений чорного гумору, кривавих та загалом не дуже приємних для звичайного читача сцен. Так, книжка може не сподобатися чутливим читачам, однак усі інші справедливо дадуть їй високу оцінку.

Широке розмаїття української літератури, яка переживає новий період реабілітації та розквіту, знаходячись в умовах воєнного стану, сприяє формуванню в читача почуття патріотизму та незламності. Та всі ми в очікуванні нового етапу нашої літератури — післявоєнного, ще більш плідного і різноманітного, натхненного нашою Перемогою.

Д. Кондратова, В. Руденський

**ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ РЕЛІГІЙНО-НАРОДНОЇ П'ЄСИ
«МИЛОСТЬ БОЖІЯ...» НЕВІДОМОГО АВТОРА**

D. Kondratova, V. Rudenkyi

**ARTISTIC ORIGINALITY OF THE RELIGIOUS AND FOLKLORIC SONG
“THE GRACE OF GOD...” BY AN UNKNOWN AUTHOR**

У XVII–XVIII ст. написано чимало п'єс, які, втративши імена своїх творців і пройшовши крізь призму власне народно-релігійних тлумачень та театральних постановок, набули досить відмінних ознак від творів попереднього періоду. Цю групу творів літературознавці схильні називати «народними драмами», або «шкільними драмами».

Непересічним явищем в історії давньої української драматургії XVIII ст. вважається драма «Милість Божія...» невідомого автора, яка і є об'єктом нашого аналізу. Це перша українська п'єса, у якій відтворено події народно-визвольної війни 1648–1654 рр. під керівництвом Богдана Хмельницького. Створена вона була 1728 р. з нагоди 80-річчя початку війни і присвячувалася гетьманові Данилу Апостолу. Цікаво, що джерелами драми «Милість Божія...» були козацькі літописи Самовидця, Григорія Грабянки, до того ж у п'єсі відчувається значний вплив фольклору, зокрема дум та історичних віршів. Композиція твору досить чітка: він складається з 5 дій у формі діалогів й монологів, у яких звучить оцінка історичних подій та проблем сучасності. Велику роль відіграє хор, створюючи додаткове емоційно-психологічне тло в кінці дії. Звичайно, найбільше місця в драмі присвячується постаті Богдана Хмельницького. Так, власне і починається п'єса «Милість Божія» з роздумів гетьмана над долею України й козаків, що присягнули польському королеві не на рабську службу, а на вірний і рівноправний союз із Польщею, але постійно зазнають від шляхти неймовірних утисків. І у своїх філософуваннях Богдан Хмельницький, який змальовується у п'єсі як справжній герой і виразник інтересів Батьківщини, доходить висновку, що далі терпіти таку наругу не можна. І хоча ці міркування в ремарці трактуються автором як «совіт» (рада, порада) Божий, і народ України (в образі хору на чолі з Мукою та Аполлоном) також тлумачить думки Богдана Хмельницького як дар, милість Божію, все ж подальші події твору розгортаються досить реалістично. Так, Хмельницький — не Ісус Христос, що налетів на царство Сатани і кількома помахами карального меча розгромив ворога. Він їде до запорозьких козаків, виголошує перед ними запальну і патріотичну промову, закликає їх до визвольної боротьби. Козаки і всі українці б'ються з ляхами спочатку під Жовтими Водами, потім по всі Україні й аж за Віслою. І в репліках героїв не просто передаються сухі факти історичних подій, а й здійснюється спроба своєрідного психолого-політичного аналізу скрутного становища гонористих шляхтичів (вперше так побитих і смертельно переляканих) та піднесеного духу визволителів України. Навіть репліки символічних образів України, Вісті, Дітей українських та самого Божого Смотрення наповнюються реальним змістом: достовірними фактами, щирим захопленням народу перемогами своїх визволителів, непростими на той час роздумами Смотрення над долею України і над станом її науки та освіти.

Самому Богданові Хмельницькому в п'єсі надано реплік порівняно небагато: всього десять (та й ті, окрім перших, небагатослівні) — це найважливіші розпорядження, накази й поради. Але особливо цікавою є друга репліка гетьмана-визволителя України в четвертій дії, коли він, повернувшись після остаточної перемоги до Києва і «воздавши благодареніє» Богові, вислухав похвали Дітей українських та Писаря на свою адресу та й став усім присутнім киянам давати поради: «любити не багате бездіяльне золото, а роботяще залізо»; «наслідувати людей праці»; «не зазіхати на чуже добро і не заздрить їмущим», «бути задоволеним тим, що Бог дасть»; «берегти зброю і бути завжди готовим стати на захист батьківщини», «дітей своїх учити такому ж ставленню до України». А під кінець твору (в останньому «явленні») Смотрення Боже ще радить розвивати науку та освіту.

Отже, п'єса «Милість Божія» — це воістину правдива передача засобами художнього слова українського нескореного духу і героїчного настрою після перемоги над поляками в середині XVII ст. До того ж ідейно-художній зміст

історичної барокової драми є актуальним і на сьогодні під час повномасштабного вторгнення російських окупантів на українські землі, а образ мудрого керманіча й визволителя України Б. Хмельницького є символом прагнення нашого народу до волі, до єдності в боротьбі з чужоземними загарбниками.

Є. Кулинич

**«ТАЄМНЕ ВІКНО» СТИВЕНА КІНГА ТА ДЕВІДА КЕППА:
ПЕРЕКЛАД З МОВИ ЛІТЕРАТУРИ НА МОВУ КІНО**

Ye. Kulynych

**“SECRET WINDOW” BY STEPHEN KING AND DAVID KOEPP:
TRANSLATION FROM THE LANGUAGE OF LITERATURE
TO THE LANGUAGE OF CINEMA**

Повість «Таємне вікно, таємний сад» (“Secret Window, Secret Garden”, 1990) читається на одному диханні, як і інші романи найпопулярнішого містика у світі — Стивена Кінга.

Після зради дружини письменник Мортон Рейні усамітнюється в маленькому будиночку, де важко переживає розлучення та ніяк не може розпочати роботу над новим романом. У той час, коли він не сидить перед екраном ноутбуку, набираючи та згодом стираючи черговий набір літер, письменник лежить на дивані й спить.

Раптом на порозі його будинку з'являється дивний незнайомець у великому чорному капелюсі, який звинувачує письменника у плагиаті. Морт наче і упевнений у тому, що авторство його твору не може належати комусь іншому, а гість просто божевільний. Але його не покидає відчуття провини, а Джон Шутер серйозно погрожує письменнику, не відступаючи від своєї правди. Згодом Морт з'ясовує, що його найкраще оповідання «Сезон сівби» та оповідання Шутера «Таємне вікно, таємний сад» різняться тільки в деталях й іменах персонажів.

За екранізацію цієї повісті взявся Девід Кепп (Secret Window, 2004), відомий як талановитий сценарист, що недосконалі ідеї перетворює в геніальні постановки. Для цього перекладу з мови літератури на мову кіно виокремимо низку розбіжностей.

У фільмі головний герой божеволіє через розлучення, оскільки його зрадила кохана жінка. У книзі він втрачає розум через почуття провини, причиною якої є помилка молодості, а розлучення є лише поштовхом.

Вибір актора залишився дещо незрозумілим. На нашу думку, герой мав бути більш стриманим, напруженим, без притаманного актору безумства. Розпатлане волосся, рваний, брудний халат — Джонні Депп грає у своєму стилі. Вдавати божевільного у нього чудово виходить з перших хвилин на екрані. Та це було влучно тільки на початку екранізації, коли глядачі ще не здогадувались про його розлади. Окрім цього, роль письменника автоматично асоціюється з іншими ролями актора, що заважає заглибитись у сюжет. Саме це призвело до відкладення прем'єри «Таємного вікна» приблизно на місяць заради успішного прокату іншого фільму з Джонні Деппом — «Пірати Карибського моря».

Дивною виглядає заміна kota Бублика, домашнього улюбленця Морта, собакою, що відіграє певну роль у сприйнятті характеру головного героя. Здається, легше уявити поруч із пониклим у собі і самотнім письменником спокійного kota — для контрасту та врівноваження композиції.

Екранізація з перших кадрів акцентує на дзеркалі. Відрізняється також і кінцівка: в оригіналі помирає сам письменник, а у фільмі — його колишня дружина та її коханець.

Аналізувати та помічати такі деталі під час переглядання досить цікаво, але книга та фільм сприймаються абсолютно по-різному.

За С. Кінгом, «духовний відповідник» роботи письменника — уважно дивитися у своє таємне «вікно й звітувати про все, що бачить». А «основне питання цієї повісті: що буде зі спостерігачем, який стоїть і дивиться широко розплющеними очима, коли вікно між реальністю та нереальністю розіб'ється і йому в очі порснуть уламки скла?» Причому, руйнація цього «таємного вікна» мовою літератури і мовою кіно відбувається по-особливому, оскільки текстуральні та мультимедійні «уламки» значно відрізняються.

А. Мотуз

БИТВА СТАТЕЙ В ОПОВІДАННЯХ ДЖЕЙМСА ТЕРБЕРА

А. Motuz

THE BATTLE OF THE SEXES IN JAMES THURBER'S STORIES

Джеймс Тербер (1894–1961) — відомий американський карикатурист, письменник, драматург, гуморист, журналіст і редактор часопису “The New Yorker”, якого називають Марком Твенем ХХ століття. Автор численних оповідань і байок, серед яких в аспекті «битви статей» виокремимо наступні.

«*Таємне життя Волтера Мітті*» (“The Secret Life of Walter Mitty”, 1939). Найвідоміше оповідання Тербера, що має дві екранізації (1947, режисер— Норман Маклеод, та 2013, режисер та виконавець головної ролі — Бен Стіллер) й численні театралізації.

Подружжя Мітті вирушає на щотижневий шопінг та відвідування дружиною салону краси. Під час тієї буденності Волтер Мітті, людина творча, м'яка та незрозуміла, поринає у фантазії та стає командиром гідролітака ВМС США під час шторму, хірургом, який виконує унікальну операцію, вбивцею, який дає свідчення в залі суду, та пілотом англійського військового літака під час війни з Німеччиною. Зі світу фантазій Волтера щоразу виволікає дружина. Місіс Мітті поводить ся з чоловіком так, ніби він некомпетентний і менший, а їхня розмова зводиться до її зневажливих зауважень та поблажливих коментарів: «Ти вже не молодик», «Чому ти не надяг рукавички? Ти їх загубив?», «Треба зміряти тобі температуру, коли повернемося додому» тощо. Тож Волтер подається до фантастичного світу, у якому стає безстрашним чоловіком, яким ніколи не зможе стати в реальному житті. У тому ж світі сценою розстрілу «нерухомого, гордого і зневажливого», «непереможеного і незбагненого до останнього» Волтера Мітті і закінчується його історія.

Оповідання призвело до створення відповідних ідіом в англійській мові: «Mittyesque» (у стилі Мітті), «Mitty», «Mitty-like» (як Мітті) — схильний до нереалістичних польотів фантазії, маючий ескапістські мрії, або той, хто схожий Волтера Мітті.

Автора часто порівнюють з його героєм, якого вважають «архетипом мрійливого та нещасного Тербера», а Томас Фенш видав життєпис Тербера під назвою «Людина, яка була Волтером Мітті» (“The Man Who Was Walter Mitty”, 2000).

У битві статей маємо сімейний фронт з покірним чоловіком та владною дружиною. Битва відбувається на інших фронтах тільки в уяві чоловіка, куди той занурюється при першій можливості. Повернення чоловіка до реальності відбувається за ініціативи дружини та має тільки натяк на протистояння, тож розрив комунікації чоловік — жінка є тільки уявним.

«Єдиноріг у саду» (“The Unicorn in the Garden”, 1939). Одноіменний мультфільм Вільяма Хертца з підзаголовком «Битва статей Джеймса Тербера» (“James Thurber’s Battle of the Sexes!”, 1953).

Мініоповідання у вигляді байки з мораллю. Чоловік за сніданком бачить у своєму саду єдинорога, будить дружину, розповідає про це та отримує «недружній» погляд з фразою «Єдиноріг — міфічний звір». Він кормить звіра, «знову розбухує дружину» та отримує прізвисько «олуша» і погрозу переселення до божевільні. Чоловік повертається до саду, де єдинорога вже не має, а дружина «зловтішно» викликає лікарів та поліцію. Жінка повторює розповідь чоловіка, і її одягають у гамівну куртку. Коли про звіра питають чоловіка, він повторює першу фразу дружини. Тож жінка потрапляє до лікарні, після чого «чоловік живе довго і щасливо», а автор формулює мораль: «Не рахуй своїх олуш, поки вони не в божевільні».

Але на цьому автор не зупиняється і наводить глосарій з 17 термінів та розміром з саме оповідання. Тож ми дізнаємося, що олуша — це «божевільна людина (ймовірно, від імені дурної вимерлої птиці)», «олуші вилупилися — божевільня», «зловтіха: погляд злости або жадібності», мораль — це «урок оповіді» тощо. Та найкориснішим видається пояснення авторської моралі, що є похідною від американського «Не рахуй своїх курчат, поки вони не вилупляться» та означає «Не розраховуй на те, що вийде саме так, як заплановано».

Битва статей вже у підзаголовку екранізації. Сімейний фронт попереднього оповідання з недоброю та зловтішною дружиною і покірним чоловіком, який може бути Волтером Мітті з єдинорогом в уяві, розважливою людиною з тим же уявним єдинорогом, звичайним чоловіком у незвичайних обставинах тощо. Спрямованість на розрив комунікації виглядає природною для цієї родини, а і єдина мета — божевільня для партнера. Дружина ініціює розрив фразою чоловіка, яку той ґрунтовно заперечує, тож саме жінка програє та отримує звання «неповна розуму» і відповідне помешкання.

«Вигідна позиція» (“The Catbird Seat”, 1942). Екранізація Чарльза Крайтона «Битва статей» (“The Battle of the Sexes”, 1959).

Головний герой — містер Мартін, «найпрацездатніший працівник», «не п’є і не курить», керівник канцелярії, про якого президент фірми сказав: «Людина помиляється, але Мартін ні». Нова помічниця президента, місіс Барроуз, поступово звільнює старих працівників і знущається з Мартіна, використовуючи численні вирази з бейсбольного сленгу (наприклад, назва оповідання). Коли Мартін розуміє, що знаходиться в черзі на звільнення, то вирішує «стерти» свою очільницю: «Панове присяжні, — сказав він собі, — я вимагаю смертної кари для цієї жадливої людини». Але згодом Мартін змінює свій план та в розмові з Барроуз «під віскі з цигаркою» розповідає їй свій таємний намір вбити президента. Останній, отримавши таку інформацію від Барроуз, вважає її неповна розуму та звільнює, а зразковий та скромний Мартін спокійно продовжує свою тиху працю.

Окремо відзначимо назву твору як чергову ідіому з посиланням на оповідання Тербера. «Catbird» — співочий птах Північної Америки, переважно, дрозд. Слово

«cat» додалося до слова «bird» через крик цього птаха, схожий на нявкання кота. Для залучення подруги дрозди складають купу камінчиків і сідають на її вершині. “The catbird seat” — вигідне становище, завидна позиція, наявність переваги. “Sitting in a catbird seat” — непогано влаштуватися.

Битва статей отримує свою титульну назву при екранізації оповідання. Сімейний фронт змінюється на офісний, який складають тихий зразковий працівник та активна агресивна керівниця. Обидва спрямовані на розрив комунікації — звільнення супротивника з фірми, при цьому жінка застосовує тактику постійного брутального тиску. Працівник користується «вигідною позицією» — своєю зразковою незаплямованою репутацією, та заперечує свої слова до керівниці в приватній розмові, що призводить до визнання жінки ненормальною та її поразки (звільнення). Тому чоловік майже повторює захисну комбінацію з попереднього оповідання.

Розглянута битва статей у мультимедійному дискурсі авторського тексту і ілюстрацій та численних екранних і театральних проєкцій в інтерпретації Джеймса Тербера є, перш за все, протистоянням гумору та іронії, в якому обидва є переможцями.

М. Руденко

ЕТИКЕТНА ФОРМУЛА ЗВЕРТАННЯ В УКРАЇНСЬКИХ ЗМІ

М. Rudenko

ETIQUETTE FORMULA OF APPEAL IN THE UKRAINIAN MASS MEDIA

Загальновідомо, що мова ЗМІ чутливо реагує на процеси, що відбуваються в суспільстві та світі. Мова ЗМІ — це передусім мова інтерв'ю, дискусій, діалогів, коментарів, форумів, інформаційних війн, яка віддзеркалює проблеми комунікативної культури сьогодення.

Безсумнівно, освічений журналіст у телестудії чи на прес-конференції повинен бути ввічливим, культурним, виражати повагу і доброзичливе ставлення до свого співрозмовника, словом — має знати секрети та правила, які диктує етикет мовного спілкування. Під мовним етикетом мовознавці, як правило, розуміють певні національно-специфічні сталі форми спілкування, прийняті й приписувані суспільством для встановлення контакту, підтримки спілкування в потрібній тональності. Мовний етикет безпосередньо стосується правил вітання, знайомства, прощання, привітання, побажання, подяки, вибачення, прохання, запрошення, ради, пропозиції, розради, співчуття, компліменту, схвалення тощо. У нашому ж дослідженні ми більш детально розглянемо ситуацію звернення представників ЗМІ до співрозмовника.

Передусім зазначимо, що в українській мові звертання виражається кличним відмінком іменника. Тож важливо правильно утворювати форми цього відмінка. Так, закінчення *-е* мають іменники чоловічого роду, основа яких закінчується на твердий приголосний (Степане, Олександрє, Євгене, Борисє, президентє, ректорє); закінчення *-ю* мають іменники чоловічого роду, основа яких закінчується на м'який приголосний, а також на *-р* (Василію, Сергію, Андрію, Ігорю, бійцю); закінчення *-є* мають іменники жіночого роду, основа яких закінчується на м'який приголосний (Маріє, Надіє, Наталіє, редакціє); закінчення *-о* мають іменники жіночого роду, основа яких закінчується на твердий приголосний (Оксано, Марино, Україно,

колого), а також іменники чоловічого роду, основа яких закінчується на твердий приголосний і вони мають флексію *-а* (Миколо, Микито); закінчення *-у* мають іменники, основа яких закінчується на шиплячий (доповідачу, Степановичу, Сергійовичу). До основних правил звертання також відносимо такі:

- звертання, яке складається з 2-х іменників (загальні назви), вимагає в обох формах кличного відмінку (пане ректоре);
- у звертанні, що складається із загальної назви та імені, обидва слова стоять в кличному відмінку (пане Віталію, товаришу Дмитре);
- у звертанні, що складається із загальної назви та прізвища, форму кличного відмінку має лише загальне слово (пане Петренко).

Цікаво також, що традиційні в українському мовному дискурсі етикетні одиниці *добродію, добродійко, друже, пане, пані, панно, панове* зараз мають потужну тенденцію до актуалізації, свідченням чого є широке представлення такої лексики в ЗМІ. Зокрема звертання *пан, пані* переважно використовуються у високій тональності як самостійне звертання, а також поширене прізвисьмом або посадою адресата. Також етикетні форми «шановний» або «шановна» є поширеними в українських ЗМІ. Вони використовуються для звертання до співрозмовника, який є поважною особою або представником високої посади. Так, культура мови в засобах масової комунікації зобов'язує журналістів звертатися до Президента «Пане Президенте», «Шановний пане Президенте України», а не «Володимире Олександровичу». Неправильними є також звертання до депутатів, міністрів на ім'я та по батькові чи на прізвище (наприклад, Іване Петровичу, пане Білоус), натомість варто звертатися так — Пане Міністре! Пане Депутате! Пані Депутат!

Як бачимо, журналіст не може нехтувати кличним відмінком, адже це є грубим порушенням граматики мовних норм сучасної української мови, є неவிбагливим ставленням до свого й чужого мовлення та до державної мови загалом. Помилка у звертанні може поставити представника ЗМІ в незручне становище, а в деяких випадках — коштувати репутації.

К. Смаль

ЯВИЩЕ ПЛЕОНАЗМУ В МОВНОМУ ДИСКУРСІ УКРАЇНСЬКИХ ЗМІ

К. Smal

PLEONASM IN LANGUAGE DISCOURSE OF THE UKRAINIAN MASS MEDIA

Загальновідомо, що в мові ЗМІ не повинно бракувати культури загалом і особистої культури журналіста зокрема. Утім іноді в мовленні репортерів, ведучих випусків телевізійних новин чи редакторів газет і журналів помічаємо таке негативне явище, як **плеоназм**.

У контексті запропонованої теми передусім варто з'ясувати сутність ключового поняття. Так, академічний тлумачний словник української мови подає наступне визначення плеоназмів: це сполучення близьких за значенням слів, з яких одно або кілька є логічно зайвими. Наприклад, у фразі «Вона приязно посміхнулась і подала свою руку» зайвим є займенник *свою*, адже в наведеному контексті не може йтися про чужу руку. Так само висловлення «У своїй доповіді на тему... він повідомив...» варто було б замінити варіантним «У доповіді на тему... він повідомив» — надлишковим тут є займенник *своїй*. У журналістських мовному дискурсі зустрічаються також небажані плеоназми у зворотах типу: неочікуваний сюрприз, колега по роботі, своя

власна думка, грудень місяць, досвідчений експерт тощо. Стилiстично правильним у даному контекстi будуть формулювання: сюрприз (оскiльки це i є *неочiкуваний* поворот подiй або звiстка), колега (це i є товариш за фахом, за мiсцем *роботи*), грудень (це i є *мiсяць* року), експерт (вiд лат. *expertus* — *досвiдений*). Як бачимо, в мовознавствi термiн «плеоназм» має негативну конотацiю i вживається на позначення мовностилiстичної надлишковостi, що є позанормативним явищем.

Вiдтак, щоб оберiгати власне мовлення вiд лексичної надмiрностi, варто усвiдомлювати причини виникнення таких помилок. А вони, як цiлком слушно зазначають мовознавцi, можуть бути рiзні. Передусiм «корiнь поразки медiа криється в несвiдомостi», тобто здебiльшого значна частина журналістiв не має уявлення про сказане, використовує плеонастичні словосполучення (тупу — надмiрне зловживання, дуже засильно, рослинна олія, маленькi дрiбнички, вiльнi вакансiї, дуже величезний, вiдомi зiрки) неусвiдомлено. Безсумнiвно, причиною таких помилок є некомпетентнiсть представникiв ЗМІ, недостатнiй рiвень володіння рiдною мовою, невеликий словниковий запас, невибагливiсть у доборi засобiв мовного спiлкування, банальнi лiнощi й небажання перевiрити за словниками правильнiсть використання подiбних термiнологiчних утворень, а також вплив iнших мов (наприклад, застiть просто «кошти» в українських мас-медiа фiксується «грошовi кошти», оскiльки вiдповiдний термiн в iншiй мовi «денежные средства» або застiть «олія» кажуть «рослинна олія», бо в iншому мовному дискурсi це словосполучення звучить як «растительное масло»).

Отже, зважаючи на вищесказане, можна зазначити, що плеоназми — це зайвi слова, якi лише захарачують мовний дискурс українських ЗМІ, а отже, їх треба безжално викидати з власного мовлення.

П. Чуйко

МОРАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКІ ПРОБЛЕМИ РОМАНІСТИКИ НІЛА ГЕЙМАНА

P. Chuiko

MORAL AND PHILOSOPHICAL PROBLEMS OF NEIL GAIMAN'S NOVELS

Нiл Гейман — вiдомий британський письменник i сценарист, чия творчiсть перетинає жанровi межi та приваблює читачiв будь-якого вiку. Серед численних лiтературних нагород письменника — премiї Брема Стокера, Г'юго, Локус, Небула, Британської асоцiацiї наукової фантастики, медалі Ньюбері та Карнегі, Мiфопоетична премія тощо. У його творах можна знайти багато глибоких морально-фiлософських проблем, якi змушують замислитися над цiннiстю життя i людини.

«*Зоряний пил*» (“*Stardust*”, 1998). Трiстану, головному герою роману, довелося пройти важкий шлях, щоб завоювати кохану, стикаючись з багатьма перешкодами, якi заважають його моральнiй силi. Це змушує читача задуматися про те, що життя не завжди буває легким i що наша моральна сила визначає нашу здатнiсть виконувати свої обов'язки та досягати своїх цiлей.

«*Коралiна*» (“*Coraline*”, 2002). Ця iсторія присвячена етичним питанням, пов'язаним з ризиком i вiдповiдальнiстю. Головна героїня, Коралiна повинна вiршити, чи варто ризикувати своїм життям, щоб врятувати iнших, i як їй ставитися до тих, хто завдав їй болю. Дiвчина вiдкриває шлях в iнший свiт, спочатку iдеальний, але насправдi грiзний, упевнюється у важливостi родинних стосункiв та вiдповiдальностi за власнi вчинки, переконується, що боротьба за увагу та власнiсть менш важлива, нiж любов i пiдтримка близьких.

Твори Геймана часто містять набір споріднених моральних принципів, які відображають віру в людську доброту та важливість справедливості й милосердя. Один із цих принципів полягає в тому, що добро завжди перемагає зло, тож більшість героїв письменника обирає добро, а не зло, як би важко це не було.

Щоб врятувати своїх батьків, Кораліна подорожує через портал у світ загрози. Вона змушена боротися зі своїми внутрішніми страхами, розуміти свою помилку і працювати над нею. Таким чином, автор показує, що сила і перемога починаються з впевненості в собі. У багатьох його творах герої змушені стикатися зі своїми внутрішніми страхами і невдачами, і лише тоді, коли вони знаходять в собі силу та впевненість, вони можуть перемогти ворогів і знайти щастя.

Важливий моральний принцип, втілений у «Кораліні», полягає в тому, що дівчата повинні навчитися вірити в себе. Героїня книги завжди дослухається до своїх інстинктів і обстоює свої переконання, незважаючи на те, що інші можуть її не зрозуміти. Це допомагає читачам зрозуміти важливість самовизначення та самовираження.

Загалом, Кораліна настільки зачарована цим новим, настільки чарівним світом, що втікає від реальності. Але через жорстокість цього, нещодавно ще прекрасного виміру, вона опиняється під загрозою смерті. Це акцентує на важливості розуміння й прийняття реальності та відповідальності за власні дії, яка завжди лежить на нас.

«Американські боги» (*"American Gods"*, 2001). Автор розглядає моральні проблеми під різними кутами зору, не завжди вказуючи на чіткі рішення. Він ставить під сумнів існування як тих, хто має право на божественну владу, так і справжньої справедливості у світі, де божественні істоти також помиляються та грішать. На тлі цього досліджуються теми імміграції та культурних зіткнень в Америці, впливу самотності на рішення головних героїв тощо.

Один з найважливіших моральних принципів у творчості письменника полягає в тому, що кожна людина вільна вибирати, і що вибір, і свобода волі є найважливішими речами для неї. Головні герої його романів намагаються зберегти власну свободу волі та існування у все більш контрольованому та маніпульованому світі, вони вірять у те, що кожна людина має можливість самостійно визначати свій шлях у житті та обирати свої дії. Цей принцип демонструє віру Ніла Геймана в потенціал людства та в те, що кожна людина може зробити світ кращим.

К. Шавурський

ОБРАЗ МАЙОРА ТОМА В ПОЕТИЦІ ДЕВІДА БОВІ

K. Shavurskyi

THE IMAGE OF MAJOR TOM IN THE POETICS OF DAVID BOWIE

Девід Бові (Девід Роберт Джонс, 1947–2016) — британський співак, композитор, поет, гітарист, художник і кіноактор. Його ім'я занесено до Зали слави рок-н-ролу (1996), він є одним з найвпливовіших музикантів ХХ ст., серед яких — Боб Ділан, Джим Моррісон, Сід Баррет, Джон Леннон, Курт Кобейн та ін. У рік смерті Бові саме Боб Ділан отримав Нобелівську премію з літератури за «створення нових поетичних експресій в американській пісенній традиції». Скептикам щодо визнання музиканта літератором лауреат відповів у своїй Нобелівській промові, зазначивши, що Шекспіра теж спочатку не читали, а тільки дивилися його вистави.

Одним з визначних образів у творчості Бові став астронавт майор Том з пісні «Дивний випадок у космосі» (“Space Oddity”, 1969) з однойменного альбому. Пісня принесла автору перший значний успіх, а її назва пов’язана з культовим фантастичним фільмом Стенлі Кубрика «Космічна одиссея 2001» (“2001: A Space Odyssey”, 1968), де «одиссея» перетворюється на «дивний випадок» (odyssey — oddity). Пісня була створена після показу фільму Кубрика, який, за словами автора, «став для мене справжнім одкровенням». Але вийшла композиція тільки наступного року, за кілька днів до першої висадки астронавтів на Місяць, та стала музичним супроводом всіх телерепортажів ВВС про місії екіпажів «Аполлонів» 11 та 13.

Пісня виконана у формі діалогу між земним центром керування і командиром космічного корабля — майором Томом. «Земля» звертається до Тома, інструктує його та отримує доповіді майора. Після успішного старту та виходу у відкритий космос Том передає, що краса зірок вражає його. Та щось йде не так.

Майор визнає, що його корабель — це лише жерстяна бляшанка, він нічого не може вдіяти з цим за сто тисяч миль від світу. Зазначає, що Земля синя. Тут проступає фаталізм героя, який знав, що це політ в один кінець. Герой був готовий до цього та не сумнівається ані секунди у своєму шляху. Потік несе його в невизначеність, до таємниць, які треба розкрити. Останні слова героя до планети Земля: «Скажіть моїй дружині, що я її дуже люблю — вона знає».

«Земля» продовжує викликати Тома, але той не відповідає.

Дивний зв’язок пісні з місіями «Аполлонів» Бові пояснював так: «В Англії завжди вважалося, що пісня написана про висадку на Місяць, тому що обидві події відбулися приблизно в той самий час. Але насправді це не так». Автору «було дуже приємно, що її крутили по британському телебаченню у якості фонові музики, коли показували висадку на Місяць». Та Бові «впевнений, що вони [телевізійники] взагалі не слухали тексту». Мабуть, якийсь офіційний представник ВВС вирішив: «Чудово, пісня про космос, майор Том, бла-бла-бла, це буде чудово». І ніхто не наважився йому сказати: «Вибачте, сере, але він застряг у космосі, сере».

Це «застряг у космосі» тривало більше десяти років, після чого майор Том з’явився в пісні «Попіл до попелу» (“Ashes To Ashes”, 1980). Назва пісні — з англійського обряду поховання: «земля до землі, попіл до попелу, прах до праху» (“earth to earth, ashes to ashes, dust to dust”). Автор знову використовує форму діалогу, у якому оповідачі пригадують загубленого в космосі майора та нові дивні повідомлення, що надійшли від нього.

У першій пісні мова йшла «про великий прорив американського технологічного ноу-хау, що закинув цього хлопця до космосу. А він, опинившись там, уже був не зовсім упевнений, навіщо він там перебуває. Так я його й залишив, — пояснює свій задум Бові. — Зараз ми дізнаємося, що до нього прийшло певне розуміння, що весь процес, який привів його нагору, — хибний, і був породженням ганджу; це розкладає його, і він у процесі розкладання. Але герой дуже хоче повернутися назад, у затишне кулясте лоно Землі, звідки він родом». У той же час, друга пісня, за Бові, — це «ода дитинству», «популярний дитячий віршик», про те, «як космонавти стають наркоманами».

Обидві пісні перетворилися в автобіографічну драму, де доля майора Тома злилася з історією життя самого Бові, стали своєрідною та безжальною саморефлексією автора.

У 1996 р. майор Том потрапив до реміксу пісні Бові «Привіт, космічний хлопчику!» (“Hallo Spaceboy!”, 1995) — додатковий куплет, з дозволу автора, створила група “Pet Shop Boys”. А у 2013 р. майор опинився на реальній космічній станції — пісню «Дивний випадок у космосі» виконав канадський астронавт Кріс Остін Гедфілд, якого Бові привітав фразою «Привіт, космічний хлопчику!» Існують також і інші, незалежні від Бові, пісенні версії майора Тома: «Майор Том повертається» (“Major Tom (I’m Coming Home)”, 1983), «Дружина майора Тома» (“Mrs. Major Tom”, 2003) та, навіть, цілий альбом «У пошуках майора Тома» (“Seeking Major Tom”, 2011).

У образі майора Тома Бові демонструє бажання змінити спрямованість своєї творчості відповідно до думки Кафки, який писав: «книга має бути схожою на криголам, щоб проникнути в замерзле море в нашій душі». Автор хоче надихати інших, пробуджувати своєю музикою те прекрасне, що є всередині нас, а для цього йому, перш за все, треба позбутися проблем з наркотиками. А майор Том, котрий сходить з розуму в космосі, хоче повернутися на землю. Різниця між першою і другою піснею колосальні: Бові декодує й руйнує власний постамент заради того, щоб побудувати щось нове, що має під собою стійкий фундамент, а не химерні фантазії.

СЕКЦІЯ:
ФІЛОСОФСЬКІ, СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ТА ПРАВОВІ ВИМІРИ
СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

В. Лисенкова

ГУМАНІСТИЧНИЙ ВИМІР ПРОБЛЕМИ ВІЙНИ І МИРУ

V. Lysenkova

HUMANISTIC DIMENSION OF THE PROBLEM OF WAR AND PEACE

Особливу гостроту проблемі війни і миру додають сьгоднішні світові події. Ці питання для мільйонів людей перестають бути абстракцією і переходять до практичного сьогодення. Найбільш болючими виявляються онтологічні і аксіологічні аспекти гуманістичного виміру цього великого питання. Але важливо, щоб діяльність людей була спрямована на захист миру, а не на провокування війни.

Якщо йдеться про онтологічні аспекти проблеми війни і миру, то це, насамперед, стосується самих основ існування соціального світу і людини. Початок війни в Україні спровокував для мільйонів людей злам чи деформацію традиційного способу життя. Невизначеність стала принципом цього буття і внеможливила наявність мирного сьогодення як фундаменту існування. Таким чином, руйнувалась уся будівля спокійного щасливого майбутнього для цілого народу. І це спровокувало актуалізацію аксіологічних аспектів означеного питання.

Саме тому знов зростає значущість вищих цінностей: миру, життя, любові. Мужність як чеснота знов вийшла на передній план етичної свідомості. Це можливість стійко перенести фізичні і душевні страждання, долати страхи і підіймати буття на новий рівень героїчності. Мужність допомагає бороти небезпеку

заради свободи і майбутнього. Піднесення великих цілей по-новому актуалізує традиційні підходи і ідеали гуманізму перед лицем життя та смерті. Усвідомленість свого існування у тяжких випробуваннях, великих ризиках по-новому висвітлює моральний вибори між добром і злом, проявляє граничні ситуації. Трагічність цього періоду виражає стан піднесеності перед великою небезпечністю буття.

Глобальність виміру існування сучасного світу, масштабність впливу людства на оточуючу реальність вказують на необхідність використання більш суворих моральних вимог на всіх суспільних рівнях у сучасній культурі. Локальна історія минулого ретроспективно демонструє нам неможливість знищити життя на Землі як таке. Але у сучасній історії це дуже можливо. Тому усвідомлення своїх вчинків, відповідальність за свої рішення повинні стати основою мислення, діяльності, виховання, освіти будь-якої людини XXI ст.

В онтологічному контексті явище світової війни ставить людство на межу буття і небуття. У сучасності проблема зв'язку буття і небуття повинна полягати у становленні ситуації внеможливлення самого явища війни як такого.

Особливо значущою така позиція є в наші дні, коли йде війна, і не тільки над Україною, але і над усім світом нависла загроза ядерної атаки. Саме активізація діяльності багатьох людей на різних рівнях (від мікро- до мегаполітичного) дозволить відвернути таку загрозу. Безумовно, у цьому питанні важливим є слово різних спеціалістів, які кваліфіковано можуть показати шляхи виходу з цієї комплексної кризи.

У вирішенні проблем війни і миру велику роль на майбутнє може зіграти більш широке засвоєння загалом гуманістичних надбань філософського знання. Цей процес носить назву філософізації. І саме концентрована мудрість багатьох поколінь мислителів різних епох і культур тут може стати в нагоді. Тому використання вченими філософських, морально-етичних настанов є нагальною необхідністю у наш час.

Вказану проблему важливо розглядати як одну з причин підвищення ролі гуманізації суспільства і відносин між людьми. У цьому контексті зростає актуальність посилення фундаментальної гуманітарної підготовки, формування навчальних програм для усіх рівнів освіти таким чином, щоб проявити для колективної свідомості майбутніх поколінь несумісність війни з життям світу у XXI ст., необхідність вирішення усіх проблем виключно мирними засобами.

В. Мірошніченко

ПРО ДЕЯКІ ДЕКОНСТРУКТИВНІ ВИКЛИКИ: МОВА І ПОЕЗІЯ

V. Miroshnychenko

ON SOME DECONSTRUCTIVE CHALLENGES: LANGUAGE AND POETRY

В одному з інтерв'ю для Евелін Гроссман, Жак Дерріда наголошував на тому (і це з легкістю поширюється на деякі інші деконструктивні запитання, на деконструкцію «як таку», якщо про деконструкцію можна говорити як про те, що є «як таке», як про те, що «є»), що «la langue n'appartient pas». Це означає, що мову не можна привласнити: самою своєю структурою, за власною сутністю (яка не є сутністю в класичному філософському значення, для Дерріда сутність мови криється в її примарності) мова пручається будь-яким практикам домінування над нею.

Дерріда ставить питання, не маркуючи його як питання, натомість, це таке питання, яке триває, тягнеться крізь тексти. Це незавершене питання, це питання, яке пручається завершенню, фіналізації, можливо, навіть відповіді, тій остаточній відповіді, після якої настає не істина, а вирішення, «остаточне вирішення» з привласненням мови і всього того, що за нею стоїть або що приховане в ній, що намагається відкритися. І це щось відкривається. Воно відкривається в тому, що уприсутнюється після «...». Уприсутнюється «після», але в тяглості запитування, тобто в тому, що прописується в «до», ми маємо, принаймні, графематичний еліпсис, і «...» є запрошенням до цього еліпсису, до «так», схильного до оприявнення.

У контексті теми поезії важливо наголосити на тому, що поезія, як би ми до неї не ставилися, з яких би позицій ми її не розглядали, виносячи за дужки випадки конкретної мови, кожної конкретної мови в повноті її розгортання... так-от, поезія також не має привілеїв стосовно мови, серед мов, ба більше того, поезія *добровільно* відмовляється від претензій на мову, в тому сенсі, що вона не претендує на повноту висловлення, на вираження чогось, що до того не мало місця, що ще не оприявнилось, і в цьому, певною мірою, вона створює для мови пастку. Втім, і мова, і поезія є дотичними до примарності, вони примари, вони в межовій ситуації, в кожного разу новій позиції, навіть при використанні (мова) однієї і тої самої лексики.

Поезія не бажає нічого сказати, висловити, осмислити. Вона присутня у своїй відсутності і відсутня у своїй присутності. Така репрезентація, позиціонування поезії не дає мові оволодіти нею, нав'язати власні правила, власні лінгвістичні закони, не дає накинути метафори і метонімії з тим, аби щось приховати, щось розкрити, змістити акценти, відвернути увагу, надати покликання на інші джерела, витоки (якщо такі сутність мови не в примарності, а в бажанні щось проговорити, з чимось комунікувати, доносити до когось інформацію, множити дискурси і забезпечувати повсякденність натяками на мислення, тобто якщо сутність мови не є чимось єдиним (вона не є такою ніколи), а множинністю, такою множинністю, яка не передбачає жодної прихованості, одним словом — примарності, але і тут ми натрапляємо на латентну прихованість того, що покриває собою метафора і метонімія). Адже, як зазначив Дерріда в «Language Is Never Owned: An Interview. Sovereignties in Question. The Poetics of Paul Celan», «I do not much like the term “essence” of language. I would prefer to give a more living and dynamic meaning to this way of being, to this manifestation of linguistic spectrality, which is valid for all language. The common, universal experience of language in general becomes here an experience *as such* and appears *as such* in poetry, literature, and art» («Мені не дуже подобається термін “сутність” мови. Я волів би надати цьому способу буття, цьому прояву мовної спектральності, яка притаманна всім мовам, більш живий і динамічний сенс. Загальний, універсальний досвід мови взагалі стає тут досвідом як таким і з'являється таким у поезії, літературі та мистецтві»). Досвід «як такий» проявляється в поезії, літературі, мистецтві; іншими словами, деконструкція розрізняє поезію і літературу (і мистецтво), розсіює їх, вони не уявляються як скупчення, сукупність, це не означає, що вони якимось чином не пов'язуються між собою, але розрізняючи одне, ми диференціюємо інше — поезію і вірш.

Поезія присутня в цезурі, в проміжках, розщелинах. Вона завжди про те, що неможливо висловити, що не піддається висловленню, що не бажає бути висловленим за будь-яких умов, адже сама по собі поезія є тим, що поза умовами, контекстами (політичними, соціальними, культурними тощо), поза текстом, якщо під останнім розуміти дещо викладене на папері, видане, продане. Поезія не індиферентна до середовища, яке її оточує, яке намагається її використати, залучити, нав'язати зміст або форму, прокоментувати задля прозорості, доступності, зрозумілості, виконати все задля доксалогізації, задля герменевтичних операцій привласнення (якщо я щось інтерпретую, то тією чи іншою мірою перейменовую вже назване, повторно висловлюю про те, що вже висловлено, множу дискурси або розтинаю вже наявний. Це не обов'язково деконструктивний розтин, який пов'язаний з *надлишком сенсу* («une surbondance de sens»), а банальний, тренувальний розріз, який зрештою є не запитуванням, а типовою цікавістю. Не йдеться про пошук надлишку, решток, які висловлюють щось своїм мовчанням, висловлюють *тайну-без-містики*, себто інтерпретація як щось наперед дане, як щось запрограмоване, як щось, що неодмінно має призвести до результату, така інтерпретація і є герменевтичною операцією привласнення, натомість поезія є тим, що відтермінує). Поезію залучають, але залучена поезія, перетворившись на екземпляр, сповнившись екземплярності, перестає бути безпосередньо поезією, вона стає чимось іншим, не протилежним, вона не виробляє якихось дзеркальних відображень і, можливо, не продукує образи. Така «поезія», те що називають «поезією», те, що як *правило* вважають «поезією», *правильно* записуючи до нотатника, дотримуючи мовного *права*, законодавства, покладаючись на усталеність, упередженість, традиційність, і не є, власне, поезією. Слово, ритм, рима, метрика, набір графем, трафарет. Це поезія? Поезія не має еквівалентів, вона не продукує оповідь, історію і, ймовірно, далека від значення. Вона нічого не редукує і нічого не комплікує.

Дерріда продовжує: «Language is precisely what does not let itself be possessed but, for this very reason, provokes all kinds of movements of appropriation. Because language can be desired but not appropriated, it sets into motion all sorts of gestures of ownership and appropriation» («Мова — це саме те, що не дозволяє заволодіти собою, але саме з цієї причини проковує всілякі рухи присвоєння. Оскільки мову можна бажати, але не привласнювати, вона запускає всілякі жести володіння та присвоєння»). Мова амбівалентна — і це відрізняє її від поезії. Мова проковує, будучи тією, яка не належить і протидіє належності, вона спонукає до бажання, до бажання щось висловити, обмежити, до «жестів привласнення» («les gestes d'appropriation»), вона пакує слова, які внаслідок цього перетворюються на вірші, на щось літературне, на щось, що можна розділити на жанри, сегрегувати (лат. *segregationem*, від *segregare*, від *segregex*, — відокремлювати, від *se*, яке висловлює відокремлення, розділення та *grex*, стадо або наговп), аби воно стало зрозумілим, зручним, вивіреном. Наголосимо: вірш не є протилежністю поезії, яка за жодних обставин «не належить» комусь конкретному і не приналежить до чогось загального. Поезія — не частина, не є частиною, елементом літератури. Якщо ми говоримо, якщо ми намагаємось говорити, про ту саму поезію, яка народжується після кожної катастрофи, із кожної катастрофи, і про жанри, про вірші, які створюються під час і після катастрофи, але не в силах її висловити.

О. Чиркова

ЕЛЕКТОРАЛЬНА КУЛЬТУРА ТА ТИПИ ЕЛЕКТОРАЛЬНОЇ ПОВЕДІНКИ

О. Chyrkova

ELECTORAL CULTURE AND TYPES OF ELECTORAL BEHAVIOR

Електоральна культура є інтегральною характеристикою певної сфери функціонування суспільства, його територіально-регіональних, соціокультурних, економічних, політичних, етнічних і конфесійних спільнот та груп, а також життя окремих індивідів. Вона представляє собою складну динамічну структуру:

- єдність знань і розуміння виборчих норм та процедур, повноважень і діяльності організаторів виборів, інших учасників виборчого процесу;
- інтерес і ставлення до виборів, до виборчих прав і можливостей учасників виборчого процесу;
- оцінка виборчого законодавства і практики його застосування, всіх етапів виборчої кампанії і виборів, значимості власної участі в них;
- рівень засвоєння зразків і норм поведінки виборців та інших учасників виборчого процесу.

У широкому розумінні термін «електоральна культура» трактується як сталі особливості ставлення виборців до виборів і практики їх проведення, вироблений стиль взаємовідносин між виборцями й владою. У вузькому розумінні електоральну культуру можна розглянути як ступінь реальної залежності («скерованості») виборців у процесі виборів.

Критеріями або показниками, за якими можна визначити особливості електоральної культури, є наступні:

- ступінь розуміння і усвідомлення громадянами норм виборчого права, їх місце в системі базових цінностей;
- ступінь розуміння електоральних прав як відносно самостійної галузі і як необхідної умови для реалізації прав громадян на участь в політико-державному управлінні;
- знання функцій та діяльності основних учасників виборчого процесу і організаторів виборів;
- оцінка законів про вибори, діючої виборчої системи і наявність пропозицій щодо їх вдосконалення;
- оцінка роботи виборчих комісій;
- наявність груп виборців, які залучені до виборчих кампаній і форми їх діяльності, або їх відсутність і за яких причин;
- основні мотиви голосування виборців;
- готовність еліти і пересічних громадян прийняти політичну поразку й погодитися на компроміс з партіями та лідерами-переможцями.

Існують декілька класифікацій моделей голосування виборців. Американський політолог Дж. Сарторі виділяє дві основні: проблемне голосування і модель ідентифікації.

Проблемне голосування включає наступні кроки: проблемна перевага — проблемне сприйняття — голос на користь кандидата чи партії, які є найближчими до цієї проблеми. До проблемного голосування найбільш схильними є «невизначені» виборці, які не мають сталих партійних уподобань.

Модель ідентифікації — сталі ідейно-політичні орієнтації, які мотивують вибір людини. Послідовність у цій моделі наступна: визначення і зарахування себе до лівого/правого, прогресивного/консервативного тощо спектра — відповідні партійні увявлення — голос на користь тієї партії, з якою виборець себе ідентифікує.

Останні дослідження політологів і соціологів в ряді країн фіксують послаблення у виборців почуття ідентифікації з політичними партіями і зростання впливу електоральних технік теледемократії.

Російські науковці визначили наступні моделі голосування, на які спираються виборчі технологи:

1. Модель традиційного голосування — виборці голосують швидше за традицією, ніж з інших міркувань. Ця модель працює в США, де населення схильне до традиційного голосування: за республіканців чи демократів.

2. Соціально-економічна модель основана на гіпотезі про те, що виборці керуються особистими інтересами, діють раціонально, розраховують користь від власного вибору. Розробка стратегії полягає в тому, щоб виявити і врахувати інтереси виборців, відобразити їх у програмах, виступах, гаслах кандидатів.

3. Іміджева модель — орієнтується на особистість кандидата, а не на ідеологічні переваги або економічні інтереси виборців. Стратегія будується на врахуванні популярності того чи іншого іміджу, після чого приймається рішення про модернізацію іміджу кандидата відповідно до переваг виборців.

4. Ідеологічна модель — акцентується на ідеологічній позиції виборців, передбачається, що основні ідеології мають серед виборців стійких послідовників.

5. Модель примусу — «благодійність», підкуп, залякування виборців, членів комісій, суддів, конкурентів, журналістів. На практиці часто така модель реалізується як використання адмінресурсу.

6. Модель маніпулювання — базується на ідеї, що люди не розуміються в політиці, прийняття рішень про голосування несамостійні, легко піддаються впливу, змістовна робота з ними не потрібна, ефективніше використовувати прийоми маніпулювання. Один напрям використання моделі — рекламний підхід, другий — НЛП.

7. Негативна модель — базується на переконанні, що негативна інформація про кандидатів значно більше привертає увагу, ніж підкреслення їх позитивних якостей.

8. Модель панівного стереотипу — передбачає, що в суспільстві формуються привабливі для мешканців певного регіону стереотипи політичних переваг, відповідно до яких і голосує переважна значна частина виборців.

9. Корпоративна модель — згідно з цією моделлю більшість виборців орієнтуються при голосуванні на цінності, які розділяє їх оточення (корпоративні цінності).

10. Модель участі (прямих стимулів) — ґрунтується на переконанні, що лише особиста участь виборців у будь-якій спільній діяльності, створює їх справжню внутрішню мотивацію, яку можна використати на виборах. Модель ефективно працює, якщо її використати на стадії підготовки кампанії.

Звісно, існують і інші моделі поведінки виборців. У цілому знання законів поведінки виборців може зменшити вплив «великих грошей» та адміністративного ресурсу на виборах, і у свою чергу буде сприяти розвитку демократичних процедур.

К. Попова-Коряк

ВЗАЄМОДІЯ ПРИНЦИПІВ ТЕРИТОРІАЛЬНОЇ ЦІЛІСНОСТІ ДЕРЖАВ ТА САМОВИЗНАЧЕННЯ НАРОДІВ

К. Popova-Koriak

THE INTERACTION OF THE PRINCIPLES OF TERRITORIAL INTEGRITY OF STATES AND SELF-DETERMINATION OF PEOPLES

Проблема впливу основних принципів міжнародного права, зокрема принципу самовизначення народів та територіальної цілісності на процес утворення нових держав, а також співвідношення цих двох принципів міжнародного права є одним зі спірних та актуальних у сучасному міжнародному праві. Самовизначення народів та територіальна цілісність держав — основоположні принципи міжнародного права та основа сучасного світопорядку. Основні принципи міжнародного права істотно впливають на інститут визнання нових держав.

Правовим підґрунтям створення нової держави є реалізація народом права на самовизначення. Нова держава може виникнути в результаті сецесії, тобто відокремлення будь-якої частини території від держави та зміни кордонів. Здійснення права на самовизначення у такому випадку може призводити до порушення принципу територіальної цілісності держав. Це породжує колізії зазначених принципів. Не існує й конкретних, повністю оформлених міжнародним правом чітких критеріїв, на підставі яких нова держава може бути визнана або не визнана світовою спільнотою, а наявна система де-факто не може гарантувати ні національної цілісності держав, ні права націй на самовизначення. У міжнародному праві та доктрині немає однозначного тлумачення цих принципів, що призводить до визнання права на самовизначення одних народів, наприклад, у разі проголошення незалежності Косово, та невизнання інших, як це було в Південній Осетії та Абхазії. Відцентрові тенденції існують у Європі та інших країнах. Про це свідчать проведений референдум про незалежність у Шотландії, прагнення Країни Басків та Каталонії до незалежності від Іспанії, референдум щодо відділення франкомовної провінції Квебек від Канади, і досі не вирішена справа навколо Мальвінських островів та ситуації в інших регіонах.

Таким чином, постає питання про забезпечення територіальної цілісності держави при реалізації права народів на самовизначення. Принцип самовизначення народів закріплено в універсальних міжнародних документах, а саме у п. 2 ст. 1, а також п. 1 ст. 55 Статуту ООН 1945 р., відповідно до якого ООН має на меті «розвивати дружні відносини між націями на основі поваги до принципу рівноправності та самовизначення народів»; Міжнародному пакті про економічні, соціальні та культурні права 1966 р. (п. 1 ст. 1) та Міжнародному пакті про громадянські та політичні права 1966 р. (п. 1 ст. 1), у яких закріплено: «Всі народи мають право на самовизначення. На підставі цього права вони вільно встановлюють свій політичний статус і вільно забезпечують свій економічний, соціальний і культурний розвиток».

Положення про право націй на самовизначення були розвинені і в інших документах ООН рекомендаційного характеру, таких як: Декларація про принципи міжнародного права, що стосуються дружніх відносин та співробітництва

між державами відповідно до Статуту ООН, 1970 р., Декларація про надання незалежності колоніальним країнам та народам 1960 р., Декларація про право на розвиток 1986 р., Віденська декларація і програма дій 1993 р., Декларація ООН про права корінних народів 2007 р.

Відповідно до Декларації про принципи міжнародного права, «при тлумаченні та застосуванні принципів міжнародного права останні є взаємопов'язаними, і кожен принцип має розглядатися у світлі інших принципів». У Заключному акті зазначається, що «усі викладені принципи мають першорядну важливість, і, отже, вони однаково і неухильно застосовуватимуться при інтерпретації кожного з них з урахуванням інших». Отже, у міжнародному праві не встановлено пріоритетне значення одних принципів над іншими. Усі вони повинні тлумачитися у взаємозв'язку та взаємозалежності. Основні принципи міжнародного права мають рівну юридичну силу.

Необхідно визначити умови, за яких можливе правомірне самовизначення народів у формі утворення нової незалежної держави. Процес самовизначення та утворення нової держави має регулюватися зі зваженням на взаємозалежні принципи міжнародного права з урахуванням положень кожного з них. Принцип самовизначення народів тісно пов'язаний із принципом рівноправності, тому інтереси інших народів також необхідно враховувати. У статті 55 Статуту ООН зазначено, що «для створення умов стабільності та благополуччя, необхідних для мирних і дружніх відносин між націями, заснованих на повазі принципу рівноправності та самовизначення народів, Організація Об'єднаних Націй сприяє: загальній повазі та дотриманню прав людини та основних свобод для всіх, незалежно від раси, статі, мови та релігії».

У Заключному акті закріплюється, що «держави-учасниці заохочуватимуть та розвиватимуть ефективне здійснення громадянських, політичних, економічних, соціальних, культурних та інших прав і свобод, які впливають із гідності, властивої людській особистості, і є суттєвими для її вільного та повного розвитку. Держави-учасниці, на чий території є національні меншини, поважатимуть право осіб, що належать до таких меншин, на рівність перед законом, надаватиме їм повну можливість фактичного користування правами людини та основними свободами і таким чином захищатиме їх законні інтереси у цій галузі».

Отже, із цього випливає, що реалізація права народу на самовизначення в разі порушення державою принципу загальної поваги до прав людини та основних свобод може бути правомірною підставою створення власної незалежної держави. До таких порушень належать: дискримінація; недотримання принципу рівноправності та самовизначення народів; агресія проти мирного населення; застосування проти народу репресивних заходів; масові порушення права людини; заборона використовувати свою рідну мову, культуру, віросповідання; (т. зв. культурний геноцид) та ін.

На сучасному етапі право народів на самовизначення може здійснюватися у різних територіальних формах самовизначення та національно-культурних автономіях. Якщо народ користується всіма можливостями для розвитку в культурній, економічній, політичній, соціальній та інших галузях, то самовизначення у формі утворення нової незалежної держави виключається, інакше правомірним є порушення питання про сецесію.

В. Грицько, В. Довганиук

ПРАВО — ЦЕ РЕГУЛЯТОР ПОВЕДІНКИ ЛЮДИНИ

V. Hrytsko, V. Dovhaniuk

LAW IS THE REGULATOR OF HUMAN BEHAVIOR

Ідеальні уявлення про інтереси, права та обмеження, бажань людини є її особистісними цінностями і певною мірою слугують авторитетними й обмежувальними орієнтирами для її свідомості. Усі цінності так чи інакше пов'язані з людиною і відображають її ставлення до навколишнього світу. Як зауважує болгарський учений-юрист Н. Неновський, «цінність речей зумовлена їхнім зв'язком з людиною, здатністю задовольнити її потреби, сприяти розвитку її сутності. Критерій того, що є цінністю і що не є нею, — у самій людині».

Важливою частиною духовних цінностей суспільства є правова цінність, тобто певні правові засоби та механізми, серед яких: конкретний прояв правової самоцінності людини в реальному житті, особистої безпеки в конфліктних ситуаціях, визначення та захист її прав; спеціальні правові засоби й правові механізми забезпечення юридичного значення гарантії прав кожної особи та суспільства в цілому; різні елементи приватного права — цивільно-правовий режим майна, договірні зобов'язання, які в цілому забезпечують високий правовий статус автономних індивідів. У результаті цих цінностей відбувається процес правової соціалізації людини, тобто засвоєння людиною протягом усього життя правових знань, норм і цінностей суспільства, до якого вона належить.

Ступінь функціональності правових цінностей залежить від глибини чуттєво-емоційного сприйняття їх людиною. У системі ціннісних координат найважливішими є цінності, властиві суспільному життю — матеріальні, соціально-політичні та духовні. Кожна з цих ціннісних груп має власні унікальні атрибути, і сума цих атрибутів зрештою визначає рівень розвитку суспільства, ступінь гуманізації, тобто світоглядні ідеали та моральні норми, які відображають досвід усіх людей і є спільними для усіх, незалежно від будь-яких відмінностей.

Завдяки цим цінностям відбувається правова соціалізація людини, тобто людина протягом усього життя інтегрує правові знання, норми та цінності суспільства, до якого вона належить. Також у процесі правової соціалізації люди не лише набувають певних правовідносин, досвіду, знань тощо, а й трансформують їх в особисті правові орієнтації та установки, формуючи таким чином певний правовий рівень, у результаті чого в людини виробляється певний рівень правової культури. Тому право в його ідеальному вигляді розглядається як мета і мотивація поведінки, воно передбачає результати правової діяльності та спосіб її реалізації за допомогою певних засобів.

Право як основний осередок ціннісних установок найбільш повно розкривається тоді, коли воно повноцінно усвідомлюється у своєму взаємозв'язку та взаємодії з іншими соціальними цінностями, а як підсистема цінностей, що впливає на поведінку учасників соціальних взаємодій, стає правовим спілкуванням. «У наш час, — пише С. Алексеев, — стає все більш зрозумілим, що право як соціальна цінність — це таке суспільне, об'єктивно-реальне явище, яке своїм змістом заперечує свавілля і беззаконня». Цей аспект цінності права в його повсякденному житті виявляє себе не автоматично, а лише у відповідних об'єктивних і суб'єктивних умовах.

Право постає цінністю впорядкованої людської свободи, справедливості та порозуміння. У цій якості право може надати людям або їх колективам простір для вільного волевиявлення та позитивної поведінки у формі суб'єктивних прав. Водночас закон має на меті усунення й припинення можливого свавілля й хаосу в суспільстві, приведення поведінки людей у відповідність із мораллю й справедливістю. Він виступає як нормативно-оцінне відображення світу, що характеризується визначенням відповідних форм поведінки з точки зору суспільно прийнятих цінностей, а отже, вже визнаних норм для оцінки законності чи протиправності тих чи інших дій з урахуванням цих цінностей, які не тільки прямо визначаються виробленими цінностями, а можуть бути виробленими опосередковано — наслідки негативної оцінки реальної ситуації та шляхи її виправлення.

Як наголошує В. Графський, «реалізація ціннісних властивостей права можлива лише за належного використання його інструментальних потенцій, що зафіксовані у звичаї, тексті закону, судовому ритуалі тощо. Саме завдяки солідарній співдії права з мораллю, звичаями і звичайностями приватно-сімейного чи публічного життя стає можливим тривале існування ціннісних орієнтацій у праві і соціальному житті, таких як справедливість, свобода, рівність, людська гідність». Це головна соціальна цінність права, яке вносить стабільність і порядок у всі без винятку суспільні відносини. У громадянському суспільстві як суспільстві, де громадяни рівні, воно не залежить від держави, а взаємодіє з нею заради загального блага, в умовах цивілізації не існує іншої системи соціальних норм, крім права.

Отже, право, як соціокультурний феномен, спрямований на регулювання суспільних відносин, має ознаки цінності, оскільки відображає, вбирає та закріплює інші культурні цінності суспільства. Право можна розглядати як об'єктивацію цінностей у цьому суспільстві. Таким чином воно саме включається у світ цінностей, входить у його структуру, аксіологізується. У його межах виникають і утверджуються певні правові цінності (ідеї права, законності, порядку та безпеки), а дотримання цих цінностей забезпечує існування інших цінностей.

В. Грицько, Н. Керечанин

КОНСТИТУЦІОНАЛІЗМ ЯК ФЕНОМЕН ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ГРОМАДЯН

V. Hrytsko, N. Kerechanyan

CONSTITUTIONALISM AS A PHENOMENON OF THE FORMATION OF NATIONAL CONSCIOUSNESS OF CITIZENS

Проблематика вітчизняного конституціоналізму, як відповідно сформованого феномену в становленні української держави, актуалізувалася завдяки реформуванню сучасної конституційної моделі в Україні. Основою цього явища є не лише ідеал правової держави, який необхідно втілити в процесі перебудови національної системи, а й давні традиції, які є джерелом сили та волі українського народу. «Конституція — це режим переможної і мирної свободи», — стверджував історичний діяч Франції Максиміліан Робесп'єр. Ми вважаємо, що цей феномен варто досліджувати в рамках таких трьох складових, як національна свідомість, національна самосвідомість й ідеологічні доктрини.

Спочатку необхідно розкрити сутність державного конституціоналізму. Його розбудова відбувається в досить складних умовах державного відродження України. У той же час зазначимо, що конституціоналізм та конституція — явища дуже різні, не варто їх порівнювати. Так, В. М. Шаповал, у своїй основоположній праці «Сучасний конституціоналізм», констатує можливості його різних інтерпретацій. З точки зору ролі та статусу конституційного феномену в системі суспільних явищ слід вбачати, що воно органічно пов'язане з утвердженням народного суверенітету та демократичних засад національно-суспільного життя. У широкому розумінні, конституціоналізм — це теорія конституцій формування відповідної країни. А от у вузькому — цілісна система знань про базові універсальні політичні та правові цінності, такі як демократична конституція та ступінь її реалізації. Станіслав Єжи Лец впевнений, що: «Конституція держави має бути такою, щоб не порушувати конституцію громадянина». Ми погоджуємось з цією думкою, адже закони України повинні бути розроблені таким чином, щоб не порушувати права і свободи наших громадян.

Перший феномен конституціоналізму є національна свідомість громадян. Сенс цього терміну вдало розкрив у своєму доробку відомий італійський дослідник націй П. Альтер: «...основною підвалиною і культурної, і політичної націй є національна свідомість, тобто усвідомлення того, що ти належиш до політичної та соціальної спільноти, яка утворює чи хоче утворити політичну націю. У принципі національна свідомість незалежна від існування національної держави — але національний рух, якби не було національної свідомості, занепаде би». Досягнення та захист незалежності нашого народу, формування національної держави та власного суспільного порядку є ядром національної свідомості. Від найдавніших часів до сучасності стандарт національної свідомості народу дійшов і до сьогоднішніх українців. Наразі політична та економічна ситуація в державі призвела до падіння національної свідомості українців. Пробудження національної свідомості призводить до формування загальнолюдських уявлень про цінності. Цікаву думку з цього приводу висловив Альберт Айнштайн, який стверджує, що сила Конституції повністю полягає в рішучості кожного громадянина захищати її. Конституційні права захищені тільки в тому випадку, якщо кожен громадянин вважає своїм обов'язком зробити свій внесок в цей захист. У його задумі і проявляються ті національні почуття (любов до свого народу, шана рідної мови, бажання захищати свою націю та державу), якими повинні володіти свідомі громадяни. Національна свідомість активно закликає для вирішення основних перешкод суспільства застосовувати політичні прийоми. Вона діє залежно від двох компонентів — повсякденного й теоретичного рівня, що становлять діалектичне ціле.

Підґрунтям національної свідомості є національна самосвідомість. Під нею розуміють самоусвідомлення і самооцінку власного «Я» як представника нації, що свідомо й активно обстоює національні інтереси, як невід'ємної частини нації, національного духу і національної долі. Національна самосвідомість відображає ступінь засвоєння представниками національної особистості елементи націоналізму.

Виділяють два рівні національної самосвідомості:

- 1) низький (досить часто підсвідомий) — емоційно відчужене співпереживання власної єдності з іншими представниками етнічної спільноти (етнічна ідентичність);

- 2) високий — раціональне, глибоке усвідомлення національної належності (національна ідентичність).

Крім того, національна самосвідомість має прямий взаємозв'язок з концепцією та урядом країни. Від останнього вимагається максимальна відповідність інтересам нації, її ідеалам, адже він легітимний доти, доки здатен вилучати надлишкове. Відсутність національної самосвідомості є потенційною загрозою державності. Така складна ситуація триватиме до того часу, поки більшість українського народу чинить опір здоровому етноцентризму, який, до речі, побудований на українському націоналізмі.

Останнім і не менш важливим елементом суспільного явища конституціоналізму є ідеологічні доктрини. Вони не відображають реальність, а лише становлять план впливу на цю дійсність, а в результаті надають ідеальний образ. Кожен такий ідеал має свою головну значущість. Становлення феномену конституційного дослідження пов'язане з ідеологічним зразком лібералізму. Демократія, основана на лібералізмі, захищає приватне життя особи від неправомірних посягань і є безпосереднім захисником її незалежності. З цього твердження випливає, що забезпечення прав і свобод людини й громадянина є однією з головних умов лібералізму. Конституція України, у частині першої статті 3, так і вказує, що: «Людина, її життя і здоров'я, честь і гідність, недоторканність і безпека визнаються в Україні найвищою соціальною цінністю».

Отже, теоретичні та практичні питання українського конституціоналізму відігравали і відіграватимуть визначальну роль у державному правознавстві, а їхнє конструктивне вирішення є запорукою нормального розвитку державності та ефективності української законодавчої й правоохоронної діяльності. Виходячи з вищезначеного, можемо впевнено стверджувати, що доктрина конституціоналізму, як феномен, відіграє важливу роль у формуванні національної свідомості та самосвідомості громадян України. Хоча і українська національна свідомість переживає свої не кращі часи, але все ж таки українець повинен залишатися українцем. Українці — терплячий народ, його не зламати та неможливо знищити його генетичний код — українську національну свідомість. Сьогодні такий час, коли ми повинні єднатись для єдиної мети під назвою Україна.

В. Петренко

ТЕХНОЛОГІЧНА КУЛЬТУРА ЯК ЧИННИК ПОСЕРЕДНОСТІ

V. Petrenko

TECHNOLOGICAL CULTURE AS A FACTOR OF MEDIOCRITY

Сама назва «Технологічна культура як чинник посередності» ставить перед нами два питання: взаємозв'язок «технології та культури» і наявність «факторів посередності». Розділяючи таким чином дослідження, слід означити, що техніка і культура напряму пов'язані між собою в історичній перспективі (вона завжди спрямована до еволюції, тобто мінливості форм та їх ускладнення). У сучасному постіндустріальному суспільстві (теорія Д. Белла) (що почало формуватися в другій половині ХХ ст.) історична перспектива упирається в постісторизм, який характеризується розпадом наративів (теорія Ж. Бодрійяра). У цьому співвідношенні між технологією, культурою та історією намічається розрив, зумовлений тим, що множинність дискурсів і парадигм (апріорі) не може підпорядковуватись єдиному

історичному вектору. Таким чином, технології долають історію, залишаючи її далеко позаду. Мережа Інтернет об'єднує людей із зовсім різним історичним бекграундом, історичною пам'яттю та досвідом, тобто технологія в цьому співвідношенні виводить історію на маргінеси минулого, до якого в користувачів можуть бути різні погляди. Але важливо підкреслити: самі користувачі об'єднані єдиною комунікативною системою.

Культура при цьому формується відносно технології (та виходячи із неї), а не відносно історії. Так, наприклад, формуються: особлива інтернет-мова, система впізнаваних образів (наприклад, меми), внутрішні ієрархії (лідери громадської думки) та різновекторні нарації (в залежності від політичної, професійної, релігійної та інших позицій наратора) тощо. Отже, можна зазначити, що інтернет-простір надає можливості для реалізації різних культурних форм і утворює своєрідний ландшафт, на якому з'являються різні соціальні групи.

Особливою групою є посередність (у ХХ ст., за теорією Х. Ортеги-і-Гассета, була названа людиною масовою), яка оволодіває правом на висловлювання через соціальні мережі. Посередність докорінно відрізняється від людини-маси тим, що з'являється у якості продукту технологічної культури і проголошує себе у формі множини образів в Інтернеті, які мовлять (в той час як людина-маса — це, в першу чергу, сукупність людей, позбавлених права говоріння). Ю. Хабермас влучно помітив в роботі «Структурні зміни в публічній сфері і суспільній політиці» (2022 р.), що нові технології надають можливість будь-кому стати автором, незважаючи на рівень знань та компетенції у представленому питанні. У цьому співвідношенні слід наголосити, що посередність використовує технологію у якості інструменту говоріння, а тому перехоплює ініціативу і оволодіває реальною владою в постіндустріальному суспільстві, яке орієнтується на інформацію загалом і на інформаційні технології зокрема. Отже, необхідно зазначити, що таке перехоплення влади в професіоналів становить небезпеку для сучасних суспільств, які залежать не від позиції професіоналів своєї справи, а від широкого загалу, котрий диктує ті зміни, що реально відбуваються в суспільстві. Тут позначається вторгнення віртуального в реальне і його підміна. Йде нівеляція антропології людини та її розлюднення, адже реальність завжди не співпадає з образом в мережі.

З цього можна сформулювати висновок, який буде відповіддю на друге питання, а саме — технологічна культура створює специфічний ландшафт, на якому з'являється посередність. Отже, технологія є одним з факторів зростання посередності.

С. Криворутченко

АКСІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ФОРМУВАННЯ НЕГАТИВНОГО СУСПІЛЬНОГО СПРИЙНЯТТЯ НОВИХ МОДНИХ ІДЕЙ У РАДЯНСЬКУ ДОБУ

S. Kryvorutchenko

AXIOLOGICAL ASPECT OF FORMATION OF NEGATIVE PUBLIC PERCEPTION OF NEW FASHIONABLE IDEAS IN THE SOVIET ERA

Мода як соціокультурне явище завжди слугує віддзеркаленням існуючої дійсності. Через її форми та зміст проглядають і транслуються актуальні чи бажані до впровадження в суспільстві ідеї, змісти та цінності. У свою чергу, відповідно до вже закріплених у конкретному середовищі поглядів, цінностей та моделей

поведінки, відбувається формування особливостей суспільного сприйняття нових модних тенденцій і практик. Тому дослідження ціннісної складової соціокультурної дійсності в певний період надають розуміння специфіки механізму формування суспільного сприйняття нових модних ідей.

Актуальність дослідження радянського досвіду сприйняття моди підкреслює сучасна мімікрія та продовження поширення успадкованих з радянського періоду обмежувальних світоглядних цінностей як серед багатьох представників старшого покоління, так і непоодинокі спроби їх трансляції у середовище молоді з метою подальшого закріплення в сьогоденні та консервації вкрай деактуалізованого способу сприйняття як нових модних тенденцій, так і дійсності загалом. Очевидним наслідком поширеності радянського ціннісного спадку є періодична активізація ностальгічних до радянської дійсності настроїв у окремих прошарках сучасного суспільства як через власний, так і через успадкований досвід, необізнаність щодо дійсних радянських реалій та недостатню дослідженість проблеми.

Модна дійсність радянської доби знаходилась під жорстким політичним та ідеологічним контролем. Її функціонування зосереджувалося переважно навколо фізичного оновлення ужиткових зразків, демонстрації успіхів промисловості, популяризації назагал радянського способу життя та обстоювання традиційних соціалістичних цінностей: активності, колективізму, скромності, стриманості, зрозумілості, зосередженості на праці, відкиданні буржуазності та надлишковості. Прояви в моді яскравого індивідуалізму, фантазійності, надмірності, звабливості, естетизму чи звернення до західних модних тенденцій знаходили суспільний осуд; були вкрай небажаними та навіть переслідуваними.

Масове беззмінне виробництво стилістично ідентичного, невибагливого, морально застарілого і подекуди дефіцитного ужиткового продукту впродовж тривалого часу привчило суспільство до усталеності та одноманітності в саморепрезентації як звичної, зрозумілої та бажаної *стабільної* модної норми. Тому поява і поширення *інакших*, віддалених від звичних та ідеологічно схвалених, модних зразків, тенденцій, були для основної маси суспільства незрозумілим візуально, естетично та світоглядно далеким явищем, що порушує усталений *правильний* комфортний спосіб життя.

Нові модні зразки формувалися під впливом інших, у тому числі й цілком протилежних схвалюваним радянським ідей, світоглядних цінностей і поширювалися в середовищі прогресивної молоді. Перспектива їх засвоєння, укорінення та поширення означала активізацію небажаних для носіїв радянського світогляду не лише модних, а потенційно і соціально-культурних, світоглядних, ціннісних трансформацій: проникнення буржуазних ідей, поширення індивідуалізму, критичного ставлення до існуючої радянської дійсності, що є передвісником зміни звичного повсякденного життя.

З урахуванням цього нові модні ідеї оцінювалися владою як загроза існуючому порядку, соціально-політичному устрою, державі. У рамках радянської парадигми боротьба з інакшістю була єдиним способом збереження усталеного способу життя. У масовій культурі та ЗМІ інакшість саморепрезентації таврувалася як запозичена західна світоглядна та моральна деградація, що негативно впливає на молодь, призводить до падіння престижу існуючої політичної системи та антидержавних настроїв. Тому задля фіксації тодішньої дійсності з носіями нових модних ідей провадилася активна боротьба в ідеологічній, юридичній та фізичній площинах: від

робочих місць до родини. Переслідування на модному підґрунті вноrmовувалися та заохочувалися в суспільстві.

Такий спосіб масового реагування на врзноманітнення модних реалій додатково підкреслює консерватизм радянського модного світогляду, нездатного коректно існувати в мінливій модній та соціокультурній дійсності та покликаною консервувати усталені і деактуалізовані модні практики задля збереження звичного для носія способу життя в новому середовищі. У підсумку, виховане радянськими цінностями та настановами негативне суспільне сприйняття нових (і не лише модних) ідей фіксує людину поза процесом розвитку в оточенні вкрай деактуалізованих практик, що невдало протистоять прогресу та маскуються в намаганні законсервувати та відновити вже вкрай небажані суспільний устрій, цінності та настанови.

П. Голотенко

NATO ЯК ФАКТОР КУЛЬТУРНО-ПОЛІТИЧНОГО РОЗВИТКУ СУСПІЛЬСТВА

P. Holotenko

NATO AS A FACTOR OF THE CULTURAL AND POLITICAL DEVELOPMENT OF SOCIETY

Останні багато десятиків років військово-політичний блок NATO постає одним із найбільш ефективних механізмів забезпечення соціокультурного прогресу європейської та американської цивілізації. Невипадково повноправна інтеграція до альянсу є стратегічним прагненням України від моменту здобуття її державної незалежності. В умовах повномасштабної війни України проти російського окупаційного тероризму, питання фактично-юридичної належності України до NATO набуло надзвичайної актуальності. Для оптимального розуміння призначення цієї міжнародної асоціації слід висвітлити її функціонування не лише з позиції сучасних військових реалій, а й в ретроспективному контексті.

Офіційна назва асоціації англійською мовою — “North Atlantic Treaty Organization”, що буквально перекладається як «Організація північноатлантичного договору». Перші літери англійських слів утворюють відому абревіатуру «NATO». Така назва зумовлена тим, що до складу організації входять переважно ті країни, які розташовані в атлантичній і при цьому північній географічній зоні, серед яких Канада, США, Французька Гвіана, Франція, Англія, Норвегія, Іспанія та інші країни.

Коллективна ідея створення NATO виникла майже одразу після закінчення Другої світової війни у другій половині 1940-х рр. У той час країни Європи перебували в стані соціально-економічного колапсу: енергетичні, військові, фінансові та інші ресурси були фактично виснаженими. Користуючись такою нагодою верховна влада колишньої радянської держави прагнула до культурно-політичної експансії ослаблених країн Європи. Це було прагненням до розширення впливу утопічно-диктаторської ідеології із перспективою подальшої окупації цих країн. Усвідомлюючи таку загрозу європейські лідери разом з американською владою на чолі із Г. Труменом розробили фундаментально-прикладну концепцію «Холодної війни» проти радянського союзу. Створення NATO постало однією із головних умов цього протистояння.

Згідно зі сформульованою доктриною, Сполучені Штати Америки готові були надавати широкомасштабну фінансову допомогу постраждалим європейським країнам від подій Другої світової війни. У перспективі це означало створення в Європі демократичного капіталістичного суспільства, у якому всі сфери культури мають розвиватись на основі надійної ринкової економіки та без обмеження інноваційних тенденцій, у чому провідну роль відіграють взаємність інтересів і добровільна згода. Окрім того, глобальна матеріальна допомога США передбачалась не лише для Європи, але й для країн Азіатського континенту, які не бажали опинитись в зоні впливу радянського деспотичного режиму, що являв пряму загрозу для національних культур, для прав та свобод людини.

4 квітня 1949 р. військово-політична організація НАТО була сформована. Саме з цього часу формально розпочалась «Холодна війна», і хоча вона закінчилася у 1991 р. із розвалом радянської імперії, північноатлантичний альянс продовжує існувати до теперішнього часу, оскільки боротьба проти диктаторського божевілля триває надалі.

Призначення асоціації полягало у двох основних функціях. По-перше, укріплення домінуючого положення США в Європі задля збереження капітало-демократичної системи розвитку культури. По-друге, НАТО було необхідним для створення захисного блоку від радянського союзу та для боротьби з авторитарно-терористичною загрозою на майбутнє. Таким чином, НАТО постало силовим гарантом безпеки людських життів та культурного прогресу західної цивілізації.

Між іншим, в цьому полягає зміст одного із базових положень концепції збереження миру Альфреда Нобеля, котрий відомий, перш за все, як винахідник динаміту та засновник Нобелівської премії. Згідно з А. Нобелем, мирне людське життя обов'язково потрібно охороняти за допомогою силових методів, і не можна поводити себе як наївні паціфісти-дипломати, обмежуючись лише одними розмовами на цю тему.

Цілком очевидно, що без взаємної згоди Європи та США реалізація подібних культурно-політичних проєктів була б неможливою. Примітно, що до 1940-х рр. Сполучені Штати не відігравали значної ролі в соціокультурному розвитку інших країн, дотримуючи політичної доктрини ізоляціонізму від «старого» євроазіатського світу, офіційно затвердженої ще у 1823 р. президентом Джеймсом Монро. Але від середини ХХ ст., після глобальних військово-травматичних катаклізмів, між країнами Європи та Америки утворилась міцна культурно-політична консолідація.

Обґрунтовуючи нову програму зовнішньої політики Сполучених Штатів тогочасний президент Г. Трумен зазначив: «Тоталітарні режими розповсюджуються та зростають на злякисному ґрунті бідності й насилля. Вони досягають свого апогею в тому випадку, коли люди більше не сподіваються на краще життя. Сполучені Штати повинні підтримувати вільні нації, їхні демократичні цінності та їхню культурно-національну єдність, для того щоб протидіяти агресивному свавіллю тоталітарних режимів, які підривають мирне життя в усьому світі».

Таким чином, значення північноатлантичного альянсу не обмежується суто військовими функціями. Не менш важливим аспектом ефективності НАТО є забезпечення стабільних сприятливих умов для повноцінного життя демократичного суспільства і системного культурного розвитку західної цивілізації, частиною якої є Україна. Як влучно зауважив «Великий британець» У. Черчилль: «Якщо в нас немає культури, тоді навіщо воювати?»

V. Osetrova

WOMEN'S STRUGGLE FOR RECOGNITION IN STREET ART

В. Осетрова

БОРОТЬБА ЖІНОК ЗА ВИЗНАННЯ У ВУЛИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

The street art movement has historically been dominated by male artists, but in recent years, the number of female street artists has risen, leading to a growing recognition of the impact and significance of their work. This thesis will explore the evolution of female representation in street art, from the early days of street art as a male-dominated movement, to the growing recognition and visibility of female street artists. The study will examine the ways in which female street artists are challenging traditional gender roles and stereotypes in the art world and wider society through their work. By analyzing the themes, styles, and messages in the work of selected female street artists, this thesis will demonstrate the important role that women play in shaping the street art movement and the broader cultural landscape. Ultimately, this thesis aims to shed light on the contributions of female street artists and the need for increased recognition of their impact in shaping the future of street art and beyond.

The representation of women in street art has undergone significant changes in recent years. Historically, women were often depicted as passive and decorative objects, with limited agency and representation in public spaces. However, this has started to change as more women have entered the street art scene, using the medium to challenge traditional gender roles and assert their presence in public spaces.

You could also see the ways in which women street artists are using their work to comment on social and political issues, and to reclaim public spaces for themselves and for other marginalized groups.

Additionally, you could see the challenges that women street artists face in terms of visibility and recognition, including gender-based discrimination and barriers to access to public spaces for artistic expression.

Overall, this thesis offers an opportunity to analyze the ways in which women street artists are using their work to challenge traditional gender representations and assert their presence in public spaces, and to consider what still needs to be done to ensure that women are recognized and valued as equal participants in the street art community.

Street art is a form of public art that is created on buildings, walls, and other public spaces. While many street artists remain anonymous, some have become well-known for their distinctive styles and impact on urban culture.

There are many female street artists who have gained recognition for their work, including:

- Zabou: A French street artist known for her large-scale murals that often feature strong women and social and political commentary.
- Swoon: An American street artist who creates life-size paper cutouts of people and animals, often inspired by stories of everyday life and social issues.
- Miss Van: A French street artist known for her distinctive style that combines elements of graffiti and fine art, often featuring portraits of women in dream-like settings.

These are just a few examples of the many talented female street artists who are making a mark on the art world.

The representation of women in street art has evolved over the years, moving from being mostly objectified and sexualized to being depicted as strong, powerful and dynamic

figures. This shift reflects changing attitudes towards women and their role in society, as well as a growing awareness of the need for more diverse and equitable representation in all forms of art.

In the early days of street art, women were often depicted as passive, sexualized objects, their bodies used to sell products or attract attention. This type of representation was seen as a reflection of the societal norms and values of the time, which valued women primarily for their beauty and sexual appeal.

However, as street art has become more mainstream and its audience has become more diverse, artists have begun to depict women in a wider range of roles and positions. Women are now often depicted as strong, powerful, and dynamic figures, challenging traditional gender norms and inspiring others to do the same. This shift is also evident in the increasing number of female street artists, who are using the medium to express their own experiences and perspectives.

The recognition of women in street art has also grown, with exhibitions, festivals, and awards now dedicated specifically to female artists. This has helped to bring the work of these artists to the attention of a wider audience and has helped to break down barriers to entry for women in the street art world.

In conclusion, the representation of women in street art has come a long way from being objectified and sexualized to being depicted as strong and dynamic figures. The recognition of women in the street art world has also grown, reflecting changing attitudes towards women and their role in society. It is important that this trend continues and that women are given equal opportunities and representation in all forms of art.

А. Пуцятіна

СВОБОДА СОВІСТІ І ВИБОРУ РЕЛІГІЇ ЯК ОСНОВА ПРАВОВОЇ ДЕРЖАВИ

A. Putiatina

FREEDOM OF CONSCIENCE AND CHOICE OF RELIGION AS THE BASIS OF THE RULE-OF-LAW STATE

Свобода совісті та вибору релігії належить до основних прав людини і є фундаментом правової держави й громадянського суспільства, враховуючи, що одним зі структурних елементів останнього є духовно-культурна система. Тому виникає певна відповідність: якщо немає свободи совісті — значить, що відсутні й інші свободи, а отже, суспільство не є демократичним.

При характеристиці ставлення людини до релігії використовують такі поняття, як «свобода совісті», «свобода віросповідання», «релігійна свобода». Свобода совісті — одне з основних особистих прав людини, що означає насамперед свободу індивіда від будь-якого ідеологічного контролю, право кожного самостійно обирати для себе систему духовних цінностей.

Поряд з поняттям «свобода совісті» у сучасному законодавстві поширеним є словосполучення «свобода віросповідання», що є правом людини слідувати своїм релігійним переконанням, виконувати ритуали, обряди, відкрито сповідувати віру відповідно до своїх релігійних канонів. Вочевидь, свободу віросповідання можна ототожнювати з релігійною свободою, тобто свободою обирати будь-яку релігію, належати до будь-якої конфесії, мати і поширювати різні релігійні погляди, відмовлятися від них та змінювати їх, брати участь у богослужіннях, обрядах, культурах, жити відповідно до релігійних постулатів і догм, дотримуючи їх у побуті, у

сім'ї, в суспільстві і так далі, а також свобода не вірити в жодних богів, не сповідувати жодної релігії, не мати релігійних переконань, нейтрально ставитися до релігії.

Свободу совісті можна визначити як можливість самостійно, без примусу (у тому числі й державного) формувати власні моральні судження, діяти відповідно до своїх переконань, а також поширювати їх. Суть цих переконань може мати як світський, так і релігійний характер.

Підтверджуючи прихильність до загальноновизнаних принципів та норм міжнародного права, Конституція України закріпила як правову основу такі цивілізовані норми, як свобода світогляду та віросповідання (ч. 1 ст. 35) та світськість держави (ч. 3 ст. 35).

Право діяти відповідно до релігійних та інших переконань надає можливість кожному обирати спосіб життя, у тому числі характер роботи, поведінки в сім'ї, у громадських місцях тощо, виходячи зі своїх переконань та за неодмінної умови, що ці дії не порушуватимуть законодавство, встановлений правопорядок і посягати на права та свободи інших осіб.

Свобода совісті, рівність прав людини і громадянина, відокремлення релігійних об'єднань від держави та їх рівність, поряд з ідеологічним різноманіттям, як засіб захисту людини, суспільства від ідеологічного панування будь-яких доктрин і структур виступає основою правової демократичної держави, діяльність якої спрямована на побудову відкритого громадянського суспільства.

Проте іноді можна спостерігати такі проблеми, що виникають між релігією та державою у процесі реалізації права на свободу віросповідання: 1) заперечення багатьма релігіями можливості проходити військову службу зі зброєю в руках; 2) таємниця віросповідання та зловживання цим правом; 3) підтримка урядом чи державними службовцями певної релігії та явне нехтування правами віруючих іншої релігії; 4) проблеми правового регулювання власності релігійних організацій у секуляризованих суспільствах; 5) поява нових релігійних рухів (маргінальних релігійних сект, культів, деструктивних релігійних та опозиційних релігійних організацій) та спроби представників таких організацій запровадити програми навчання у школах без згоди на це батьків; 6) зрощення влади та релігії.

При демократичному режимі держава та релігійні інститути повинні зберігати незалежність одна від одної та виявляти взаємну повагу. Слід зазначити, що і міжнародна практика регулювання діяльності релігійних об'єднань у демократичних державах передбачає суворе обмеження можливості державного втручання у внутрішні справи релігійних об'єднань чи принаймні має таку тенденцію.

Ю. Волкова

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЮРИДИЧНОГО ВИЗНАННЯ СОМАТИЧНИХ ПРАВ

Y. Volkova

CURRENT ISSUES OF LEGAL RECOGNITION OF SOMATIC RIGHTS

Інтенсивний розвиток науки та стрімкий технологічний прогрес, будучи основними характеристиками сучасного суспільства, не можуть не позначитися на етико-правових засадах останнього. В історичній ретроспективі кожен етап розвитку соціуму об'єктивно супроводжувався формуванням та наступним державним закріпленням певного «покоління прав».

Права першого покоління відбивають баланс відносин держава — особистість, закріплені у перших конституційних актах буржуазних держав. До цих прав відносять особисті та політичні права людини: право на життя, право на свободу та особисту недоторканність, свободу пересування, виборчі права та ін. Права другого покоління — результат боротьби професійних спілок і руху працівників за свої права. Реалізація соціальної функції держави призвела до закріплення в законодавчих актах блоку соціально-економічних прав: права на соціальне забезпечення, права на працю, права на освіту та ін.

Третє покоління прав людини формувалося після Другої світової війни. Більшість дослідників відносять до третього покоління прав людини т. зв. колективні права, становлення яких відбувалося в період звільнення народів і націй від колоніальної залежності, чому активно сприяла ООН. До таких прав, зокрема, відносять право на мир, право на розвиток, право на самовизначення, право на захист від міжнародного тероризму та організованої злочинності, право на користування спільною культурною спадщиною та технічними досягненнями людства, рівне право доступу до інформаційних досягнень цивілізації, право на здорове довкілля. До третього покоління прав також відносять права найбільш уразливих категорій населення, які за своїми соціальними, політичними, фізіологічними та іншими причинами не мають рівних з іншими можливостей здійснювати спільні для всіх права та свободи, а тому потребують певної підтримки держави та міжнародної спільноти. Це права інвалідів, національних меншин, жінок, дітей, біженців та ін.

Становлення четвертого покоління правами людини почалося на межі ХХ–ХХІ ст. Серед численних підходів до визначення четвертого покоління прав людини можна виокремити групу соматичних прав. Соматичні права (з грец. soma — тіло) є групою прав особистості, які пов'язані з його фізичним існуванням і розпорядженням своїм тілом. Слід зазначити, що питання існування соматичних прав є досить дискусійним у науковій юридичній літературі. До соматичних прав відносять, зокрема: право на смерть (евтаназія), права людини розпоряджатися своїми тканинами і органами, право на зміну статі, репродуктивні права т. зв. позитивного характеру (штучне запліднення) і репродуктивні права негативного характеру (аборт, стерилізація, контрацепція), сексуальні права, право клонування. Цей перелік не можна вважати вичерпним, збільшення соматичних прав людини безпосередньо пов'язано з новітніми досягненнями біомедицини та медичними технологіями.

Слід зазначити, що нормативно-правова регламентація відповідних суспільних відносин пов'язана з цілим комплексом морально-етичних і духовних проблем, тому що права, які розглядаються, відрізняються суто особистим характером та тісним взаємозв'язком з фізіологічною природою людини. Поява та розвиток соматичних прав особистості тісно пов'язана з таким явищем, як біоетика, яка є міждисциплінарною галуззю дослідження умов та наслідків науково-технічного прогресу в біомедицині та, як наслідок, вплив цього науково-технічного прогресу на систему людських цінностей. У цілому нині біоетика покликана встановити розумні обмеження у розвитку соматичних прав.

Питанням етичної складової соматичних прав людини вже присвячено низку міжнародних документів та рішень міжнародних організацій, серед яких варто відзначити Декларацію про клонування людини 2005 р., Декларацію про генетичні дані людини 2003 р., Загальну декларацію про біоетику та права людини 2005 р.,

Конвенцію про захисту прав та гідності людини у зв'язку із застосуванням досягнень біології та медицини 1997 р.

При вивченні та аналізі цього, досить делікатного питання — про соматичні (тілесні) права людини — не можна обійтися позицією лише науки, але також необхідно враховувати і позицію Церкви. З цілком зрозумілих причин Церква не поділяє такого прогресу людства і не підтримує людей, які прагнуть добровільно піти з життя, змінити стать, зробити аборт тощо. Усі ці дії суперечать православним догмам.

Таким чином, інститут соматичних прав, його правове регулювання як в Україні, так і за її межами, є досить проблемним та дискусійним. Відповідно, цей інститут потребує додаткового вивчення й осмислення, у тому числі і з метою вироблення його наукового та загального нормативного рішення.

СЕКЦІЯ:
ВОКАЛЬНО-ХОРОВА КУЛЬТУРА: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ

Х. Флейчук

**УРТЕКСТОВА РЕДАКЦІЯ 35 ДУХОВНИХ ХОРОВИХ КОНЦЕРТІВ
ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО: НОВІ КЛЮЧІ ДО ВИКОНАВСЬКОЇ
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПАРТИТУР КОМПОЗИТОРА**

K. Fleischuk

**THE URTEXT EDITION OF DMYTRO BORTNIANSKYI'S 35 SACRED CHORAL
CONCERTOS: NEW KEYS TO THE PERFORMANCE INTERPRETATION
OF COMPOSER'S SCORES**

Актуалізуючи в пропонованій розвідці вузькопрофесійні питання виконавської інтерпретації чотириголосих духовних хорових концертів Дмитра Бортнянського, намагаємося долучитися до осмислення проблеми, яка в сьогодишніх геополітичних і соціокультурних обставинах стоїть як ніколи гостро й доволі наполегливо з'ясовується в українському музикознавчому дискурсі, а саме: як генетично закладений через національну належність і так органічно засвоєний та репродукований у церковно-хоровій творчості Д. Бортнянського український духовно-інтонаційний код наблизити до максимальної читабельності передусім у соціокультурному просторі нашої держави, а відтак — у світі загалом.

Адже, навіть на 32-му році Незалежності нам доводиться долати міцно вкорінені завдяки «старанням» північно-східних сусідів виконавські стереотипи, штучно сформовані та великою мірою чужі українському менталітету уявлення про Бортнянського як про композитора недостатньо глибокого, «солодкавого», спрямованого на досягнення душевно-емоційних, а не молитовно-інтровертивних виконавсько-слухацьких рефлексій.

Так, «невідомим» Д. Бортнянський до сьогодні продовжує залишатися не лише у втрачених, забутих, свідомо знищених чи викривлених фактах і партитурах, але й у, здавалось би, добре відомих, часто виконуваних 35 духовних хорових концертах, які абсолютно переважають більшості виконавців доступні виключно в редакції Петра Чайковського, яка, як впливає з багатьох висловлювань останнього, далеко не повністю відображає авторський задум самого Бортнянського.

З огляду на сказане, масштабна редакторсько-пошукова робота, здійснена докторкою філософії Індіанського університету, професоркою Університету Каліфорнії в Берклі Марікою Христіною Кузьмою, завдяки якій у 2016 р. в німецькому видавництві «Carus Verlag» з'явилося уртекстове видання 35 духовних хорових концертів Д. Бортнянського, стала без перебільшення революційною віхою в розширенні горизонту розуміння не лише творчо-професійних, але й світоглядних уявлень композитора. Вдумливий виконавець віднайде у цій редакції нові інспірації до створення таких виконавсько-інтерпретаційних версій партитур, які здатні значно глибше розкрити слухачеві гармонійний, теплий, чистий духовний світ Д. Бортнянського.

А окрім того, і це в контексті церковної музики, вочевидь, ще актуальніше, наблизитися й до глибшого, проникливішого усвідомлення самими виконавцями, а відтак і слухачами духовно-молитовного потенціалу поетичного першоджерела концертів. А це, як відомо, тексти церковної гімнографії (стихири) і у переважаючій більшості — псалми.

Зважаючи на лімітований обсяг тез, лаконічно окреслимо основні групи розбіжностей між добре відомою редакцією концертів П. Чайковського та їх уртекстом під редакцією М. Х. Кузьми, які потенційно передбачають суттєві відмінності в їх виконавській інтерпретації.

До *першої групи* віднесемо *аподжіатури* (переважно у вигляді *форшлагів*), які в редакції П. Чайковського або відсутні зовсім, або ж частково внесені в основний музичний текст із чітко окресленими часовими межами в такті. Як видно із видання «Carus Verlag», різного роду музичні прикраси трапляються далеко не в кожному концерті Д. Бортнянського, проте там, де вони присутні, неодмінно відчувається навмисний намір композитора емоційно наснажити слово, в риторичний спосіб підкреслюючи його значення. Як яскравий приклад можна навести початок 32 концерту «Скажи ми, Господи, кончину мою», де у партії сопрано на першу долю (скаЖи) він проставляє форшлаг, який чітко імітує зрив голосу на плач. Або ж форшлаг на словах «і правим **серцем**» у повільній частині 16 концерту «Вознесу Тя, Боже мой, Царю мой» (55, 57 такти). Тут генетична кордоцентричність Д. Бортнянського буквально як музична емблема вималювана на нотному стані.

Згадані прикраси мають дуже багато ознак сентименталізму, проте виявляють безпосередні, чисті, можливо, наївні, сповнені покори почування, закладені композитором в ці музично-словесні інтонації.

До *другої групи* розбіжностей віднесемо *метроритмічні* і тісно пов'язані з ними *темпові* особливості. Найсуттєвішою відмінністю аналізованих редакцій є випадки заміни Чайковським передбаченого Бортнянським «*alla breve*» звичайним позначенням «С», що тягне за собою не лише викривлення уяви виконавців про потрібний темп, але й певні умовності щодо фразування і відтворення мовних інтонацій. Показовою в цьому плані є перша частина концерту № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою», яка за уртекстом мала б виконуватися «*alla breve*». Саме відсутність у цьому випадку мислення «на 2» призвела до зловживань надто повільним темпом, що суперечить логіці природного мовно-виразового викладу думки. Подібно, у 31 концерті «Всі язичи воспещіте руками» мислення «на 4», яке не передбачене Д. Бортнянським, дуже сковує виконавця, емоційна безпосередність ризикує бути підміненою напускною нарочитістю.

Третю групу складають *нюансово-динамічні* позначення, які П. Чайковський теж часто проставляв на власний розсуд, у багатьох випадках втискаючи хормейстерське і теологічне розуміння Бортнянського в рамки власної художньої уяви. Часто відмінності пов'язані з глибоким розумінням Бортнянським природи людських голосів, особливостей храмової акустики, що не завжди враховувалося Чайковським і справляло на нього враження описки або чогось нелогічного. Об'ємний корпус розбіжностей цієї групи (зрештою, як і інші редакційні розходження) детально проаналізовані М. Х. Кузьмою у наукових публікаціях та в її редакторських коментарях.

До *четвертої групи* відносимо *артикуляційно-штрихові* позначення. У багатьох моментах П. Чайковський додає в різних голосах акценти, які в уртексті відсутні або ж замінює ними спадні динамічні вилки *diminuendo*, що, до прикладу в третій повільній частині концерту № 16 «Вознесу Тя. Боже мой, царю мой» на слові «Світ (возсія праведнику)» подає виконавцю абсолютно відмінну, від очікуваного Бортнянським звучання, інформацію. Так, акценту і позначенню «*громко*» за Чайковським в редакції М. Х. Кузьми протиставлене «*mf*» і поступове затихання. Особливо не варто пояснювати, яку різницю у виконанні тягне за собою ця відмінність артикуляційного і нюансового позначення.

Таким чином, можемо висувати, що з появою уртекстового видання 35 духовних хорових концертів Д. Бортнянського, для виконавців відкриваються нові розширені горизонти їх інтерпретації, прокладені самим композитором. А торкаючись справжнього Бортнянського, великою мірою відкриваємо свою власну, вкорінену у віках національну і релігійну ідентичність.

Ю. Воскобойнікова

ВИРАЗНІСТЬ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ПЛАСТИКИ ТА ЇЇ ПРИЗНАЧЕННЯ

Yu. Voskoboinikova

EXPRESSIVENESS OF CONDUCTOR'S PLASTICITY AND ITS PURPOSE

Будь-який процес диригування — чи то хорового, чи то симфонічного — є складною системою комунікації, яка охоплює автора музики (а в хоровому мистецтві й автора тексту), диригента та виконавців. І якщо контакт диригента з авторами твору може бути «віртуальним», тобто відбуватися у формі опосередкованого діалогу через текст та різні види його інтерпретації, то комунікація диригента з виконавцями має безпосередній характер і відбувається в декількох формах, основними з яких є репетиційна та концертна.

Основним засобом передавання інформації під час концерту є диригентська пластика в загальному сенсі, яка серед своїх функцій має інформативну (покази темпу, ритму, штрихів, вступів і зняття звуку) та виразну (тембр, характер, смислове та емоційне наповнення). Під час репетиційної роботи до диригентської пластики додаються інші засоби комунікації — вербальні вказівки та пояснення, ілюстрування на інструменті або голосом, шумові допоміжні засоби на кшталт відстукування ритму або внутрішньо-дольової пульсації тощо.

Серед практиків та методистів диригування існує давня дискусія щодо виконавської волі та певної свободи хористів чи оркестрантів під час виконання твору. Прихильники ліберального погляду на диригування вважають, що диригент має лише організувати спільне виконання, адже кожний музикант колективу

повинен мати можливість для самовираження. Прихильники ж авторитарних переконань убачають у диригентові митця, який реалізує власну концепцію музичного твору, використовуючи колектив у якості інструменту.

Очевидно, що обидві позиції мають право на життя, залежно від складу колективу та особистісних якостей керівника. Проте не менш очевидно: міра творчої свободи виконавців у колективі має бути прямо пропорційна їхній майстерності, досвідченості та спроможності до сьогохвилинного самоконтролю спільного виконання.

Отже, уявляється продуктивним надання більшої свободи виконавцям протягом репетиційного процесу (аж до обговорення інтерпретації), але використання авторитарної позиції під час концертного виконання, коли інтерпретація певною мірою може створюватися «тут і зараз», і надмірна свобода хористів чи оркестрантів у такому випадку можуть призвести до критичної неузгодженості.

Зважаючи на все вищезазначене, зрозуміло, що диригентська пластика, яка у концертному та репетиційному виконанні використовується «соло», або у комплексі з іншими видами комунікації, має суттєво відрізнятись, що ми і спостерігаємо у виступах різних майстрів оркестрового та хорового диригування.

По-перше, це пов'язано зі специфікою репетиційного процесу. Під час розучування твору музиканти уважно дивляться в ноти, а власне диригентський жест сприймають периферійним зором. Саме тому використання звукошумових сигналів під час репетиційного диригування є дуже ефективним, а диригентська техніка має бути гіперболізованою, щоб бути поміченою.

По-друге, баланс технічної та виражальної складових диригентської пластики під час репетиції схиляється до технічної (оскільки виконавці поки що лише засвоюють матеріал і компоненти диригентського трактування твору), а під час концертного виконання — до виражальної. Якщо твір вивчений, увага колективу до диригентського жесту є набагато активнішою, музиканти спроможні сприймати будь-яку деталізацію інтерпретації, і власне смислові та емоційні компоненти партитури виступають на перший план. Заради виразності можуть бути навіть проігноровані певні технічні моменти (приміром, деякі покази вступів оркестрових груп чи хорових партій). Проте більш «технічна» версія мануального показу твору завжди має бути в диригентській свідомості «під рукою» на випадок виконавських негараздів. Таким чином, концертна версія диригентського пластичного рисунка є багатогарною.

Існує думка, що надто виразний компонент концертного диригування при достатній підготовці колективу є зайвим. Що диригент ніби має «відступити» від прямого управління виконавцями і лише контролювати те, що відбувається на сцені. Іноді з цим можна погодитися: блискача підготовка, як правило, потенційно дозволяє колективу виконувати твір взагалі без диригента.

Проте ця позиція демонструє ігнорування участі в концертному процесі ще одного учасника — глядача, особливо зважаючи на те, що він уперше чує незнайомий твір. Для нього диригентська пластика — це канал інтерпретаційної комунікації, можливість точніше вхопити зміст та структуру твору, адже глядач не був присутнім на репетиціях, не чув пояснень і не бачив яскравих демонстрацій. Він має спиратися лише на свої слухові враження. Проте психологами доведено, що за наявності візуальної інформації, вона захоплює біля 70% уваги. Звукорежисери знають: якість звука для аудіодиску має бути приблизно настільки ж краща, ніж для

відеOVERSII концерту. У зв'язку з цим виникає цікава колізія: якщо людина слухає твір в аудіозаписі, то вона сприймає звуковий ряд набагато яскравіше, ніж під час фізичної присутності на концерті, у якому візуальному сприйняттю не приділено достатньої уваги.

Таким чином, маловиразний диригент не лише позбавляє глядача можливості більш повно розкрити для себе інтерпретацію, спираючись на диригентську пластику, але й зменшує гостроту та повноту аудіального сприйняття. Саме тому в багатьох відомих диригентів ми часто спостерігаємо «зайву» виразність, за яку їх критикують колеги і за яку їх любить публіка, особливо якщо вона не належить до досвідченої «професійної» аудиторії.

I. Сахно

ДОЦІЛЬНЕ РОЗДІЛЬНОМОВЛЕННЯ У ЗВУКОВОМУ НАПОВНЕННІ БОГОСЛУЖІННЯ В СЛОВ'ЯНОМОВНІЙ ЕТНІЧНІЙ ЦЕРКОВНІЙ КУЛЬТУРІ

I. Sakhno

EXPEDIENT BILINGUALISM IN THE SOUND CONTENT OF WORSHIP IN THE SLAVIC-SPEAKING ETHNIC CHURCH CULTURE

Як давні ревнителі благоліпності богослужіння, з одного боку, так і сучасні практики літургійного слова разом з науковцями, з іншого, обстоюють примат тексту над мелосом (або музичною складовою) піснеспіву. Це є частково істиною, принаймні в силабічному способі викладу (або в богослужбовому читанні текстів).

У цьому контексті в історії й традиції вітчизняної культури звукового наповнення богослужіння свого часу зіткнулися в протиріччі два способи вимови двох та більше приголосних звуків, розташованих впритул. Подібно до того як кожне слово церковнослов'янською, що закінчується на приголосний звук (окрім *Й*), завершує напівголосна літера, з деякого історичного часу практика церковного співу набула традиції проспівувати приголосні звуки й всередині слова.

У цієї традиції простежується чималий розвиток на Русі, який нарешті вилився в практику *наонного* літургійного інтонування з її подальшими перебільшеннями, які в певний час склали проблему протистояння *наонної* та *нарічної* традиції співу. Напівголосні звуки (*Ь* та *Ъ*), які мали б доповнювати проспівуванням приголосних у місцях їхньої суміжності одним звуком, проспівували їх декількома (а то і багатьма) звуками, які замість чіткості артикуляції ніби розмивали та псували текст.

У середині XVII ст. відбулися відомі історичні події, унаслідок яких офіційна церква відмовилася від *хомонії* (одна з назв *наонної* традиції співу) та осудила її, переклавши всі тексти в піснеспівах *на річ*. Події розвивалися стрімко: слідом за церковною реформою, під натиском культурних проєктів світської влади, *розспівну* традицію в революційному порядку було замінено вільною творчістю здебільшого світських композиторів на літургійний текст. Так завершилася епоха статутного (традиційного) звукового наповнення богослужіння, та почалася епоха умовно «*хорового концерту*» (або *хорового твору*).

Природно, що в таких умовах усі закономірності хорового мистецтва та хормейстерської практики перейшли до храмового співочого служіння, де однією з них є правило вокального переносу, яке не сприяє якісній текстовій розбірливості.

У зв'язку з викладеним, для вирішення проблеми словесної розбірливості при літургійному читанні, або при храмовому співі в статутній традиції, яка поволі

відроджується, усе ж таки в практичному колі доцільно знайти усереднений варіант вимови слів між наочною та істинорічною традиціями.

В. Воскобойнікова

ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ «LA FABRIQUE OPÉRA» ЯК КОНЦЕПЦІЯ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА

V. Voskoboinikova

“LA FABRIQUE OPÉRA” CREATIVE PROJECT AS A CONCEPT OF CONTEMPORARY OPERA ART DEVELOPMENT

«La Fabrique Opéra» («Фабрика Опер») — це унікальний французький творчий проєкт, який має на меті популяризацію оперного мистецтва серед молоді та сприяє вдосконаленню професійної підготовки музикантів та студентів інших професій. «La Fabrique Opéra» — це національна мережа, що наразі складається з п'яти незалежних асоціацій, які щороку втілюють у життя постановку одного оперного спектаклю, долучаючи до цього проєкту близько 700 учасників.

Цей проєкт був започаткований у Греноблі у 2006 р. диригентом Патріком Суйо. Зіткнувшись зі старінням оперної аудиторії та болісно переживаючи занепад оперного мистецтва, П. Суйо вирішив залучити та об'єднати не тільки музикантів, а й молодих людей із технічною й професійною підготовкою. Одним із наріжних каменів концепції «La Fabrique Opéra», що надає їй оригінальності, є об'єднання студентів із різних технічних та професійно-технічних навчальних закладів регіону в справжню співпрацю. Таким чином «La Fabrique Opéra» відкриває молоді новий доступ до високого мистецтва. Вона пропонує відкрити для себе оперу через власну майстерність, демістифікує ліричне мистецтво та сприяє зменшенню дистанції, яка відокремлює оперу від її аудиторії. Пишаючись своїми досягненнями, учні, студенти та старшокласники стають співучасниками опери й сприяють залученню нової аудиторії в концертні зали.

Кожного року постановочні проєкти об'єднують близько 500 учасників: учнів та студентів, дітей, хористів, інструменталістів, солістів, волонтерів, техніків, професіоналів й аматорів, новачків і спеціалістів. Участь студентів у масштабному культурному заході дозволяє їм проявити свої творчі та технічні навички в рамках крупного мистецького та освітнього проєкту, а також стати справжніми акторами та живими учасниками при створенні опери на одному рівні з фахівцями, які їх контролюють.

Музичну частину оперного проєкту забезпечують симфонічний оркестр Гренобльського університету та сценічний хор «Choeur en Scene».

З 1977 р. оркестр функціонує на базі факультету музикознавства Університету Гренобль-Альпи, у його складі грають студенти та музиканти-аматори. З 1989 р. музичним керівником та диригентом колективу є П. Суйо — амбітний диригент, лауреат міжнародних конкурсів, гість престижних оркестрів Риги, Софії, Монпельє, Кракову, Штутгарта, Гамбургу, Гонконгу, Доха, Лондона, Парижа тощо. Під його керівництвом оркестр працює над еkleктичним репертуаром високого рівня, який вдало поєднує високу класику, маловідомі твори сучасних композиторів, музику до фільмів, мюзикли, опери тощо.

З 2007 р. оркестр щороку виконує музичну частину опер «La Fabrique Opéra» в Греноблі: «Чарівна флейта» В. Моцарта, «Вестсайдська історія» А. Лоренца, «Аїда», «Набукко», «Ріголетто» Дж. Верді, «Богема», «Турандот» Дж. Пучіні.

Сценічний хор «La Fabrique Opéra» Grenoble — це непостійний ансамбль, який складається з близько сотні хористів, більшість з яких є аматорами, що набрані шляхом прослуховування та навчаються спеціально для реалізації проекту. Хор відкритий для співаків з регіону, які бажають взяти участь в оперній «пригоді», та забезпечує аматорам регулярну музичну діяльність з кращими хормейстерами міста протягом шести місяців. У хорі також беруть участь студенти хору відділу музикознавства Університету Гренобль-Альпи.

Співпраця між структурами створює синергію та динамізує сильні сторони проекту. Технічну частину забезпечують учні та студенти професійно-технічних шкіл міста Гренобль

Школа естетики перукарського мистецтва та здоров'я м. Гренобль є партнером проекту з 2007 р. Студенти піклуються про зачіски та макіяж солістів і хористів. Основним етапом у підготовці вистави є саме вираз обличчя артиста, який підкреслюється їхньою роботою. Саме цим завданням опікуються учні відділу професійного художнього візажу.

Середня школа А. Аргуж є також історичним партнером «La Fabrique Opéra». Розробкою й виготовленням костюмів для солістів та хористів займається секція «Мода та одяг». Молоді люди працюють над розробкою проекту в партнерстві з режисером, який визначає естетичну лінію, якої слід дотримувати.

Учні інституту торгівлі та техніки, який забезпечує професійну підготовку та працевлаштування молоді у великій кількості секторів (будівництво, автомобільна промисловість, громадське харчування та торгівля продуктами харчування), працюють у команді з викладачами над створенням декорацій, від їх проєктування до втілення на сцені. Середня садівнича школа містечка Сент-Ісм'єр опікується декоративними елементами та флористикою вистав.

Середня школа Еммануеля Мун'є — історичний заклад у Греноблі, який є справжньою місцевою емблемою, пропонує навчання комерції, продажу та готельного бізнесу. Студенти цього навчального закладу забезпечують організацію генеральної репетиції, на яку завжди запрошені близько 2000 учнів початкових шкіл і коледжів регіону, займаються продажем програм і розміщенням глядачів у вечірній час вистави.

Таким чином, беручи участь у постановці опери, кожен потрапляє в реальну професійну ситуацію, що є основою навчання, щоб адаптуватися до вимог постановки. Цей проєкт має успіх завдяки тому, що кожен з учасників знаходить інтерес для себе та для групи в цілому. Він оновлюється щороку і зараз є знаковою подією в регіоні, яка мобілізує 10 000 глядачів, 2300 дітей, 450 молодих людей, 250 волонтерів, музикантів, співаків, професіоналів та партнерів.

«La Fabrique Opéra» розвивається також в інших містах Франції, таких як Орлеан, Луар, Альзас, Ліон. У межах цієї мережі кожна асоціація вільна у своєму мистецькому виборі, акторах, яких вона залучає, і своєму способі управління, за умови що вона розділяє цінності та загальну концепцію проєкту. Щороку «La Fabrique Opéra» проводить конкурс для керівників проєктів, щоб знайти нових диригентів або керівників хору, які бажають приєднатися до створення нового твору.

Л. Давидович

ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОГО СЛУХУ ЯК СПЕЦІАЛЬНОЇ ЗДІБНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВИКЛАДАЧА АКАДЕМІЧНОГО СПІВУ

L. Davydovych

FORMATION OF VOCAL HEARING, AS A SPECIAL ABILITY OF THE FUTURE TEACHER OF ACADEMIC SINGING

Формування вокального слуху, як спеціальної здібності майбутнього викладача академічного співу, на наш погляд, проблема досить актуальна, вирішення якої значно підвищить ефективність його сучасної фахової підготовки.

Кожна здібність — це складна якість, яку неможливо зрозуміти без детального розбору того виду діяльності, до якого вона відноситься. «Музичний слух» — спеціальна здібність, що визначається природою самої музики і містить в собі специфічний комплекс індивідуально-психологічних особливостей, які вимагають саме заняття музичною діяльністю та пов'язані з кожним її видом, а саме — слуханням, виконанням і складанням музики. Стосовно вокально-виконавської діяльності слід підкреслити значення існування та розвитку «вокального слуху», якому належить головна регулююча дія голосової функції.

Студент, прослуховуючи вокальні твори різного рівня виконання здобувачами вищої вокальної освіти, навчається чути, а далі розрізнити в ньому більше особливостей співацької якості. З іншого боку, формуванню «вокального вуха» сприяє постійний аналіз і обговорення з викладачем почутого вокального матеріалу. Для досягнення означеної мети викладач повинен бути надзвичайно уважним та вимогливим до співу студентів стосовно чистоти інтонування, правильності тембрального забарвлення голосу; чинити опір хибному звучанню, роз'яснювати чому саме це шкідливо, робити акцент під час якісних спроб, обговорюючи чому саме так, а не інакше.

Слід розрізнити слух пасивний — який розвиває диференціацію слухового аналізу, від слуху активного — який містить вміння керувати своїм голосом для створення звука необхідної співацької позиції. Якщо студент інтонує не правильно, тоді йому бажано перевірити нотний матеріал, що співає, спочатку «внутрішнім» слухом. Подібні помилки пов'язані не тільки із неточністю висоти звуків, а доволі часто, з неправильним формуванням тембру, коли позиційно звук відчувається нижче або вище потрібного.

У подібних випадках інтонаційна чистота визначається вокальною технологією.

Складність такого питання пояснюється тим, що студент під час співу, на жаль, чує свій голос інакше ніж оточуючі, тому що чує він себе через внутрішні тканини організму, через кісткову провідність.

Таким чином, формуванню правильної співацької позиції допомагає відпрацюванню м'язових рухів та точності роботи рухових і других аналізаторів.

Враховуючи особливості слуху викладач повинен контролювати голос студента, доки учень не матиме змогу самостійно розуміти, яким його внутрішнім відчуттям відповідає правильне для оточуючих співацьке звучання. Слухові відчуття, до речі, залежать від акустичних якостей приміщення, у яких відбуваються вокальний виступ чи заняття, тому вони є досить нестабільні. І навпаки, внутрішні відчуття,

які виникають під час співу, відіграють велику роль щодо контролю за голосом, оскільки вони вирізняються стабільністю.

Стосовно контролюючих заходів за голосоутворенням на перше місце слід поставити слух, тоді як друге місце займає м'язове відчуття — руховий контроль. При систематичних, ретельних, цілеспрямованих заняттях м'язові відчуття можливо натренувати таким чином, що студент в умовах повного акустичного заглушення, буде мати змогу співати інтонаційно чисто, з правильною вокальною позицією. Слід відзначити: руховий контроль, значною мірою, проявляється на кінцевому етапі засвоєння співацьких рухів. Початковий етап голосового виховання здійснюється головним чином за рахунок слухового контролю.

Отже, необхідність розуміння викладачем академічного співу, що є дійсно якісно, а що не зовсім, у почутому вокальному виконанні безперечно.

Виховання вокального смаку, будова образу еталонного звука в уяві викладача академічного співу є досить важливим аспектом у процесі формування професійних музичних здібностей, а саме у тренуванні вокального слуху.

Формування вокального слуху необхідно здійснювати комплексно, а саме:

1. У процесі виховання голосу, тобто під час накопичення практичних умінь та навичок.
2. При прослуховуванні відносно великої кількості вокальної музики.

Важливо якомога більше слухати зразки вокальної творчості як у запису, так і в живому виконанні відомих та видатних співаків. Особливо слід відмітити необхідність процесу обговорення й аналізу почутого. Таким чином, студент набуває необхідного досвіду розрізняти якісне виконання від недосконалого.

Під час спілкування з викладачами відбувається корегування своїх особистих поглядів з думками професійних музикантів, що, вочевидь, впливає на появу особистої думки з приводу почутого.

Постійне, послідовне, відповідальне керівництво викладачем процесу виховання вокального слуху студента — запорука його самодостатності та успішної майбутньої вокально-виконавської та викладацької діяльності.

I. Курик

АНСАМБЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРІВ У КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ: СПЕЦИФІКА РОБОТИ

I. Kyryk

ENSEMBLE OF CONCERTMASTERS IN THE CLASS OF CHORAL CONDUCTING: SPECIFICS OF WORK

Останніми роками хорові факультети ЗВО України стикаються з нестачею професійних кадрів, котрі мають можливість і бажання працювати концертмейстерами у класах хорового диригування. За наявності великої кількості випускників-піаністів майже всі прагнуть бути викладачами фортепіано або солістами-виконавцями. Слід зазначити, що піаністи, які намагаються опанувати роботу у класі диригування, стикаються з багатьма труднощами. Повноцінне навчання молодого диригента на уроках неможливе без максимального приближення умов роботи в класі до роботи хормейстера безпосередньо з хором. Для цього і потрібна робота не тільки викладача та студента, а й двох концертмейстерів, які грають в ансамблі двохорні композиції *a cappella*, хорові твори *a cappella* з солістом, твори із супроводом, великі

вокально-симфонічні форми та оперні сцени. Відтворення одним концертмейстером оркестрової партії, а другим — вокально-хорової партитури дозволяє студенту відчувати всю повноту фактури твору. Отже, виникає необхідність окреслити специфіку роботи ансамблю концертмейстерів у класі хорового диригування.

З умінням концертмейстерів досягти ансамблю пов'язано бездоганне орієнтування їх у диригентських жестах (технічних та художніх), оскільки саме розуміння диригентських бажань безпосередньо впливає на ступінь майстерності виконавської інтерпретації. Першочергове завдання концертмейстерів — розуміння афтактів-жестів, що відтворюють усі складові музичного процесу. В афтактах закладено відчуття правильного дихання музики, яке сприяє виразності виконання та синхронності в грі.

На початковому етапі роботи з твором важливим є вміння концертмейстера швидко орієнтуватися в нотному тексті. Для досягнення глибини художнього образу твору використовують і його прослуховування в записі. Це допоможе концертмейстеру яскраво уявити завдання оркестрової тканини у фортепіанному викладенні та відчувати співочу природу вокально-хорової партитури.

Майстерність концертмейстерів пов'язана зі ступенем розвиненості їх музичного мислення, відчуттям смислового значення кожної музичної інтонації. Звідси виникає ідентичність у виконанні пауз, цезур, у фразуванні та агогічних зрушеннях. На певних етапах розучування творів концертмейстери можуть працювати самостійно (без диригента). Така робота спрямована на виходження динамічного балансу, виокремлення головного та другорядного матеріалу, перерозподіл музичного матеріалу між двома інструментами (у великих багатохорних композиціях).

Одним з головних компонентів ансамблевої гри концертмейстерів є відчуття темпу. Основний темп у будь-якому творі має невеликі відхилення. Без цих відхилень виконання губить свою емоційність та виразність. Концертмейстерам, що грають в ансамблі, необхідно розвивати відчуття темпу та запам'ятовувати темпові зміни у творах.

Найтоншим засобом виявлення й передачі думок та почуттів виконавського мистецтва є тембральне забарвлення звука. Тому для концертмейстерів, котрі грають в ансамблі, відчуття тембрової палітри оркестрового та вокально-хорового звучання — необхідна якість виконання. Збіднена темброва палітра звуку при грі на інструменті повністю лишає твір яскравою емоційністю та змістовністю.

Особливу складність має гра в ансамблі хорових творів а *cappella*, фактура яких не відтворюється на одному інструменті. Саме тут концертмейстерам необхідно майстерно володіти характером туше *legato* (імітація «співу на інструменті»), щоб отримати різнобарв'я тембрів хорової фактури, горизонтальну та вертикальну виразність хорового виконання.

Найскладнішим є відчуття ансамблю концертмейстерів в оперних сценах. Важливим є те, щоб концертмейстери, перед тим як вчити хорову сцену, мають ретельно проаналізувати образний зміст сцени, технічні особливості її гри, тематизм, лейтмотиви першого та другого плану, особливості сольних епізодів та речитативів. І тільки після аналітичної роботи над сценою можна починати її розучування на інструменті.

Усі творчі ансамблеві завдання повинні вирішуватися на основі кропкіткої аналітичної роботи піаністів. Чим ширше музичний світогляд піаністів, чим глибші

його музичні асоціації, слухові уявлення, тим більше передумов до досягнення у грі яскравих, різноманітних відтінків музичного образу, багатства тембрової палітри.

Концертмейстери, які багато років працюють в ансамблі, на інтуїтивному рівні відчують один одного, їхнє виконання стає логічним та виразним.

A. Shchyrba

CREATIVE CONCEPTS OF FUNERAL MUSICAL GENRES IN MUSIC OF CONTEMPORARY UKRAINIAN COMPOSERS

A. Щирба

ТВОРЧІ КОНЦЕПЦІЇ ТРАУРНИХ МУЗИЧНИХ ЖАНРІВ У МУЗИЦІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Spiritual music has always formed the main part of human aesthetic views and accompanied each person throughout the life cycle: from birth to death. Generations are changing with the music that comes with it.

While Orthodox memorial services were traditionally held only in churches until the XX century, the requiem genre had already taken a prominent place in Western European concert music since the XVIII century. However, in Ukrainian music literature, appeals to the requiem genre were rare up until the 1980s and 90s. The appearance of V. Sylvestrov's "Requiem for Larysa" (1997–1999) at the turn of the XXI century was, of course, a notable phenomenon in the development of the requiem genre in Ukrainian music literature.

The problems outlined by our topic were partially highlighted in the researches of H. Karas, O. Vasylenko, O. Nikytiuk, O. Kramarenko, V. Yatsenko and others.

The purpose: consideration of the influence of Catholic and Orthodox funeral genres formation on the contemporary music of Ukrainian composers (on such specific examples as "Dirge for Those Who Died of Famine" by Ye. Stankovych; opera-requiem "Iyov" by R. Hryhoriv, I. Razumeiko; "Maidan-2014" by V. Sylvestrov) and description of the creative parameters of its realization.

"Panakhyda za pomerlymy z holodu" (*"Dirge for Those Who Died of Famine"*)

Music by **Yevhen Stankovych**. Lyrics by **Dmytro Pavlychko**

"Dirge for Those Who Died of Famine" is an oratorio for academic and folk choirs, soloists, a reciter, and a large symphony orchestra. Commissioned by the Ukrainian government in 1992, the piece consists of 15 parts and is characterized by the combination of the canon of the ritual funeral church service and the artistic images in Pavlychko's poetic text.

"Panakhyda za pomerlymy z holodu" follows a deeply ritual storyline based on funeral prayers, which have been used by the Ukrainian people since the adoption of Christianity. Responsorial and antiphonal singing between two of the choirs represent the church singing of the Orthodox tradition, and the lamentations of the nation. The use of traditional spiritual hymns, such as "Hallelujah" and "Hospody Pomyluj", the first and the last parts of the composition "Amen" and "Eternal Memory", (that canonically serve as the beginning and the end of the funeral service), emphasizing the liturgical roots of the music. Tetyana Novytska draws the parallels in traditions between the individually interpreted Stankovych's "Holy God", suggesting that in the Orthodox tradition, the former leans more towards glorify. However, in Panakhyda-masterpiece, the "Holy God" takes on a dramatic and tragic character, resembling the picture of Judgment Day in the traditional Catholic "Dies Irae".

The melody of the orchestra echoes traditional church singing while also evoking the intonations of the Carpathian region (Hutsul mode — “Ukrainian Dorian scale”). Percussion instruments emphasize the marching, brutal steps of the totalitarian regime or the drumming cannonade, associated with gun shots.

“Dirge for Those Who Died of Famine” is a unique and outstanding Requiem of XX century that combines two types of vocal and choral performance (academic and folk singing), for a purpose of deeply ritualistic musical experience that emphasizes the horrors of the Holodomor while highlighting the spiritual dimension of the tragedy.

“IYOV” — opera-requiem for prepared piano, cello, drums and voices

Music by **Roman Hryhoriv, Illia Razumeiko**, directed by **Vlad Troitskyi**

The premiere of the opera “Iyov” was held on September 21, 2015. According to the Music Theatre NOW competition in 2018, the opera-requiem “Iyov” became one of the top 10 contemporary operas among 436 participants from 55 countries. “Iyov” combines the features of ancient Greek drama, baroque opera, oratorio, requiem, and of postmodern theater. The dramaturgical development is based on contrasting comparisons of the readings of the Book of “Iyov” and parts of the Catholic funeral mass, with its traditional Latin text.

“Iyov” music combines minimalism and avant-garde, neoclassicism and rock. There are 14 choral episodes and instrumental interludes, alternating with parts that use the full spectrum of the human voice: from classical, jazz, and folk singing to breathing, lamentation, whispering, and overtone singing.

In fact, from the point of view of genre, “Iyov” would be more correct to call an oratorio rather than an opera. There are no actors or characters as such. There is only a reciter who reads the biblical story of Iyov misfortune, and there are vocalists who perform their ‘songs’ accompanied by musical instruments, written mainly on Latin requiem texts. These numbers are a kind of commentary or emotional interpretation of the action (but have no direct bearing on the action).

Unlike classical oratorios, where the mass of sound is achieved by the number of orchestrators and choristers here, decibels are provided by a sound amplification system. Actually, there are only three musical instruments, — a prepared piano with the lid removed, a cello, and a percussion. The music is also mostly sustained in a minimalist way. It is tonal, sometimes monodic, sometimes sonorous with a minimal harmonic plan, but with an energetic rhythmic basis in fast numbers or with a distinct sound attack in slow ones. The ethnic elements, such as Tibetan throat singing, are intertwined with this minimalism. Perhaps the only thing that is quite clearly engraved in the memory are the sounds of the minor triad, performed by pizzicato on the piano, which opens and finishing the opera.

Most of the musical fragments have acquired their recognizable face and fit into the usual 3–5-minute radio format for modern listeners. For instance, Kyrie eleison is constantly asked to repeat the word “Kyrie”. By semantic logic, of course, it was worth saying the other part of the appeal — “eleison”, but the expressiveness of the first word prevailed.

Valentyn Sylvestrov — Maidan-2014

Valentyn Sylvestrov, a world-famous composer, created a unique cycle of pieces for mixed choir (a cappella) in response to the bloody events of the Maidan in Kyiv in 2014, which he witnessed himself. This cycle combines a memorial service, requiem, anthem,

and folklore. We can outline each parts of the choir cycle as chronological reflections of the composer, which decline dignity, sorrow, grief, maternal love and tenderness at the same time. Although Sylvestrov says that he is not a choral composer and his scores don't look like typical choral music, because there are no concepts of polyphony, homophony, *there is the concept of acoustic*, — he had reached the point (especially in this choir cycle), when he felt the power of the words. Sylvestrov's approach to text differs in that he relies on the similarity of the verse and creates an unbroken harmony between the text and his purely musical poetry. "Maidan" as a choral cycle is unique because the whole piece is formed from separate, sometimes strange and seemingly illogical, constituent parts. The melody can be distributed between different voices, and there is no clear differentiation of relief and background. However, the invoice is extremely detailed, and the score abounds in numerous microagogic, dynamic, and articulatory marks.

In the "Maidan" choral cycle, the leitmotif of freedom for the Ukrainian people is interwoven throughout the canonical parts of the Requiem, Dirge, Shevchenko's poems and contemplative pieces. The Anthem, which the composer based on the words of the Ukrainian national Anthem, appears five times throughout the cycle in agogically and emotionally different ways, constantly reminding us of this central theme. Furthermore, the cycle represents a unique fusion of both Western and Eastern Christian traditions, as well as incorporating elements of Ukrainian cultural heritage. Through this fusion, Sylvestrov creates a poignant and multifaceted reflection on the tragic events of the Maidan and the enduring quest for freedom.

The funeral music genres of the last century ceased to play only a sacred role. Now it is full-fledged secular (concert) genre of musical memorial to the victims of tragedies, outstanding personalities or the ideas of consolidation. Historically, the music of the Western and Eastern church rites developed in various ways. With a certain theological proximity it had cardinal formative forms and musical differences. Ukrainian art at the turn of the XX–XXI centuries combined both musical traditions with folklore elements, due to the growing of the ideological, figurative and performing layer of the national idea. Such a combination certainly makes Ukrainian musical art unique in the world cultural heritage.

Є. Власова, А. Абрамкін

РОЗВИТОК ВОКАЛЬНИХ ЗДІБНОСТЕЙ У МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ ПІД ЧАС ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

Ye. Vlasova, A. Abramkin

DEVELOPMENT OF VOCAL ABILITIES OF FUTURE TEACHERS OF ART SCHOOLS DURING THE DISTANCE EDUCATION

В умовах дистанційного навчання виникає проблема викладання музичних дисциплін, особливо постановки голосу. За таких виникають складнощі, як з мотивацією студентів, так і з організацією проведення занять. Це призводить до зниження якості виконання вокальних творів та результативності навчання. Тому вмотивованість і зацікавленість відіграє важливу роль у подальшому формуванні професійного розвитку майбутніх викладачів, оскільки викладач у процесі навчання розвиває та формує наявні здібності у здобувачів освіти.

Основою формування вокальних здібностей людини є задатки. Завдяки їх своєчасному розвитку в особистості розкриваються певні здібності.

Здібності — це індивідуально-психологічні особливості та властивості психіки, які проявляються у людини в результаті швидкої, якісної та результативної діяльності.

Вокальні здібності (від. лат. *Voce* — голос) — це мистецтво володіння голосовим апаратом. Виконання музичного твору — діалог артиста з глядачем, у якому передаються емоції та відчуття, що були започатковані автором твору.

На рівень розвитку вокальних здібностей впливають як соціальні, так і психологічні фактори, залежно від того, у якому оточенні знаходиться особистість.

Також можна виокремити три головних фактори:

1. Якість знань та вмінь людини.
2. Природні задатки людини.
3. «Тренованість» мозкових структур.

Особливо важливими компонентами є цілеспрямованість, організація та систематизованість студента.

Під час роботи викладач має виявити задатки, об'єднати в єдине ціле знання та вміння, розвинути вокальні здібності в здобувача освіти.

Під впливом емоційного стану, що відображає музичний твір, виконавець намагається чітко передати текст мелодії та її настрій. Головна ціль педагога — розвинути вокальні навички, навчити володіти своїм співацьким голосом. Також викладач має сприяти підвищенню захопленості та зацікавленості вокальною діяльністю в студентів.

Це можна зробити такими способами:

1. Участь у конкурсах та фестивалях, музичних заходах різного рівня.
2. Перегляд майстер-класів відомих вокалістів.
3. Відвідування театрів або концертів.
4. Регулярні заняття з вокалу.

У результаті цього в людини може розкритися творчій потенціал, любов до музики, культури та мистецтва, що в подальшому сприяє розвитку вокальних здібностей та мотивації.

Наразі існує велика кількість сучасних технік та методик, що допомагають розвивати вокальні здібності у здобувачів освіти. Наприклад такі як: методика Сета Рінгса, «Фонопедичний метод розвитку голосу» Віктора Ємельянова, методика Лондонської вокальної школи та ін. Усі вони відрізняються індивідуальними підходами, але направлені на формування навичок вокального виконавства. Викладач може керуватися декількома методами, залежно від індивідуальних особливостей студента, його рівня знань та вмінь.

Отже, підбиваючи підсумки можна зазначити, що головна мета педагога — виявити задатки, знайти підхід та підібрати правильну методику для розвитку вокальних здібностей, що також сприяє індивідуальному розвитку студента. Адже зараз дуже важливо не втрачати мотивацію до навчання, розвивати свої навички, розширювати знання та вміння. Виховувати любов до музики і мистецтва у майбутніх викладачів музичних дисциплін.

К. Донцова-Пушенко

**МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ХОРУ І. ГАЙДЕНКА «ОЙ ТИ, ПТАШКО...»
ЗІ ЗБІРКИ «САД БОЖЕСТВЕННИХ ПІСЕНЬ» Г. СКОВОРОДИ**

K. Dontsova-Pushenko

**MUSIC-THEORETICAL ANALYSIS OF I. HAYDENKO'S CHORUS "OH YOU, BIRD..."
FROM THE COLLECTION "THE GARDEN OF DIVINE SONGS" BY H. SKOVORODA**

У творі «Ой ти, пташко...» І. Гайденко, використавши не весь літературний текст вірша Г. Сковороди, намагається звернути увагу слухача на образи, які розкривають український фольклоризм та рідну природу. Композитор спирається на репризну тричастинну форму та особливості пісенної будови народної пісні.

Перша та третя частини (5–17 та 34–49 тт.) уявляють собою простий квадратний період неповторної будови (a+b), що складається з двох музичних речень (4+4). Також відзначимо: композитор вдається до повторення другого речення, щоб посилити поетичні думки та емоційні сфери музичного розвитку.

Друга частина (18–33 тт.) охоплює два простих квадратних періоди (18–25 тт., 26–33 тт.). На відміну від першої та репризної третьої частин, цей структурний розділ відзначається більшою експресією.

У творі «Ой ти, пташко» немає фактурного навантаження — основним фактурним викладом є гомофонія, яка спирається на виразне двоголосся. У першій та третій частинах головна мелодійна думка належить партії S, яка посилюється та підтримується другим голосом партії A (5–8-тт., 39–42-тт.). У другій частині спостерігається незначна фактурна змінність у монодію — головна мелодія проводиться партією A (17–19-тт.).

Такий фактурний прийом дозволяє І. Гайденкові спрямувати увагу на чистий тембр партії Альтів, розкриваючи характерні, неповторні властивості голосу та підкреслюючи її колорит, завдяки чому, композитор яскраво візуалізує образ мужнього явора. З кінця 19 такту хорова фактура ущільнюється, утворюючи двоголосся, що посилює загальний емоційний експресивний настрій частини та підводить до кульмінаційного моменту всього музичного розвитку (19–22-тт.).

Хорова композиція «Ой ти, пташко...» І. Гайденко відзначається типово народним натуральним ладовим забарвленням. Фольклорні пісенні джерела відчутні завдяки таким простим прийомам, як використання натурального VII ступеня в мінорній тональності, опора на мінорну доміанту та зіставлення однойменних ладів. Ці особливості ясно простежуються у першій та третій частинах, а також в інструментальному вступі. Цей твір спирається на ладовий центр d-moll, який зі своєю ладовою колористикою надає музиці смутку та жалоби, змальовуючи знедолену людину в образі жовтобокої пташки.

На початку твору, уже в 3 такті, спостерігається мінорна доміанта (a moll), за допомогою якої композитор намагається зберегти ліричний емоційний стрижень музики (3 — 4-тт.). Особливого значення в передачі емоційного стрижня музично-поетичного розвитку надає зіставлення однойменних ладів G dur — g-moll, завдяки чому встановлюється піднесено-лірична атмосфера (10 такт).

Дивує розмаїтість ладових фарб, які супроводжують середній структурний розділ (F dur, G dur, a moll, d moll, B dur, C dur, g moll, e moll, H dim, E dur), що надає йому хвилююче експресивного характеру. Відзначимо особливу роль у вибудованні музичного образу деяких ладових формул. Так, звучання F dur та G dur

у 18 такті візуалізує образ явора. Відзначимо, що цієї ладотональності, за своїми колористичними особливостями, надають цьому образу мужності та витривалості. Хорова вертикаль цього твору виражена в поєднанні звуків в інтервальні співзвуччя — терції, кварта, квінти, сексти, прима (хоровий унісон).

Відзначимо, що кожен інтервал несе в собі особливу семантику. Так, терції та сексти надають музиці м'якості та яскраво висвітлюють жанрові особливості ліричної народної пісні (9–10-тт.). Квінти та кварта надають музичному розвитку просторості та пустоти, що підкреслює сумний і жалобний характер поетичного тексту (такти 6 та 34). Закінчення першої та третьої частин знаменують хорovým унісоном, який виражений в інтервалі прими. Така гармонічна особливість характерна для пісенного фольклору (такти 17, 48–49).

Гармонічний аспект супроводу більш збагачений, на відміну від хорової партії. Тут спостерігаються пряні септакорди, прохідні звуки, виразна орнаментика, витончені гармонічні затримання, нонакорди.

Метроритмічна та темпова організація хорової композиції «Ой ти, пташка...» нерозривно пов'язана як з емоційним, так і з образним змістом вірша Г. Сковороди. Починається твір у помірному темпі з переважанням спокійної ритміки (чверті, половинні та восьмі тривалості). Це створює лірико-оповідальну та стриману атмосферу.

У другій частині І. Гайденко використовує поліритмію, а саме чергування дрібної ритміки між хоровими партіями, для рельєфного виділення музичного матеріалу, що пов'язаний з художнім образом мужнього явора, якого заламують буйні вітри (такти 19–22).

Загальний динамічний профіль усієї хорової композиції «Ой ти, пташка...» можна охарактеризувати як хвилеподібний, де перша і третя репризна частини відрізняються переважанням тихим нюансуванням, зображуючи образ маленької жовтобокої пташки, а друга частина — динамічним експресивним розвитком, яскраво висвітлюючи поетичну дію — напади буйних вітрів на явір.

Кожному структурному розділу І. Гайденко надає свою індивідуальну кульмінацію. Так, у першій частині, що вводить слухача в загальний образно-емоційний зміст, відбувається незначний кульмінаційний розвиток, який відмічений невеликим *crescendo* на повторі другого музичного речення.

У другій частині кульмінація готується поступовим нарощуванням сили звуку протягом значного періоду часу. Це посилення звука також зумовлено поступово висхідною мелодикою, активним ритмічним розвитком, введенням нюансу *mf* (такти 23–26).

Динамічний розвиток третьої частини — типовий для першої частини, але з незначними змінами. Кульмінаційний пік І. Гайденко розкриває більш виразно та масштабно, що надає йому змоги гранично виділити змістовну частину поетичного тексту та його спонукальну інтонацію («Поклади...») Тут композитор вдається до більш яскравого *crescendo*, гучного нюансу *f*, щільної хорової фактури (триголосся), переважання високої теситури, використання звуковедення *portamento* та ферматного звучання (42–44 тт.)

Чуйне розуміння поетичного матеріалу дозволило І. Гайденкові створити і особливий музичний супровід, який своєю ємністю, виразністю сприяє створенню відповідної атмосфери.

На початку цієї хорової композиції до акомпанементу включено зображальний момент. Так, статечні висхідні мелодійні мотиви, доєднання staccato, а також виразного пасажу, оформленого шістнадцятими тривалостями та тріолями, візуалізують образ маленького та легкого птаха (1–5 тт.). Далі протягом усієї першої частини акомпанемент дублює хорову партію, тим самим створюючи лірико-оповідальну атмосферу (9–13 тт.).

У третій частині І. Гайдено знову вертає слухача до лірико-оповідального стану — акомпанемент дублює хорову партію. Однак тут, у кульмінаційному моменті, композитор надає акомпанементу зображальності за допомогою плавного ковзання від одного звука до іншого (glissando) та низхідного пасажу (43–44 тт.)

Відзначимо, що завершення твору відбувається на основі ритміко-гармонічних фігурацій, утверджуючих ідейну змістовну частину поетичного тексту (такти 46–50) «На молоденькій муравці».

І. Гуменюк

СВЯТО ПІСНІ І ТАНЦЮ В ХОРОВІЙ КУЛЬТУРІ ЕСТОНІЇ: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

І. Нумениук

SONG AND DANCE FESTIVAL IN ESTONIAN CHORAL CULTURE: TRADITIONS AND MODERNITY

Хорова культура є невід’ємною частиною національної ідентичності Естонії. Ця культура має глибокі історичні корені та втілює багату традицію пісенного співу та танцю. Нині ця культура зберігається, в тому числі, завдяки проведенню різноманітних хорових фестивалів та конкурсів. Один з найбільших і найважливіших свят у культурі Естонії — це загальноестонське свято пісні і танцю, що відбувається раз на п’ять років. Це свято називається Лаулупіду (*Laulupidu*). Воно складається зі спільного виступу тисяч співаків та сотень танцюристів на великому стадіоні у столиці Республіки — місті Таллінні.

Співаки та танцюристи приїжджають з усіх куточків країни та зарубіжжя, а саме дійство переглядають сотні тисяч глядачів. На святі виступають оркестри та інші музичні колективи. Молодіжне свято пісні і танцю також відбувається раз на п’ять років, але тут виступають лише молоді люди. Це свято називається Ноор-Еесті Лаулупіду (*Noor-Eesti laulupidu*). Молодіжне свято засноване в 1960 р. та з тих пір стало дуже популярним серед молоді і цьогоріч відбудеться тринадцяте свято під девізом «Святою є земля» (*Püha on maa*).

У 2019 р. відбулося святкування 150-річного ювілею Свята пісні та танцю в Естонії — 27-те Свято пісні та 20-те Свято танцю, під девізом «Моя любов» (*Minu arm*). На ньому було виконано понад 150 хорових та оркестрових композицій, а також 20 танцювальних вистав. Загалом у святі брали участь більше 42 000 учасників та понад 200 000 глядачів, що становить приблизно 15% від загальної чисельності населення Естонії. Також Свято пісні та танцю 2019 р. вважається одним з найбільших туристичних заходів у країні з понад 20 000 зареєстрованими туристами з більше ніж 60 країн світу.

Молодіжне і національне свято проводиться в літній період, коли погода сприятлива для проведення масових заходів на відкритому повітрі. Співаки та танцюристи готуються до свят тривалий час, а репетиції проводяться на різних

рівнях — від місцевих груп до загальнонаціональних зборів. Традиційним творами на святі пісні та танцю в Естонії зазвичай є національні хорові композиції, які стали класикою естонської музичної культури. До цих творів відносяться, наприклад, «Му Ісамаа, му инн йа рийм» («*Mu isamaa, mu õnn ja rõõm*», «Моя країна, моє щастя та радість») — гімн Естонської Республіки, «Тульяк» («*Tuljak*») — національний танець з хоровим супроводом, національний духовний гімн — «Му Ісамаа он міну арм» («*Mu Isamaa on minu arm*», «Моя Батьківщина, моя любов») та інші композиції, які стали символами естонської музики.

Попри те, що на святі зазвичай хором виконуються твори без супроводу, оркестр також має свою частину в концерті, але здебільшого виступає у вигляді супроводу для хорових творів та танцювальних номерів. Оркестрове супроводження може бути в складі симфонічного оркестру, ансамблю духових інструментів чи рок-ансамблю. Такі твори часто складаються композиторами спеціально для святя пісні та танцю, а також можуть бути обробками народних мелодій та пісень.

Вибір творів на Свято пісні та танцю в Естонії проводиться національним організаційним комітетом, який складається з представників різних регіонів країни. Кожен регіон формує свою комісію, яка відбирає найкращі хорові та танцювальні композиції, що будуть представлені на святі. Після цього комісії різних регіонів збираються під егідою національного комітету, де вони обговорюють та відбирають найкращі твори на Свято пісні та танцю. Таким чином на святі виконуються, окрім патріотичних пісень естонських композиторів, твори композиторів з Латвії, Литви, Фінляндії та інших держав.

Наприклад, на святі 2019 р., окрім естонських композицій, були виконані твори латвійських композиторів Петера Васкса (*Pēteris Vasks*), угорського композитора Пал Гунфалві (*Pál Hunfalvy*) та литовського композитора Броніса Кутавічуса (*Bronius Kutavičius*). Серед естонських композиторів найбільш виконуваними є Вельо Торміс (*Veljo Tormis*, 1930–2017), Тину Кірвітс (*Tõnu Kõrvits*, 1969), Рене Ееспере (*Rene Eespere*, 1953), Вільям Капп (*Villem Kapp*, 1910–1976) та Рудольф Тобіас (*Rudolf Tobias*, 1873–1918). Вони створили велику кількість хорових та інструментальних творів, які є неодмінною частиною естонської культури й традиції. Весь репертуар Співочих Свят є дуже різноманітним і включає твори різних жанрів й епох — від класичної музики до народної та експериментальної музики.

Фу Сіньбін

ВИКОНАВСЬКІ ЗАВДАННЯ СПІВАКІВ ВІРТУАЛЬНОГО ХОРУ

Fu Xinbin

PERFORMANCE TASKS FOR VIRTUAL CHOIR SINGERS

Протягом усієї історії хорового мистецтва функції та завдання співаків дещо змінювалися відповідно до особливостей культурної парадигми, мистецького контексту та іншої специфіки буття хорового колективу. Вони залежали від багатьох факторів, серед яких можна виокремити основні:

- 1) кількісно-якісний склад хорового колективу (однорідний / мішаний, професійний / аматорський, великий / камерний тощо);
- 2) наявність або відсутність нотного запису та ступінь його конкретизації;
- 3) сфера діяльності хору (церковний, навчальний, концертний та ін.);

- 4) специфіка превалюючої фактури (одноголосна, багатоголосна хоральна, багатоголосна поліфонічна, різноманітна тощо);
- 5) інтенсивність творчого життя (наприклад, спів концертних програм за бажанням та по мірі готовності, регулярна участь у богослужіннях або насичений графік підготовки професійних концертних програм).

Залежно від цих та інших, менш значимих, факторів, формувався певний комплекс завдань, що ставилися перед хористом під час як репетиційного та виконавського процесу, так і самостійної підготовчої роботи. По мірі розвитку нотації та з еволюцією професійного виконавства деякі завдання переходили з репетиційно-концертної сфери у сферу самостійної роботи. У сучасній практиці хорист має:

- знати літературний та нотний текст твору;
- якісно виконувати свою партію в тембровому та звуковисотному відношенні;
- мати уявлення про композиторські вказівки щодо динаміки, темпу, штрихів та характеру виконання;
- вносити вказівки щодо деталізації тексту хорового твору відповідно до інтерпретації диригента;
- мати ансамблеве відчуття, чути колег по партії;
- утримувати постійний контакт з диригентом, жваво реагувати на його вказівки;
- проявляти артистизм та виразність під час виконання.

У роботі віртуального хору відбувається певна трансформація завдань хористів.

По-перше, додаються суто технічні, не властиві звичайному хоровому виконавству: робота з програмним забезпеченням для здійснення запису, вибір налаштувань мікрофону та відеокамери, у деяких випадках — редагування та/або монтаж записаного матеріалу.

По-друге, повністю знімаються всі завдання, пов'язані зі спонтанним реагуванням. Оскільки при роботі віртуального хору використовуються аудіозразки, записані відповідним складом виконавців або здійснені за допомогою підаквіатури, інтерпретацію вже надано в акустичному вигляді. Себто співак, заздалегідь ознайомлений з усіма вимогами динаміки, метроритму та інших засобів виражальності, не має швидко реагувати на диригентський жест. Так само нівелюються ансамблеві завдання: під час запису співаку або немає, під кого підлаштовуватися, або, якщо інші партії вже записані, поведінка «колег» є повністю прогнозованою.

По-третє, завдання зовнішньої виражальності актуалізуються при відеозаписі: вона, як правило, здійснюється крупним планом, отже, підвищується самоконтроль співака за власною мімікою, що може призводити до копіткої роботи над якістю «картинки» аж до окремого запису відео- та аудіотреків з подальшим монтажем.

Найбільш стабільними завданнями для хориста віртуального хору залишаються якісне звукодобування та точне інтонування, проте й ці складові співу можуть бути відредаговані цифровими засобами.

Таким чином, тотальна трансформація функцій та завдань співаків віртуального хору свідчить про те, що це принципово інший вид діяльності, який не може в науковому дискурсі розглядатися як різновид хорового співу.

Лі Дешун

**МОВНА ФОНЕТИКА — СПІВ — ВОКАЛЬНА КУЛЬТУРА:
ОСОБЛИВОСТІ ВПЛИВУ ТА ФОРМУВАННЯ**

Lee Deshun

**LANGUAGE PHONETICS — SINGING — VOCAL CULTURE:
FEATURES OF INFLUENCE AND FORMATION**

Унікальність вокального звучання полягає в його мовно-фонетичному існуванні, що реалізується музично. Вокальна музика — це природне явище, яке має подвійні характеристики: по-перше, музичні просодично-акустичні, по-друге, музичні мовно-психолінгвістичні.

Вокальна інтерпретація поетичного тексту, у якій фонетичні одиниці мови реалізуються музично, характеризують фонетичний стиль вокального виконання. Під час безпосередньої взаємодії музики та мови саме фонетичні характеристики поетичних текстів вокальних творів, їх інтонаційні та ритмічні параметри є результатом формоутворення. Інтонаційний та онтологічний зв'язок музики та мови відкриває можливість по-новому лінгвістично та теоретично описувати й досліджувати національну вокальну музику.

Під *вокально-фонетичним стилем виконання* слід розуміти залежну від комунікативної ситуації музично-фонетичну мовну інтерпретацію конкретного вокально-музичного твору, яка припускає вибір фонетичних засобів мови.

Основою методики навчання вокальному мистецтву, як відомо, були і є дані таких наук, як психологія, анатомія й фізіологія, лінгвістика (фонетика та орфоепія). Маючи спільні об'єкти, кожна з цих наук досліджує їх під своїм кутом зору, вивчає їхні певні сторони та має свій предмет, свої цілі й завдання, методи дослідження.

Справжнє наукове обґрунтування засобів підготовки вокалістів (особливо іноземних) має полягати в розробці особливої теоретичної бази, у розкритті власних закономірностей та принципів, що відображають взаємозв'язок та взаємодію між тими об'єктивними та суб'єктивними, внутрішніми та зовнішніми факторами й явищами, які беруть участь у складному, комплексному процесі під назвою «вокальне-виконавське мистецтво».

Найважливішими компонентами (або підсистемами) формування правильних артикуляційних та фонетичних навичок класичної вокальної постановки голосу, як об'єктів засвоєння, є, по-перше, діяльність педагога, який вчить, по-друге, діяльність учня, котрий вчиться, по-третє, зовнішні умови викладання (мовне середовище, співвідношення суспільних функцій рідної (іноземної) та української мов тощо).

Спів (вокалізована форма мови), на відміну від усної мови, є іншою, унікальною фонацією, яка реалізується через артикуляцію та фонацію жестів; координує їх вербалізацію й невербалізацію. Мовна фонетика, яка відтворюється у вокальному тексті чи вокалізується одним голосним звуком, автоматично набуває вокалізованої форми.

Таким чином, дослідження вокального звукоутворювання в мовно-фонетичному напрямі є вкрай необхідним для формування сучасної вокально-виконавської культури.

О. Яцюк
**УКРАЇНСЬКІ «ПОРИ РОКУ» У ТВОРЧОСТІ Т. КРАВЦОВА
(ЦИКЛ «ХОРОВІ АКВАРЕЛІ»)**

О. Yatsiuk
**UKRAINIAN “SEASONS” IN THE WORK OF T. KRAVTSOV
 (“CHORAL WATERCOLORS” CYCLE)**

Українська музична культура славиться своїми композиторами і репрезентована різними іменами. Серед представників харківської композиторської школи, які активно працюють у своїй творчості над хоровими творами, особливого значення набуває творчість Тараса Сергійовича Кравцова. Цей український музикознавець у своїх наукових працях приділяв увагу інтонаційним зв'язкам і їх пошукам у народно-пісенних джерелах, а також їх синтезу із композиторською мовою та сучасними техніками для розкриття виражальних можливостей хору.

При виборі автора тексту для майбутнього хорового циклу слід орієнтуватись на літературний доробок митця. Мелодійність і співучість поезії, тісний зв'язок з народом — усі ці якості притаманні та характерні для творчості поета Володимира Сосюри. Думка про єдність природи й музики посідає в колі його поетичних образів дуже важливе місце.

У 1974 р. завершено хоровий цикл «Хорові акварелі», який складається з дванадцяти п'єс-замальовок. У них простежується ідея природньої циклічності та втілення в музиці різних станів природи. Обрамлюється твір «Прелюдією» та «Постлюдією». «Прелюдія» ніби готує слухача до початку циклу. Вона складається з 4 частин, кожна з яких починається невеликим вступом та закінчується кодою. Таким чином, простежуються риси драматургії всього хорового циклу. «Постлюдія» створює ефект завершеності, вона є епілогом, у якому картини природи і емоції, які вони викликають, отримують лірико-філософське осмислення. Можливі асоціації зі світовідчуттям, розумінням сенсу життя та призначенням людини, включеної в кругообіг природи.

Характерні імпресіоністичні штрихи поезії довершили виразну образну наповненість циклу.

Композитор «пронизав» цикл своїм захопленням від природи. Він возвеличує особливість кожної пори року, показує її красу. Жодної прив'язаності, виняткового ставлення до якогось часу немає. Кожна пора року особлива і по-своєму прекрасна. Точного підпорядкування певним місяцям року автор вирішив не використовувати. Але 12 акварелей яскраво виокремлюються в 4 розділи, подібні порам року. У кожному розділі (весняному, літньому, осінньому, зимовому) присутні по три акварелі.

Для чіткого відокремлення великих розділів та втілення ідеї відображення пір року, в основу музичної драматургії циклу покладено колористичні, частіше за все терцеві зіставлення тональностей. Також темпові градації допомагають у створенні контрасту образів. Для кожного виду акварелей характерні певні темпи: весняні акварелі звучать переважно в швидкому темпі, літні — у помірному, осінні — у помірно-швидкому, зимові — у повільному (лише акварель «Сніжинки» виконується в швидкому темпі, але це виняток).

Окрім цього, важливу роль відіграє контраст та зіставлення різноманітних тембрів чоловічого, жіночого та мішаного складу хорів.

Використовуються різноманітні засоби гармонії — від класичних акордів терцового складу, до складних нестійких дисонуючих акордів та їх переходів. Але застосування такого різноманіття гармонії є дуже логічним і виходить зі змісту музичного та літературного тексту. Протягом усього циклу слухач відчуває мелодику, яка є близькою для українця, оскільки базується на українському мелосі та українських народних піснях, їхніх осучаснених інтонаціях.

Тому можна було б впевнено назвати цикл Т. С. Кравцова «Хорові акварелі» альтернативною назвою — «Пори року». На нашу думку, твір вартий уваги на рівні з однойменними назвами циклів у творчості таких композиторів, як Антоніо Вівальді, Йозеф Гайдн та ін.

М. Червякова

ОБРАЗНО-СМИСЛОВИЙ КОНТЕКСТ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ А. П. КОЛОМІЙЦЯ

М. Cherviakova

FIGURATIVE AND SEMANTIC CONTEXT OF THE CHORAL WORKS OF A. P. KOLOMIYETS

Хорове мистецтво на початку ХХІ століття отримало нове звучання та образне музичне мислення. Сучасне хорове мистецтво збагачує класичну й академічну музику своєрідною музичною мовою, поняттями, новими гармонічними звучаннями та тембрами.

В Україні за останні десятиліття ХХ століття виникла нова психологічна тенденція, що призвела до бурхливого зростання інтересу суспільства до загальнолюдських духовних ідеалів та цінностей. Сучасне музичне хорове мистецтво відображає реальні події, явища, набуває абсолютно індивідуального характеру вираження.

Анатолій Панасович Коломієць (1918–1997) — український композитор та педагог, професор, заслужений діяч мистецтв України. Характерними рисами його творів є художня довершеність, філігранна витонченість музичного мовлення та одночасна простота й дохідливість образного, смислового контексту.

Мистецька творчість Анатолія Коломійця вражає своєю різноманітністю та глибиною. У його творах можна знайти чарівну красу, смуток, сарказм, гірку правду, глибоку філософську думку. Художник втілює ідеї Буття у Веселлі, де персонажі борються з пристрастями та земними спокусами, розмежують життєві цінності на елементарні й вищі. Композитор спирається на власний життєвий та мистецький досвід, що дозволяє йому підніматися до справжніх творчих висот. Він є художником з унікальним обличчям, а його творчість може стати феноменом у мистецтві.

Сенсовий контраст двох його творів а cappella «Сон» та «Моя Любов» яскраво відображає вміння композитора глибоко розкривати складні життєві теми і питання екзистенційності буття.

У поєднанні вірша «Сон» М. Рильського та музики А. Коломійця ми можемо почути, наскільки дивовижна методика створення образу в цьому творі. Ідеться про використання виключно своєрідної гармонії, яка демонструє невичерпність традиційної ладо-гармонійної мови, збагаченої елементами народної діатоніки, простих і ясних інтонацій, з яких народжуються мелодії, що відрізняються оригінальними ладо-колеристичними відтінками.

Означений творчий симбіоз народив не просто хоровий твір. Це — палаючий біль та світла скорбота всього українського народу, цей досвід несли наші пращури, тепер його пам'ятатимемо і ми.

Хоровий твір *a cappella* «Моя Любов» на слова В. Сосюри є відтворенням інтерпретації А. Коломійця поняття Любові як трансцендентного значення, тобто того явища, яке характеризує те, що не можна пізнати за допомогою досвіду, або те, що не має основи в досвіді. Музичне різноманіття твору, застосування різних видів складу хорового письма, динаміки, штрихів, тощо — усе це відображає природну амбівалентність поняття Любові, але разом з тим і її божественне, або те, що перебуває поза межами реальності.

Композиторська творчість Анатолія Коломійця посідає важливе місце в хоровій літературі України. Композитор створив унікальні музичні зразки, які стали надбанням не лише професійної академічної сфери, але й отримали широку популярність серед публіки, орієнтованої на менш серйозні опуси. Він зміг синтезувати надбання попередньої композиторської школи та відкрити нові горизонти, пов'язані з поєднанням фольклорних витоків, які творчо перевтілюються в авторському тематизмі композитора в поєднанні з новітніми техніками письма.

A. Pei

**«МЕСА ДЛЯ ДВОХ ХОРІВ A CAPPELLA» ФРАНКА МАРТИНА
ЯК ВИКОНАВСЬКЕ ЗАВДАННЯ**

A. Rei

**“MASS FOR TWO A CAPPELLA CHOIRS” BY FRANK MARTIN
AS A PERFORMANCE TASK**

Франк Мартін — один з найвидатніших швейцарських композиторів ХХ ст. «Страсті за Матвієм» Й. Баха, які майбутній музикант почув у віці дванадцяти років, визначили його покликання. Єдиним учителем митця був композитор Джозеф Лаубер, який ознайомив його з постромантичним репертуаром.

У 1930-х рр. під впливом техніки дванадцяти тонів Ф. Мартін розробив особистий стиль, який є дуже хроматичним, але основні лінії якого пов'язані з ідеєю розширеної тональності.

Провідна роль Ф. Мартіна в середовищі швейцарських композиторів була визначною та очевидною в його діяльності в усіх музичних жанрах і міжнародному інтересі до його творчості, починаючи з 1940-х рр. Характерним для його композиційного стилю є граничний ліризм, де мелодичні лінії, часто дуже виразні та напружені, підкріплюються постійною зміною акордів у басу.

Ф. Мартін часто покладав на музику німецькі тексти й знаходив багато натхнення в текстах Середньовіччя, не стільки з релігійних міркувань, скільки через жвавість і щирість цієї літератури, яка далека від класичних канонів і дала йому нове натхнення. Його творчість охоплює різні жанри, такі як опери, ораторії, камерна музика та симфонії.

Одним із найвідоміших творів є «Йосип і його брати» (1938–1940) — ораторія, що розповідає історію Йосипа з Біблії. Ця робота є дуже експресивною, але водночас вона надзвичайно точно структурована та ретельно спланована. Серед інших відомих творів митця можна виокремити кантату «In Terra Pax» (1944) та «Г'єт» для

віолончелі та фортепіано (1960). Останнім часом музика композитора стає все більш популярною, а його внесок у сучасну музику вважається дуже значущим.

«Меса для двох хорів без супроводу» («Mass for Double Choir a cappella») — найвідоміший твір Ф. Мартіна. Тривалий час він розглядав цю композицію 1922–1926 рр. як особисту справу, а точніше як щось між Богом і собою, що частково пояснює, чому діяч зовсім не докладав зусиль до її виконання. Лише в 1963 р. відбулася прем'єра твору. Характерним для меси є прагнення до тонкого балансу між віковою традицією та більш сучасною ідіомою.

Меса написана на канонічний текст. У ній наявні всі 5 основних частин. Музичний текст твору містить зв'язок з епохою Відродження, має багато т. зв. бахівських інтонацій. Це помітно в акапельному підході до створення меси, техніці імітації та плавному русі без метричної стриманості.

У творі панує дух старовинної музики.

Наприкінці частини «Gloria» є особливе посилання на Й. Баха, коли при словах «Patris» і «Amen» два голоси сопрано по черзі віддають себе швидким нотам екстатичної, обертової мелодії. Ця риторична фігура, відома як циркуляція, часто використовувалася в музиці німецького бароко для зображення вічного життя та сили Святого Духа.

Виконання «Меси без супроводу» вимагає від виконавців високого рівня вокальних навичок та музичної майстерності. Меса написана для двох хорів без супроводу, і це становить певну складність для виконання та вимагає від співаків чіткого інтонування й бездоганного ансамблевого збалансованого звучання. Виконавці мають дуже уважно прислухатись до іншого хору та чітко дотримувати вказівок автора й диригента.

Твір дуже різноманітний, кожна частина меси має власний характер та насичені, часто неочікувані зміни виконання. Це вимагає від співаків гарного володіння вокальними навичками, щоб могли повністю розкрити характер твору.

Неабияк важливо передати емоційний характер, оскільки твір духовний і написаний автором, як той сам зазначав, «лише для Бога та для нього самого». У творі простежуються коливання емоційних переживань і нетипові характери частин.

О. Циганок

**ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЖАЛЬНОСТІ В ХОРОВІЙ МІНІАТЮРІ «НІЧ»
З ТРИПТИХА «АЛІЛУЯ» В. СИЛЬВЕСТРОВА**

О. Tsyhanok

**MEANS OF MUSICAL EXPRESSIVENESS IN THE CHORAL MINIATURE “NIGHT”
FROM THE TRIPTYCH “HALLELUJAH” BY V. SYLVESTROV**

Триптих для змішаного хору а cappella під назвою «Алілуя» створено композитором В. Сильвестровим у 2006 р. Три частини циклу — «Вечір», «Ранок», «Ніч» — відображають етапи людського життя: легку та безтурботну молодість, натхненну й розважливу зрілість; мудру старість. «Ніч» із триптиха для хору а cappella «Алілуя» — це один з останніх хорових творів композитора В. Сильвестрова. Хорова мініатюра «Ніч» завершує триптих і є проникливою, ліричною частиною циклу. У її простій діатонічній мелодії, створеній на секвенційному розвитку, полягає глибока філософія простоти і водночас унікальної світобудови.

В основі кожної частини лежить одне слово — «Алілуя». Воно вимовляється при зверненні до найвищих сил, до Бога, і використовується в низці християнських конфесій. Це спів захопленого, тріумфального характеру, з вільним мелізматичним співом голосних (особливо останнього складу). Уперше наспів виник у культовій практиці семітських племен. Треба зазначити, що слово «Алілуя» збережено в оригінальній вимові та без перекладу.

Завершується кожна частина словом «Амінь» — завершальна акламація (вигук) у молитвах і псалмах християнства, покликана підтверджувати істинність промовлених слів (арамейською означає «правда»).

Усі засоби виражальності, використані у творі, спрямовані на розкриття ніжного, ліричного, молитовного образу:

- повільний темп (*Andante*, = 60);
- характерні авторські ремарки (*poco rubato* — поступово вільно, *leggiero* — легко, *lontano* — віддалено, *sotto voce* — напівголосно);
- кантиленне звукознавство *legato*;
- гнучка рухлива динаміка в межах тихого звучання (*ppp* — *mp*);
- агогічні відхилення (*ritenuto*, *accelerando*);
- багата гармонійна мова;
- ліричне соло тенору;
- змішаний тип фактури (гомофонно-гармонічна з елементами імітаційної поліфонії та пуантилістичного викладу), наближений до інструментального складу листа;
- самобутнє метроритмічне рішення (використання складного змінного метра: 3/8, 6/8, 5/8, 9/8);
- наскрізний розвиток форми (складна тричастинна форма);
- використання характерних прийомів хорового виконання (спів на мармарандо, тривалі ювіляції (розспіви) слів) та ін.

Музика Валентина Сильвестрова зберігає глибоку духовність, проникливість та молитовний стан, пов'язаний із характером стародавнього християнського співу, хоча музично не має з ним нічого тотожного.

О. Висоцький

**ЯКОБ ДЕ ХАН МЕСА «BREVIS»,
МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ IV ЧАСТИНИ «BENEDICTUS»**

О. Vysotskyi

**ЯКОВ ДЕ ХАНН'С МАСС «BREVIS»,
MUSIC-THEORETICAL ANALYSIS OF PART IV «BENEDICTUS»**

Цей номер викладено в простій двочастинній формі. Перша частина має форму періоду, що складається з двох речень, які мають подібну ритмічну структуру викладу музичного матеріалу.

У першому реченні композитор акцентує на тексті «Benedictus qui venit» «Благословен, хто йде», а в другому реченні, котре має структуру повторної будови, використовується повний рядок «Benedictus qui venit in nomine Domini» — «Благословен, хто йде в ім'я», тому речення нараховує 10 тактів.

Третє речення носить узагальнюючий характер. Композитор використовує текст усього рядка і музичний матеріал не має пауз у своєму складі.

Перше та друге речення співпадають за літературним групуванням. У другому реченні композитор акцентує на фразі «qui venit» — «хто іде в ім'я Господнє!», яку проводить двічі на різному музичному матеріалі. За ним слідує третє речення, яке в точності повторює перше. Друге речення за структурою музичного матеріалу ще більш розвинене за попереднє, але гармонія не виходить за рамки тональності d-moll.

Кульмінаційна вершина першої частини номеру знаходиться у другому реченні (23–26 тт.), як і в першому проведенні, так і в репрізі. Для кульмінації характерно:

- викладення повного рядка молитви: «Benedictus qui venit in nomine Domini» — «Благословен, хто йде в ім'я Господнє»;
- розширення діапазону музичного матеріалу хорової партії;
- підвищення теситури партії Soprano;
- широке розміщення акордів (26 т.);
- розвиток динаміки до *ff* (фортісімо).

Партія органа не дублює мелодичну лінію хорової партитури, а навпаки, викладена довгими тривалостями, які виконують роль гармонійної підтримки. Так як меса написана для хору з органом супроводом, то звучність акомпанементу в кульмінаційному фрагменті буде динамічно насичуватись, у зв'язку зі специфікою звукодобування органа.

У кодї номера композитор виокремлює ключове слово «Nosana» — «врятуй, ми молимо», та розфарбує його за допомогою різних гармоній, у рамках тональності D-dur, як і на початку номера.

Перша частина написана в тональності d-moll. Органний вступ базується на секвенції, супроводжується рядом відхилень: (d-moll) — (a-moll) — (B-dur) — (F-dur) — (d-moll). Тематичний розвиток органної партії спирається на гармонію вступу. Композитор з перших тактів застосовує перекомпоновання вербального тексту — виокремлює на його думку головне слово молитовного рядка «Benedictus» — «Благословен», яке проводить на одній тематичній інтонації усім хором в октавний унісон.

Загальна кульмінація номера розташована в кінці першої частини «Qui venit in nomine Domini» «Той, хто йде в ім'я Господнє». За музичною структурою вона не схожа на попередній кульмінаційний фрагмент. Подібність структури музичного матеріалу має кода, але партія органа викладена довгими тривалостями та має широке розміщення акордів. Композитор не зберігає пульсуючого ритмічного рисунка басу (22–26 тт.), що насичує звучність органа. За композиторською ремаркою динамічний нюанс витримано в рамках *ff*, протягом усієї коди. Але, виходячи з виконавчої інтерпретації, хормейстер має розподілити динамічне фразування таким чином, щоби максимальна звучність хору сконцентрувалась на останніх тактах цього номера.

Слід зауважити, що в останніх тактах номера хорову звучність доповнює розвинена мелодія партії органа (73–74 тт.), яка надає насиченості та закруглення частині, доповнює емоційну напруженість. Кода п'ятого номера меси «Benedictus» базується на тому ж матеріалі, що й друга частина четвертого номера — «Sanctus». Кода номера «Benedictus» являє собою загальну коду обох номерів (IV та V). Це надає можливості виконання цих номерів самостійно.

Оскільки головна ідея означеного номера меси полягає в прославленні Господа, то композитор використовує динаміку в межах *forte* (*mf*, *f*, *ff*) протягом усієї частини,

з метою підкреслити урочистий характер цієї частини меси. Але в межах конкретної динамічної звучності композитор зазначає рухомі нюанси — *crescendo*, *diminuendo*, для виразного фразування та акцентуації головних слів, наприклад, «*Benedictus qui venit*» (13–17 тт.)

Ю. Браїловська

**КАНТАТА В. ПТУШКІНА ДЛЯ ДИТЯЧОГО ХОРУ
І СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ “SALVE REGINA”**

Yu. Brailovska

**V. PTUSHKIN'S CANTATA FOR CHILDREN'S CHOIR
AND SYMPHONY ORCHESTRA “SALVE REGINA”**

Твір В. Птушкіна для дитячого хору і симфонічного оркестру “*Salve Regina*” написано на текст відомої католицької молитви. Музика кантати народжує величний, урочистий образ цариці небесної, котрий уражає вмінням автора показати різні грані єдиного цілого. У кантаті присутні образ милосердя й образ благословення, туга за близькою людиною і протест проти дійсності. Сміливе, вільне трактування стародавнього канонічного тексту органічно додає образіві сучасних відтінків, розкриває перед слухачами нові можливості втілення духовних образів засобами дитячого хору.

“*Salve Regina*” — глибоко психологічний твір. Саме по собі втілення католицької молитви є доволі складним завданням для сучасного композитора, але надзвичайно цікавим і захоплюючим. Будь-яка молитва несе дуже глибокі, максимально загострені почуття, завдяки чому свідомість вибудовує ланцюгові образи, зміст яких заховано в їхніх асоціативних взаємозв'язках. Саме музиці властиве місцецтво півтонів, світлотіней, натяків. В. Птушкін тонко відчув цей калейдоскоп асоціацій, тим самим з'єднав минуле і сьогодні у своїй музиці. У кантаті шість частин, кожна з яких по-своєму тонко виявляє різні грані одного образу.

Музичний матеріал кантати не просто доповнює глибокий зміст католицької молитви, а поглиблює її емоційно-психологічний вплив на слухача. У кантаті композитор виявив себе як прекрасний мелодист, усі теми кантати відрізняються особливою чуттєвістю й емоційністю.

Перша частина кантати вводить слухача в таємну атмосферу образу цариці небесної. Основний тематичний матеріал частини відрізняється простотою і приступністю сприйняття. Деяку новизну й сучасність додає цій частині гармонійне «убрання» основної теми, якому властиві збільшені акорди. Подібні гармонійні фарби сприяють виявленню широти просторово-тимчасових асоціацій цього образу.

Друга і третя частини кантати занурені в безрадісну зворотну атмосферу. У другій частині похмурий колорит дещо скрадається завдяки виразній, задушевній і досить емоційній хорovій партії, що рельєфно вирізняється на тлі постійних «подихів» у оркестрі.

Третя частина нагадує траурний хід, на тлі якого вимальовується основна тема, що відрізняється скупістю музично-виражальних засобів: великі тривалості, без будь-яких стрибків. За своєю структурою її можна порівняти із середньовічним григоріанським хоралом. Музично-виражальні засоби оркестрової партії більш

різноманітні. Крім гармонійної підтримки в оркестрі з'являється свій тематизм, що підсилює психологічне напруження цього образу.

Четверта частина кантати вирізняється на тлі загальної драматургії цієї кантати. Її можна сприймати як кульмінацію твору. Композитор явно виходить за рамки традиційного сприйняття образу "Salve Regina". Пружний пунктирний ритм у хорі, імітаційний вступ сопрано й альтів, насичена шістнадцятими оркестрова партитура сприяють створенню активного, рішучого образу, що сприймається скоріше як протест проти дійсності, а не як образ цариці небесної.

Вершиною мелодійного дарування композитора можна вважати п'яту частину кантати "Et Jesum benedictum". Сама по собі назва частини створює настрої благоговіння і преклоніння перед Божественним образом. Незважаючи на те, що основна тема частини відрізняється широким діапазоном, великими стрибками в партіях, сполученням одноголосного викладу з багатоголосним, музика частини відрізняється незвичайним проникненням, чистотою і чесністю, що тонко запроваджує образний зміст частини.

Шоста частина ще більше просвітлює образний стрій циклу. Створенню проясненого образу щонайкраще сприяє обрана для цієї частини тональність — F-dur. Це свого роду пісня Діві Марії. Оркестрова партія («вируючі» шістнадцяті) дуже яскраво передає емоційніший стан хвилювання і радості, що сприяє різкому виходу на кульмінацію. Схвилювано-натхненний стан підсилюється в останньому епізоді частини, де композитор використовує імітації в партіях сопрано і альтів. Завершується кантата недосконалою тонікою (гармонія тонічного септакорду), що створює ефект просторово-тимчасових зв'язків між минулим (сам образ Діві Марії) і сьогоденням.

К. Кочержук

**ДИТЯЧА ХОРОВА МУЗИКА ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ М. СТЕЦІОНА ТА Л. ШУКАЙЛО**

К. Kocherzhuk

**CHILDREN'S CHORAL MUSIC BY KHARKIV COMPOSERS BASED
ON THE WORKS OF M. STETSIUN AND L. SHUKAILO**

Композитор Микола Стеціон прийшов у дитячу хорову музику досвідченим майстром. Одне з кращих творів в його спадщині — «Різдвяний триптих» на слова А. Марченко — досить характерний для творчості композитора. Автор передбачив два варіанти триптиха: дитячим хором а cappella або вокальним ансамблем в супроводі бандури. Перший звучить традиційно академічно, другий створює колорит народного музикування та посилює жанровість, театралізацію

У цикл входять хори: «Коляда», «Засівна», «Добрий вечір». У «Різдвяному триптиху» відчувається уважне ставлення автора до національної пісенної традиції та «фольклорного мислення» в ритмо-інтонаційному відтворенні тексту. Цикл має ознаки народних різдвяних обрядових жанрів — колядок і щедрівок, за формою куплетного типу «заспів-приспів», у мелодиці — стилізацію на основі семантичних ознак жанру, народну ладовість, змінну кількість голосів внаслідок гетерофонії, октавно-унісонні закінчення двоголосся та інші особливості українського народного багатоголосся.

Хорова партитура прозора та лаконічна, голосоведіння зручне для дитячих голосів, що робить цикл доступним широкому колу дитячих хорових колективів. Композитор створив для дітей хорові пісні різної тематики: пісню про Харків «Станція метро» (слова В. Оршанського), «Пісню машини часу» (слова Л. Галкіна). Загалом хорові твори для дітей М. Стецюна мають життєствердуючий характер, які гідно поповнили репертуар дитячих хорів.

Порівняно з хоровою обробкою народного першоджерела, не менш складне завдання ставлять собі автори, коли закладають в основу композиції тільки слова народної пісні.

Людила Шукайло написала на народні тексти кантату «Пори року» та хорову п'єсу «Щебетала пташка» для дитячого хору а cappella. Без цитування фольклорних образів авторка зуміла створити оригінальні музично-театральні картинки, пронизані народним духом, але в контексті сучасної музичної лексики. У кантаті «Пори року» панує атмосфера свята та веселих дитячих ігор. Композиторське мислення переплавляє суто фольклорні прийоми зі стилістичними новаціями, властивими устремліннями художників «нової фольклорної хвилі».

Особливість музичної мови кантати складається з:

1. Оновлення фактури впродовж всієї кантати.
2. Теми, яка переходить від партії до партії.
3. Чергування видів фактури.

Кантата «Пори року» потребує відмінної вокальної підготовки колективу який її планує виконувати.

С. Присяжнюк

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ІТАЛІЙСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА ХІХ СТ. НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ДЖ. ПУЧЧІНІ

Sv. Prysiazhniuk

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF ITALIAN OPERA ART IN THE XIX CENTURY AS AN EXAMPLE OF THE CREATIVE ACTIVITY OF J. PUCCINI

Італійська опера як жанр пройшла довгий шлях становлення та розвитку. В першій половині ХІХ століття вся творчість оперних композиторів піддалася впливу національно-визвольному руху. І в оперному мистецтві почався новий етап, де під впливом сучасності та італійського літературного романтизму відбувається становлення нової романтичної опери.

Композитори відходять від міфологічних сюжетів, в основі романтичної опери — людина, її внутрішній світ та переживання. У період 40-х років ХІХ ст. в оперному мистецтві Італії почалася творча криза, з якої вивів оперу Дж. Верді, творчість якого стала вершиною реалізму оперного мистецтва. Наприкінці ХІХ ст. в літературі та мистецтві зароджується новий напрям — веризм (з італ. «правдивий»). Термін «веризм» виник ще в ХVІІ ст. та визначав реалістичний напрям у зображальному мистецтві. Натомість музичний веризм зародився в оперній творчості італійських композиторів ХІХ ст. (П. Масканьї, Р. Леонкавалло та Дж. Пуччіні).

Основною ідеєю цього напрямку була передача правдивих реалій життя. Сюжети опер під впливом веризму пов'язані із зображенням сильних, часто гіперболічних

пристрастей, що спонукали головних героїв на злочини, які вони скоюють стосовно тих, кого вони люблять. У своїх операх композитори часто використовують лібрето віршованої форми, а арії поєднують з речитативами. В операх веристського напрямлення важливу роль відіграє оркестр, що передає все динамічне напруження та емоційний фон.

Дж. Пуччіні називають останнім представником оперного стилю бельканто у ХХ ст. Оперна спадщина композитора налічує десять опер, які стали шедеврами оперного мистецтва та донині виконуються в найкращих оперних театрах по всьому світу. На відміну від опер композиторів-веристів, опери Дж. Пуччіні являють собою масштабні, монументальні твори, відзначаючись різножанровістю та різноструктурністю.

На відміну від інших композиторів-веристів, оперна драматургія опер Дж. Пуччіні більш різноманітна. Його опери «Манон Леско», «Богема», «Тоска», «Мадам Батерфляй», «Триптих» дійсно вважаються яскравими взірцями веристської оперної школи. Але оперний стиль останніх творів («Джанні Скінні» і особливо «Турандот») виходить за рамки музичного веризму. Зазнавши впливу різних національних шкіл, що пов'язані з реалізмом, композитор наділяє свої опери романтичними характеристиками, які надають їм особливої привабливості та шарму.

У центрі конфлікту опер постає образ тендітної жінки, котра здатна піти на жертви заради кохання, ідеї спасіння людини, заради початку нового життя

Від класика в оперному стилі Дж. Пуччіні просліджувалося багате розмаїття виражальних засобів, які не зовсім відповідали критеріям строгого веризму. Композитор був геніальним мелодистом, який винайшов свій неповторний речитативно-аріозний стиль, мелодично збагатив оркестрові партії гнучкістю та пластичністю відображення всіх нюансів вокальної партії.

«Турандот», написаний у трьох діях за сюжетом однойменної п'єси К. Гоцци, є останньою оперою Дж. Пуччіні.

Дж. Пуччіні обирає новий спосіб та форму викладення гармонічного письма, тому цю оперу дуже часто називають найбільш витонченою з усіх його опер. Композитор майстерно поєднує романтичні риси класичної «великої опери» *seria* з антиромантичними віяннями кінця ХІХ — початку ХХ ст. Антиромантизм виражається в елементах стилізації, імпресіоністичному характері музики, підкресленому барвистим оркестровим звучанням, мозаїчності жанрів — від епічного до ліричного, від піднесеного трагізму до тонкої іронії. Опера містить лише деякі елементи веризму, такі як розгорнута драматургія з трагічною розв'язкою, ефектність театрального дійства, напружена кульмінація та розвинутість декламаційно-речитативної сфери.

Хор в опері слугує характеристикою побутового антуражу, здатним придати натовпу соціальну роль та наділити його «живим» реалізмом. Дія опери розвертається широкими пластами: у ній багато великих драматургічно важливих, наповнених психологічним змістом хорових сцен. У них хор утворює скульптурні групи, на фоні яких виразним рельєфом виступають образи дійових осіб. Незважаючи на те, що Дж. Пуччіні назвав оперу «Турандот» ліричною драмою, цей твір — синтез епічної, казкової опери з монументальним, насиченим звучанням.

Саме епічний початок опери надав підґрунтя для широкого використання в ній хорових сцен, що не просліджувалося в попередніх операх Дж. Пуччіні.

Констатуємо, що хор в опері виконує переважно функцію коментатора подій та емоційного фону дії. Він є живим підґрунтям для висвітлення емоцій головних героїв, слугує щоб посилити контраст почуттів та станів, створити потрібний емоційний фон для драматургічного розвитку дійства, яке являє собою безперечну художню цінність.

Отже, оперу «Турандот» можна цілком назвати антиверистською, адже казковий несучасний сюжет, умовний характер образів головних героїв, цікаве поєднання різних оперних жанрів суперечить строгому направленню веризм.

Д. Корольова

МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНА ФУНКЦІЯ ХОРУ В ОРАТОРІЇ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ «САМСОН»

D. Korolova

THE MUSICAL AND DRAMATIC FUNCTION OF THE CHOIR IN H. F. HANDEL'S ORATORIO "SAMSON"

Георг Фрідріх Гендель (1685–1759) — один з найвідоміших композиторів барокового періоду. Серед немалої кількості творів різних жанрів, у його композиторській спадщині можна виокремити велику кількість ораторій, кантат, антемів, хорових творів, які стали еталоном для багатьох композиторів наступних поколінь. Саме в ораторіях найбільш яскраво проявилися найхарактерніші риси його стилю. Ораторії на біблійські теми, такі як «Саул», «Месія», «Ізраїль в Єгипті», «Самсон», «Іуда Маккавей», створені у 30-х–40-х рр. XVIII ст. Образ народу як головної дійової особи в них уособлював хор.

Хоровий стиль Г. Ф. Генделя був сформований у середині XVIII ст. в Англії, де музикант прожив та працював більшу частину свого життя. Однією із характерних ознак цього стилю стало поєднання багатоголосного хору (із його провідною функцією) з глибокими емоціями та драматичними ефектами.

Досконало володіючи технікою хорового письма, композитор домагається найрізноманітніших звукових ефектів. Хори використовуються в різних контрастних станах: скорбота і радість, гнів і обурення, героїчний підйом тощо. Хорова фактура тяжіє до акордово-гармонійних структур, проте композитор також широко використовує поліфонії, за допомогою якою активізується музичний рух.

Хор в ораторіях Г. Ф. Генделя відіграє важливу роль у створенні музичної драматургії твору. Цей елемент музики є не тільки масштабним, а й важливим з точки зору контекстуального зв'язку між музикою та текстом, та в багатьох ораторіях хор виконує функцію музичної коментуючої групи, яка відображає настрої та емоції героїв. Найголовнішим чинником є те, що хор — це не просто група виконавців, а важлива складова музичного утворення. Хор виконує не тільки окремі хорові частини, а і супроводжує сольні арії та речитативи, збільшуючи їхню емоційність і глибину.

Одним із найвідоміших творів Г. Ф. Генделя є ораторія «Самсон». Вона була написана в 1741 р. і є однією із найбільших та найскладніших ораторій (біблійна тематика, монументально-героїчний стиль та оптимістичне вирішення драматичної ідеї). Ораторія написана для хору та солістів, які виконують ролі різних персонажів.

Роль хорів в ораторії «Самсон» неможливо недооцінити. Вони не просто супроводжують сольних виконавців, а й розкривають глибокий зміст твору та доповнюють його емоційним забарвленням. Наприклад, хор бере участь у виконанні роздумів та молитов, допомагаючи слухачам зануритися в глибину твору. У «Хорі молитви» хор співає молитву ізраїльтян до Бога за визволення від філістимлян. Ця частина ораторії викликає в слухачів почуття поклоніння та релігійної віри.

Одним із найбільш вражаючих моментів у хорових частинах ораторії є «Хор Філістимлян» (№ 3). У цій частині хор виконує могутню та енергійну музичну тему, що описує перемогу філістимлян над ізраїльтянами. Виконання хору вражає, воно здатне змусити слухачів відчувати сильні емоції та піднесення, що досягається за допомогою використання стрімких поліфонічних переключок та віртуозних пасажів. «Хор Філістимлян» відіграє важливу роль у виконанні ораторії, проте його значення більшою мірою полягає у взаємодії з головним героєм.

Отже, можна припустити, що творчість Г. Ф. Генделя в жанрі ораторії є прикладом того, як використання функції хору допомагає й стає важливим інструментом для реалізації музичних задумів та досягнення цілей композиторської драматургії. Ораторія «Самсон» виявляється ближчою до музичної драми, де композитором досягнуто органічність та послідовність музично-драматичного розвитку.

Є. Пінчук

**ТЕКСТИ Г. ЧУПРИНКИ ТА В. СОСЮРИ
В ОРИГІНАЛЬНИХ ТВОРАХ М. ЛЕОНТОВИЧА**

E. Pinchuk

**THE H. CHUPRYNKA'S AND V. SOSIURA'S TEXTS
IN THE ORIGINAL WORKS BY M. LEONTOVYCH**

Сьогодні актуалізація українського хорового мистецтва відбувається не лише всередині, але й за межами нашої країни. Поряд з новими викликами і завданнями не втрачають актуальності й хрестоматійні твори українських композиторів, серед яких — спадок класика вітчизняного хорового мистецтва Миколи Леонтовича.

У числі хорів М. Леонтовича є два твори, які у виконавській практиці мають по дві поетичні версії. Це оригінальні хори «Льодолом» та «Літні тони», які первинно написані на вірші Григорія Чупринки (1906–1968). Проте після того, як він був репресований радянською владою, тексти були замінені на спеціально замовлені дублюючі поезії Володимира Сосюри. Скоріш за все, такий крок був пов'язаний з популярністю цих хорів, які варто було зберегти в репертуарі хорових колективів.

Вибір поезій Григорія Чупринки М. Леонтовичем явно не був випадковим. Його віршам властиві глибока філософська проникливість та психологічна глибина. При цьому він був критиком і противником радянської влади, а також у 1920-х рр. українським революціонером, соціалістом та націоналістом, отже, в його поезіях прямо або опосередковано виражалися його погляди.

Тексти Володимира Сосюри, які були покликані замінити «репресовані» поезії Григорія Чупринки, максимально наближаються до останніх за своїм змістом. Проте якщо порівняти два тексти твору «Літні тони», можна помітити ряд відмінностей. Поезії Г. Чупринки мають більш філософський характер, тому малює природу у

досить абстрактних термінах, у них відчуваються певна меланхолія, умиротворення та ностальгія. Текст В. Сосюри приземленіший, більш сценічний, у ньому присутні конкретні образи та ситуації, він більш динамічний, енергійний та наповнений життєвою силою.

Лексика Г. Чупринки містить короткі, прості речення, що описують звуки природи. У вірші В. Сосюри, навпаки, використовуються складніші речення та метафоричне мовлення для передачі багатой кольорової палітри літньої природи. Обидва вірші мають приємний ритм та римування, що допомагає передати легкість і гармонію літньої пори.

Важливим є питання: чи відрізняється взаємодія цих двох текстів з музикою? Звісно, Микола Леонтович писав музику саме для віршів Г. Чупринки. І це повністю змінює враження від твору. Він кожною нотою, зміною тональності та динаміки намагався передати настрої і задум автора слів. Вже у перших двох рядках ми помічаємо, як композитор передає легкий подих вітру за допомогою лише трьох партій: сопрано, альт та тенор, а бас залишається тільки далеким тихим відлунням. Ця ж музична фраза ілюстрована словами В. Сосюри, зовсім далекими за змістом від першоджерела. Він пише про сяйво жита на полях, і спільна польотність тексту і музики втрачається.

У хорі «Льодолом», на перший погляд, В. Сосюра не суттєво відхиляється від теми вже наявного вірша. Обидва тексти змальовують нам картину швидкого наближення весни. І в обидвох варіантах останні речення свідчать не тільки про пробудження Дніпра від льодяного сну, а й про пробудження людей від зимової похмурої погоди. Але, знову ж таки, Григорій Чупринка у свої слова міг вкласти підтекст, який наводить на думку про революційне налаштування народу. Немов крига сковує старий Дніпро, так і радянська влада стискає, заморожує український народ, не дає йому прокинутись від сну, який вкрив людей через авторитарний вплив. Але Григорій Чупринка пише: «Хто ж могутній забороне встати й нам од сна?» І це вже точно не про льодолом на Дніпрі — цим автор тексту показує свій рішучий настрій, який хотів передати і людям.

Знову ж таки, якщо міркувати про музичний текст, то Микола Леонтович за допомогою зміни динаміки показує силу старого, але потужного Дніпра. Він набирає сили дедалі більше. І вже в середині твору переливаються голоси всіх партій, які співають про весну, про її прихід та тепло. Усі криги Дніпро поламав і сонне царство відійшло в забуття. У цих же тактах музичного твору текст В. Сосюри оспівує непокірність Дніпра, його войовничий дух та рев, і цей образ не зовсім збігається з музичним забарвленням.

Таким чином, при певній зовнішній спорідненості змісту, тексти В. Сосюри є вторинними відносно музичного матеріалу і не мають з ним такого органічного зв'язку, як первинний текст, обраний композитором.

СЕКЦІЯ:
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО:
ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

Т. Большакова

**МЕТОД ПРОЄКТІВ У ПІДГОТОВЦІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ
ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»**

T Bolshakova

**PROJECT METHOD IN THE TRAINING OF HIGHER EDUCATION STUDENTS
IN “MUSICAL ART” SPECIALTY**

Одним із провідних завдань ЗВО є забезпечення конкурентоспроможності випускників на ринку праці через набуття ними високого рівня загальних та спеціальних (професійних) компетентностей. Задля успішнішої реалізації цього завдання в освітньому процесі постійно впроваджуються нові, дієві принципи, зокрема орієнтація на пошукову активність, самостійність, ініціативність здобувачів у набутті знань, умінь, навичок та розвитку професійних компетенцій.

Серед методів, до яких все частіше звертаються з метою оптимізації освітнього процесу, є метод проєктів. Хоча метод проєктів не є принципово новим для світової педагогічної науки та практики, питання його використання в сучасних умовах є достатньо актуальним, оскільки він є дидактичним засобом не тільки активізації освітньої активності здобувачів освіти, але й сприяє розвитку їх пізнавальних функцій (інтелектуальних здібностей, креативності) та особистісних якостей. Завдяки проєктній діяльності, особи, що здобувають освіту, отримують можливість розвитку внутрішньої мотивації навчання та професійного саморозвитку, розвивають здатність до планування й прогнозування своєї пошукової діяльності, навчаються знаходити, накопичувати та ефективно використовувати інформацію, аналізувати факти, ухвалювати рішення, аргументовано викладати своє бачення, встановлювати контакти та налагоджувати соціальні зв'язки, презентувати себе та результати своєї діяльності перед різними типами аудиторії.

Відповідно до найбільш поширеного визначення, метод проєктів сьогодні — це дидактична технологія, основою якої є самостійна дослідницька, пізнавальна та продуктивна діяльність тих, хто навчається; спосіб досягнення дидактичної мети шляхом послідовного детального розв'язання проблеми, результатом якого є створення певною мірою оформленого конкретного реального продукту.

Необхідність упровадження методу проєктів в освітньому процесі ЗВО зумовлюється його ефективністю щодо розвитку широкого кола загальних компетенцій: соціальних, комунікативних, полікультурних, інформаційних, життєтворчих (Баханов К., Єрмаков І., Ніщета В. та ін.). За змістом реалізація цієї технології передбачає залучення здобувачів освіти до реалізації певного проєкту — здійснення послідовності дій, спрямованих на створення структурованої сукупності документів, текстів (наукових, науково-публіцистичних, художніх тощо), матеріальних та нематеріальних предметів, різного роду теоретичних продуктів (нової інформації), певних значущих позитивних соціальних явищ.

Проекти, що мають використовуватися в освітньому процесі за спеціальністю «Музичне мистецтво» в широкому вигляді можна класифікувати на дослідницькі, виконавські та соціальні проекти з музичного мистецтва.

Дослідницькі проекти (монодисциплінарні, міждисциплінарні та позадисциплінарні) реалізуються через виконання, проведення та презентацію результатів наукових досліджень на засіданнях наукових гуртків, шкіл, виступів на наукових конференціях.

Виконавські проекти (виступи із сольною виконавською програмою) реалізуються через участь здобувачів в академічних концертах, творчих звітах кафедр, звітних концертах факультету й ЗВО, мистецьких конкурсах та фестивалях.

Соціальні проекти (структуровані сукупності дій з використанням засобів музичного мистецтва, спрямовані на досягнення певної соціально значущої цілі (результату) можуть мати таке спрямування:

- освітні проекти з музичного мистецтва, спрямовані на розвиток музичної обізнаності осіб різного віку, які не мають (і не прагнуть отримати) професійної музичної освіти;
- освітні проекти з музичного мистецтва для здобувачів передвищої музичної освіти;
- розвивальні проекти, спрямовані на формування (розвиток) соціально значущих особистісних якостей (патріотизму, національної самосвідомості, почуття гідності, творчих здібностей, духовності...) осіб різного віку засобами музичного мистецтва;
- власне соціальні проекти, спрямовані на вирішення певної соціально значущої проблеми (здоровий спосіб життя, толерантність, протидія домашньому насильству, турбота про довкілля...) з використанням засобів музичного мистецтва.

Упровадження методу проектів в освітній процес за спеціальністю «Музичне мистецтво» на бакалаврському та магістерському рівнях вищої освіти сприяє ефективнішому формуванню загальних компетентностей та професійних. Зокрема, розвитку набувають загальні здатності: використовувати інформаційні та комунікаційні технології, застосовувати знання у практичних ситуаціях; генерувати нові ідеї (креативність); ефективно взаємодіяти; вибудовувати й реалізовувати стратегію і тактику свого інтелектуального, культурного, професійного саморозвитку та самовдосконалення; розвивати науково-дослідну майстерність у галузі музикознавства, обґрунтовувати власні творчі й педагогічні рішення; креативно мислити; розв'язувати та науково осмислювати проблеми та завдання, які стоять перед фахівцями з музичного мистецтва в умовах сучасних мистецьких реалій; виконувати професійну діяльність відповідно до стандартів якості, а також володіти засобами їх впровадження.

Спеціальні (професійні) компетентності, на розвиток яких передусім спрямоване застосування методу проектів, — це здатності: створювати та реалізовувати власні художні концепції; розробляти й реалізовувати творчі проекти з інтерпретації музичних творів; збирати та аналізувати, синтезувати інформацію та застосовувати її для теоретичної, виконавської, педагогічної інтерпретації; викладати спеціальні дисципліни в закладах передвищої фахової та вищої освіти; взаємодіяти з аудиторією для донесення музичного матеріалу, вільно та впевнено репрезентувати свої ідеї (художню інтерпретацію) під час публічного

виступу; виконувати музичний твір на найвищому рівні концертно-виконавської репрезентації; використовувати практичні знання, уміння та навички в музично-професійному дискурсі (виконавському, педагогічному, науково-дослідному).

О. Уманець

КОНТЕМПОРАНЕ МИСТЕЦТВО НА ЗЛАМІ СВИТОГЛЯДНИХ ПАРАДИГМ

O. Umanets

CONTEMPORARY ART AT THE BREAKING POINT OF WORLDVIEW PARADIGMS

Сучасні реалії буття людства, що спричиняють тотальний перегляд значущості аксіологічних настанов, трансформацію парадигмальних світоглядних конструктів, детермінують переосмислення місії мистецтва та художньої позиції митця, сутнісні зміни у статусі мистецтва як форми суспільної свідомості, переформатування його функціонального кола та злами в системі засобів виразності та системі художньої комунікації.

Суб'єктивізація художнього опанування світу, з одного боку, та перетворення творчості в діяльність у сфері численних артпрактик, позначених пріоритетністю ринкових спонук та орієнтацією на задоволення мінливих споживацьких запитів, а також делегування креативної творчої інтенції цифровим технологіям актуалізують питання щодо сутності контемпорарного мистецтва та збільшення амплітуди між власне художньою та комерційною діяльністю. З іншого боку, нові мейнстрими осмислення світу на рівні художньої рефлексії формуються і під дією потужних тенденцій актуалізації культурної пам'яті, осмислення культурного досвіду людства як принципово цілісного, відродження національних, ментальних, релігійних основ культур. Як результат, контемпорарне мистецтво (термін А. Зіненко) постає як первинно децентроване явище, позбавлене ієрархізації концептуальних конструктів та позначене стиранням кордонів між академічною традицією, цариною масової культури та фольклором, диференціацією маргінесу й визначальної стильової, тематичної, образної, мовно-виразової серцевини.

На перетині таких різноспрямованих тяжінь сучасний митець постає перед потенційною нескінченністю можливих модусів художньої рефлексії та перед розв'язанням численних проблем, пов'язаних не тільки зі складним та неоднозначним процесом самоідентифікації у сучасному художньому просторі, винайденням власної позиції та власних сенсів, що стають фундаментальними меседжами його творчості. Проблеми, що їх нині вирішує митець, формуючи унікальний у кожному відбитті творчої інтенції світ, пов'язані і з деструкцією традиційних алгоритмів художньої комунікації.

Їх деактуалізація детермінована зміною функцій складників раніше усталеної тріади «композитор — виконавець — аудиторія». Делегування функції композитора виконавцеві, що позначає як притаманну постмодерністському дискурсу тенденцію декларування «смерті автора», так і максимальне піднесення місії виконавця як ключової фігури в безпосередньому здійсненні «тексту» твору», відбивається в його первинно одиничному «озвученні» у варіативній на рівні виконавських засобів інтерпретації. Складність її фіксування — наслідок не тільки унікальності акту творчого самоздійснення, принципова неповторність якого слугує вічним «нервом» виконавського мистецтва. Складність фіксації акту виконання — наслідок і суттєвих зрушень «усередині» тексту. Відносність його новітніх графем

залишає масштабний простір виконавського тлумачення музичних смислів, місією виконавця стає індивідуалізована «пропозиція» їх розкодування, зокрема пов'язаного з потенційною (інколи передбаченою композитором) лабільністю композиційно-структурної організації твору та комбінуванням її складових.

Чинником нівелювання усталених алгоритмів художньої комунікації є й руйнація усталених жанрових моделей та дифузія жанрів. Постаючи на рівні культурної пам'яті як концентровані змістово-структурні феномени, жанрові моделі в їх переформатуванні та мікстових поєднаннях втрачають перцептуально орієнтуюче значення. Концентрованим вираженням первинної перцептуальної «нейтральності» та варіативності в контексті контемпорарного мистецтва слугує тенденція нон-жанровості, певним чином компенсована активізацією функцій програмних заголовків твору як вербальних концептуально-змістових орієнтирів. Їх метафоричність, асоціативність потенційно спонукає до формування численних суб'єктивізованих осмислень твору. Абсолютизація тенденції формування художньої комунікації, первинно позбавленої будь-яких усталених алгоритмів і механізмів, відбивається в тяжінні до декларативної антижанровості.

Концептуально-змістова активізація слухацької перцепції, притаманна контемпорарному мистецтву, має підґрунтям і новий статус твору як відкритого. З одного боку, це виявляється в хронотопічній нестабільності, спатіальній розімкненості, темпоральній нон-фінальності. З іншого боку, відкритість твору знаходить вираження в необмеженості простору його буття внаслідок стирання межі між виконавцем / виконавцями й аудиторією, насичення виконавства рисами інструментального театру, що передбачають, зокрема, й вільне переміщення виконавців у залі. Результатами такого буття твору, відсутності диференціації сценічного та позасценічного простору є виняткова напруженість процесу його інтеріоризації, складання індивідуалізованих траєкторій його мисленнєвого продовження.

За таких змін складаються підстави для перцептуального осмислення твору як такого, що вже не є репрезентованим композитором та виконавцями певним, структурно та концептуально завершеним квантом змісту. Твір постає як такий, що первинно твориться в колаборації композитора, виконавця та слухача, якому саме й належить нині винятково активна функція формування суб'єктивно детермінованих змістів, концепцій, образної аури.

Як результат, твір позбавляється раніше усталеної місії репрезентації єдино можливого та первинно закладеного автором змісту, стверженого у виконавській концепції. У контексті контемпорарного мистецтва твір стає вихідним пунктом ризомної, рухливої як у вимірах виконавства, так і у вимірах перцепції, концептуально, змістовно, образно, виразово-мовно та композиційно-структурно варіативної множинності суб'єктивних інтерпретацій.

Контемпорарне мистецтво, таким чином, постає як новітня сфера опанування світу людиною та людством на рівні художньої рефлексії, позначена як трансформуванням конструктів твору мистецтва на всіх рівнях його організації, так і набуттям реципієнтом легітимізованою в межах художньої практики функції самодостатнього творця художнього твору, що на метамодерному зламі світоглядних парадигм резонує із активізацією процесу формування нових аксіологічних орієнтирів у вимірах духовного буття особистості та людства.

Г. Савченко

**ХУДОЖНЬО-КОНСТРУКТИВНИЙ ЗАДУМ «ТРАЕКТОРІЙ ЗВУКУ»
ОЛЕКСАНДРА ЩЕТИНСЬКОГО**

H. Savchenko

**ARTISTIC AND CONSTRUCTIVE PROJECT “TRAJECTORIES OF SOUND”
BY OLEKSANDR SHCHETYNSKYI**

Попри стійкий інтерес науковців до творчості Олександра Щетинського у творчому доробку композитора й досі залишаються твори, які дослідники оминули своєю увагою. Таким є «Траекторії звуку», написаний 2007 р. (редакція — 2008) для духового оркестру, у жанровому плані визначеного композитором як «поема». Склад оркестру за розташуванням інструментів у партитурі: флейта пікколо, 2 флейти, 2 гобої, англійський ріжок, 2 фаги, кларнет in Es, 3 кларнети in B, бас-кларнет in B, 2 альт-саксофони in Es, тенор-саксофон in B, баритон-саксофон in Es, 2 корнети in B, 3 труби in B, 4 валторни in F, 3 тромбони, еуфоніум, 2 туби, литаври й ударні: дзвоники, вібрафон, дерев'яна коробочка, маримба, 3 том-томи, малий барабан, 4 бонги, трикутник, підвісна тарілка, там-там.

Назва «Траекторії звуку» позначає художньо-конструктивний задум, коротко сформульований у передньому слові до твору. Імпульсом для розшифрування задуму стає визначення траекторії у фізиці, оперування категоріями тіла, руху й простору. В організації композиції О. Щетинський втілює модель траекторії руху через звуковисотно-темброво-фактурний прийом: рух у часі й просторі мобільних тематичних структур відносно стабільної звукової комбінації — тритону «с — fis». Інтервал тритону як константний елемент міститься в багатьох мелодичних лініях, утворюється між голосами по вертикалі. Функцію стабільного елемента в композиції, окрім тритону, виконує повторення одного звуку в характерному ритмі крупними тривалостями, із застосуванням тріолі. Ще одним стабільним елементом є звук «с» 2-ї октави, який від першого такту накреслюється своєю звуковисотною горизонтальною віссю. Цей звук є предметом композиторської роботи відповідно до певного алгоритму, що взагалі притаманне композиторській техніці О. Щетинського.

В одночастинній композиції «Траекторії звуку» поєднуються два часові виміри: теперішність із зосередженням на модифікаціях звуку / звучання, на роботі з тембром і фактурою; майбутнє — із цілеспрямованим проходженням через різні образні сфери: від ліричної і медитативної в драматичну, яка «вибухає» трагічною кульмінацією, далі — у скерцозну, і, нарешті, в піднесену («музика сфер», за словами композитора). Таким чином накреслюється цілеспрямований вектор руху музичного процесу.

У творі можна виокремити такі тематичні структури: а) короткі або доволі розгорнуті елементи у дрібному ритмі (фігури); б) мелодичні лінії з індивідуалізованими мелодикою і ритмом (фрази), які мають ліричне забарвлення; в) повторення одного звуку в унісонному або дубльованому викладенні. У перших двох випадках тритон «вбудований» у тематичні структури як константний елемент. У третій він поступово проникає в окремі лінії. Усі тематичні структури варіантно перетворюються.

В оркестровій фактурі «Траекторій...» домінує лінарне мислення. Композитор застосовує різні типи поліфонії: контрастну, вільно-імітаційну, мікрополіфонію. Тип функціональної будови оркестрової фактури можна визначити як нон-ієрархічний.

Композитор тяжіє до об'єднання ліній фактури в темброво-фактурні шари. Деякі з них мають свою логіку буття в партитурі. Між темброво-фактурними шарами складаються такі типи функціональної взаємодії: 1) функціонально рівнозначних шарів; 2) відносно рівнозначних шарів.

У «Траекторіяx звуку» своєрідно втілюються ідеї, які актуальні для О. Щетинського і в інших творах: еволюція звуку, трансформація окремих елементів і звукоматерії загалом, робота з просторовим і часовим параметрами.

А. Рум'янцева

ЗАПОЧАТКУВАННЯ ФОРТЕПІАННО-ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ В ХАРКОВІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

А. Rumiantseva

THE BEGINNING OF THE PIANO-EDUCATIONAL TRADITION IN KHARKIV AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURY

Виконавський потенціал представників будь-якої фортеп'яної школи значною мірою реалізується в просвітницькій практиці, основною функцією якої є підвищення культурного рівня суспільства.

Музично-просвітницька діяльність харківських піаністів почалася ще в ХІХ ст. у межах концертів музичного товариства, після реорганізації якого в музичне училище (1883) і консерваторію (1917) розпочалася регулярна виконавська практика І. Слатіна, А. Бенша, Р. Геніки, С. Брікнера, О. Горовиця, Є. Нібур, А. Шульц-Евлера та ін. Ці майстри наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. демонстрували значні досягнення в галузі вітчизняного піанізму і не поступалися в мистецтві гри на фортеп'яно багатьом відомим музикантам. Демонструючи високий рівень піанізму, провідні харківські музиканти стверджували прогресивні принципи фортеп'янного мистецтва, знайомили слухачів із кращими зразками фортеп'яної творчості вітчизняних та зарубіжних композиторів, що сприяло розвитку музичного просвітництва та вихованню художніх смаків місцевої публіки.

Концертна діяльність А. Бенша (1861–1915), яка здійснювалася не тільки в Україні, а й у Німеччині, була спрямована на демонстрацію віртуозної майстерності. В інтерпретаціях фортеп'яних творів харківського піаніста відчувався суттєвий вплив принципів фортеп'янного виконавства його вчителів (Л. Брассена, Ф. Ліста), а монографічні концерти з творів угорського генія справляли на слухачку аудиторію незабутнє враження. Реалізуючи визначальні риси свого обдарування, А. Бенш прагнув підкорити слухачів бездоганною технічною майстерністю, артикуляційною досконалістю, темпераментом. Музикант демонстрував вільне володіння всім спектром виражальних засобів. Вагомою подією в музичному житті Харкова стали тематичні концерти А. Бенша зі скрипалем К. Горським. У результаті плідної співпраці цих майстрів харків'яни змогли ознайомитися з сонатами для скрипки й фортеп'яно В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена.

Популярним у Харкові та за його межами був також фортеп'яний дует С. Брікнера та його учениці Є. Нібур. Їх виконавство відрізнялося віртуозністю,

чутливим нюансуванням, відчуттям стилю та партнерства, що неодноразово було відмічено пресою.

О. Горовиць (1877–1927), який був першокласним концертуючим піаністом, на практиці стверджував свої естетичні ідеали, прагнув до виховання художнього смаку слухацької аудиторії. У виконавстві музиканта проявлялося переконання необхідності точного розкриття задуму автора і вміння підкорити індивідуальне сприйняття фортепіанного твору художній концепції композитора. Піаніст розглядав виконавську творчість як можливість репрезентації та пропагування прогресивних ідей у мистецтві.

Концертна діяльність А. Шульц-Евлера (1852–1905) була підкорена завданням естетичного та духовного вдосконалення широкого загалу слухачів. Піаніст суттєво збагатив свій репертуар завдяки виконанню маловідомих творів Ф. Шопена. Своє життя А. Шульц-Евлер (учень К. Таузіга) присвятив служінню фортепіанному мистецтву й слухацькій аудиторії. Про естетичні погляди, рідкісне віртуозне дарування, темперамент, щирість й безпосередність його інтерпретацій свідчать численні публікації.

Виконавські переконання Р. Геніки (1859–1942) ґрунтувалися на методичних принципах простоти і ясності відтворення музичного тексту, філігранності обробки деталей, естетичної переконаності трактувань. Цикли концертів, у яких Р. Геніка був лектором і виконавцем, користувалися великою популярністю, що було зумовлено надзвичайною ерудицією, величезним репертуаром і досконалим виконанням. Піаніст високого рівня майстерності та ерудиції, який збагатив світове музичне мистецтво фундаментальними працями в галузі історії піанізму, увійшов у вітчизняну музичну культуру як перший теоретик фортепіанного мистецтва.

Вагомий внесок у зародження музично-просвітницької діяльності в Харкові вніс продовжувач традицій німецької фортепіанної школи (учень А. Дрейшока та Т. Кулака), піаніст, композитор, засновник Харківського музичного училища І. Слатін (1845–1931). Він започаткував відкриті для публіки екзамени, що сприяло популяризації музичного мистецтва. Вихованці харківського музичного училища виступали у відкритих концертах, брали участь у діяльності музичного гуртка, виконували соло в літніх симфонічних зборах із диригентом Ф. Кучерой. Кращі з випускників вели активну концертну діяльність за межами міста.

На становлення просвітницької діяльності харківської фортепіанної школи вплинула також діяльність (учня А. Шульц-Евлера) П. Луценка (1873–1934), який репрезентував у Харкові принципи західноєвропейського піанізму. У 1920–1921 рр. він був ректором, а згодом завідувачем кафедри фортепіано Харківської консерваторії. Свою концертну та педагогічну діяльність П. Луценко розпочав у Німеччині. Концертні виступи, плідна педагогічна й напружена громадська діяльність музиканта стали яскравими сторінками в історії Харківської консерваторії. Виконавству П. Луценка були притаманні: точне розкриття авторського задуму, стильова достовірність; раціональний підхід до вирішення складних технічних завдань; ретельне відпрацювання всіх деталей музичного тексту, творчий підхід до створення індивідуальної інтерпретації та художньої концепції твору. Продовжувачем традицій П. Луценка в Харкові стала його учениця Н. Ландесман, яка активно займалася виконавською діяльністю із сольними програмами, а також співпрацювала з колегами у фортепіанних дуетах і тріо.

Отже, започаткування фортепіанно-просвітницької традиції в Харкові на початку ХХ ст. відбувалося на тлі активної концертної діяльності високопрофесійних піаністів, які репрезентували західноєвропейські традиції фортепіанного виконавського мистецтва.

І. Палійчук

**КУРС «СУЧАСНА МУЗИКА» В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ МАГІСТРІВ
ПРИКАРПАТСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА**

I. Paliichuk

**THE “CONTEMPORARY MUSIC” COURSE IN THE MASTER DEGREE STUDENTS
TRAINING SYSTEM OF VASYL STEFANYK PRECARPATHIAN NATIONAL
UNIVERSITY**

Еволюція музичного мистецтва ХХ — початку ХХІ ст. спричинила появу нових композиторських технік, як-от алеаторика, конкретна, електронна, спектральна, медитативна музика, стохастика, сонористика, мінімалізм, інструментальний театр, що вимагає введення в навчальний процес здобувачів закладів вищої освіти курсу, що висвітлює провідні тенденції розвитку музичного мистецтва на сучасному етапі. Відтак, введення в навчальний план магістрів курсу «Сучасна музика» із галузі знань 02 Культура і мистецтво освітньо-професійної програми «Музичне мистецтво» за спеціальністю 025 Музичне мистецтво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника видається актуальним та своєчасним кроком. Ця дисципліна розкриває жанрово-стильові тенденції розвитку музичного мистецтва ХХ — початку ХХІ ст., зокрема особливості становлення та розвитку електронної та комп'ютерної музики в українській та світовій музичній культурі, яка виникла на тлі тотальної інформатизації суспільства загалом. Вивчення пропонованого курсу розширить світогляд здобувачів вищої освіти, активізує їх до творчих та виконавських експериментів та пошуків; сформує у студентів вміння аналізувати авторські стилі на прикладі видатних взірців композиторської творчості, розкривати вплив великих художніх явищ на розвиток музики та духовне життя суспільства.

Мета вивчення курсу «Сучасна музика» — висвітлити еволюційний процес музичного мистецтва ХХ — початку ХХІ ст. Відтак, увагу сфокусовано на розгляд музичного твору, виконавства, крізь призму використання сучасних композиторських технік.

У результаті вивчення навчальної дисципліни здобувач освіти повинен знати: стильові тенденції розвитку світової та української музики ХХ — початку ХХІ ст.; творчість світових і вітчизняних композиторів та техніки композиторського письма окресленого хронологічного відтинку; основні етапи розвитку електронної та комп'ютерної музики. Вміти розглядати музичний твір або музично-історичну подію в динаміці загальноісторичного, художнього та соціально-культурного процесів; аналізувати композиції, створені за допомогою сучасних технологій; використовувати отримані знання у своїй практичній діяльності.

Тематика курсу укладена у три змістові модулі — «Жанрово-стильові тенденції розвитку світової музики першої половини ХХ ст.», «Жанрово-стильові тенденції розвитку світової музики другої половини ХХ — початку ХХІ ст.», «Електронна та комп'ютерна музика: теоретичний, історичний та методологічний аспекти». Перший

із них містить теми: «Вступ. Мета і завдання курсу. Хронотоп культури Новітнього часу та характерні риси мистецтва ХХ ст.», «Неофольклоризм. Творчість Б. Бартока, К. Шимановського», «Неокласицизм. Творчість П. Хіндеміта», «Музична культура Румунії. Творчість Дж. Енеску», «Музична культура Чехії, Словаччини. Творчість Л. Яначека, Б. Мартіну».

Другий змістовий модуль складають теми: «Музична культура другої половини ХХ ст. західного авангарду. Сучасні композиційні техніки», «Постмодернізм та його прояви в музичному мистецтві», «Музична культура Великобританії. Творчість Б. Бріттена, Дж. Раттера», «Музична культура Італії. Творчість Л. Ноно, Л. Беріо», «Музична культура Франції. Творчість О. Мессіана, П. Булеза», «Музична культура Балтії. Творчість А. Пярта», «Музична культура Америки Творчість Дж. Крама».

У третьому змістовому модулі запропоновано теми, що розкривають передумови проникнення інноваційних технологій у музику, виникнення й розвиток звукопису, електричного інструментарію; прогресивний етап розвитку інновацій у музиці 1945–1990 рр.; становлення й розвиток електронної та комп'ютерної музики в українській музичній культурі другої половини ХХ — початку ХХІ ст.; музичні комп'ютерні технології: методологічний аспект.

Також магістрантам запропоновано теми монографічного характеру, присвячені творчим портретам зарубіжних та українських композиторів, які зробили значний внесок у розвиток електронної музики, як-от «Конкретна музика. Творчість П. Шеффера та П. Анрі», «Кельнська композиторська школа. Творчість К. Штокгаузена», «Розвиток Таре Music у США», «Мультимедійні композиції у творчості Е. Вареза, Я. Ксенакіса, Ле Корбузьє», «Творчість В. Годзяцького, Л. Грабовського», «Творчість А. Загайкевич».

Отже, курс «Сучасна музика» (аудиторні заняття та самостійна робота) спрямований на ознайомлення здобувачів вищої освіти з провідними тенденціями розвитку світового музичного мистецтва ХХ — початку ХХІ ст., дозволить магістрантам застосовувати новітні музичні технології у своїй практичній діяльності.

В. Овсянніков

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ФУНКЦІЇ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОПУЛЯРНІЙ МУЗИЦІ

V. Ovsianikov

SOCIO-CULTURAL FUNCTIONS AND CULTURAL CODES IN UKRAINIAN POPULAR MUSIC

Соціокультурні функції та культурні коди в популярній музиці відіграють надзвичайно важливу роль у процесі формування сприйняття музики слухачем. Розглянемо ідентифікаційну, компенсаторну, комунікативну, розважальну та рекреаційну функції.

Ідентифікаційна функція в популярній музиці зазвичай пов'язана з ідентифікацією індивіда як прихильника конкретного гурту, однак ми її розуміємо ширше, зокрема українських рок-музикантів як репрезентантів національної музичної традиції. Відповідно, ідентифікація може відбуватися у зрізі національному, де популярний музичний рок-колектив визначається як носій традицій української музичної культури. Компенсаторна функція дослідниками

популярної музики визначається як така, що сприяє компенсації сил та енергії при протистоянні несприятливому середовищу. Її можна розглядати як в особистісному контексті, так і в соціальному: у 2000-х рр. національно орієнтований поп-рок відіграв роль соціокультурного компенсатора в несприятливий для розвитку української популярної музики час через засилля російських артистів на українській сцені. Комунікативна функція сьогодні виявляється не лише в реалізації творчого задуму, спілкуванні з публікою, але також і як зв'язок між поколіннями митців, що дозволило завдяки поєднанню доробку світової рок-музики і творів вітчизняних авторів естрадних пісень створити національний різновид поп-року. Розважальна та рекреаційна функції є традиційними для популярної музики, однак розважальний компонент року має менше значення, ніж для виконавців поп-музики.

Стосовно культурних кодів, їх можна виявляти в текстах, музиці та відеоряді пісень. Розглянемо урбаністичний, ностальгічний та гламурний культурний код.

Урбаністичний код менш явно виражений у текстах пісень, проте у відео є центральним, оскільки в багатьох відео основною локацією є місто (конкретне або абстрактне), яке відіграє важливу роль у донесенні основного меседжу пісні («Аеліта» (2007) гурту «Мотор'ролла», «Тебе це може вбити» (2005) гурту «СКАЙ», «Танцюй» (2016) гурту «Антитіла»).

Ностальгічний код виявляється в музиці, яка апелює до вже неактуальних (ретро) стилів («Старі фотографії» (2006) гурту «Скрябін»), у текстах, центральним елементом яких є спогади («Відчуваєш» (2018) гурту «СКАЙ»; «Мам» (2012) гурту «Скрябін»), відеоряду, який звертається до реалій минулих десятиліть (Міка Ньютон «Angels» (2011)).

Гламурний код представлений передусім у відеоряді, проте подекуди трапляється і в текстах (пісня «Гламур» гурту «Скрябін»), а також в антуражі фотосесій музикантів.

З огляду на багатоелементність популярної музики, різновиди і об'ємність складових соціокультурних функцій та культурних кодів, підсумовуючи зазначимо, що ця тематика є невичерпною і характеризується перспективністю майбутніх наукових розвідок.

Т. Кметюк

СИМБІОЗ РОК-МУЗИКИ І ФОЛЬКЛОРУ В РЕПЕРТУАРІ ГУРТУ «ВОПЛІ ВІДОПЛЯSOVA»

Т. Кметиук

SYMBIOSIS OF ROCK MUSIC AND FOLKLORE IN THE REPERTOIRE OF "VOPLI VIDOPLIASOVA" BAND

Найпоширенішими формами синтезу українського фольклору з естрадною музикою є його поєднання з джазом, рок- і поп-музикою. Така модель взаємодії представлена у творах сучасних естрадних популярних виконавців, що часто звертаються до народнописенної тематики, яку переосмислюють і художньо обробляють у контексті стилістики року, джазу чи поп-музики. Синтез естрадної музики й фольклору характеризується такими основними виконавськими прийомами, як: використання народних інструментів або автентичної манери гри на них; виконання мелодійних ліній і багатоголосних шарів у автентичній фольклорно-співочій манері.

Метою наукової розвідки є дослідження особливостей поєднання українського фольклору з рок-музикою в сучасному естрадно-мистецькому просторі України на прикладі одного з відомих рок-гуртів «Воплі Відоплясова». Своєрідне звучання колективу «ВВ», лідером якого є О. Скрипка (любитель баянного рок-н-ролу), виокремлює його з-поміж інших музичних гуртів. Нестримна енергія фронтмена зі «своєю» сценічною пластикою, екстравагантний вокал, яскравий національний колорит, індивідуальність, епатаж та вишуканість заряджають глядачів на концертах і змушують рухатись у ритмах енергійного та шаленого пульсу. Це один з небагатьох рок-гуртів, який з 1986 р. і до нашого часу впевнено тримається на естрадному небосхилі.

Індивідуальний стиль гурту тісно пов'язаний із вітчизняним фольклором. Більшість композицій переплетені з жанрами рок-н-ролу та блюзу, з якими український фольклор поєднується досить вдало. У музиці «ВВ» відчувається помітний вплив рок-н-ролу, панку й різних етностилів. Колектив починав як гурт, що грає панк-рок, але найбільш визнані його хіти — «Танці», «Весна», «Були на селі», «День народження» — мають виразні риси фольк-року. З усього фольклорного шару учасники гурту обирають найчастіше ліричні або жартівливі пісні, які трактують в іронічному ключі. «ВВ» часто виконує народні пісні, а на одну з них — «Горіла сосна» — було знято відеокліп. Фольк-роковість підкреслює інструментарій гурту, саунд якого доповнюється звучанням баяну. Музиканти гурту часто роблять кавер-версії народних пісень, однак загалом вони більш опосередковано використовують народні теми та мотиви, вплітаючи до своєї рок-музики мелодичні інтонації, які мають фольклорне походження.

Гурт «Воплі Відоплясова» зачіпає важливі для українців струни, які перетворилися в якийсь феномен, факт субкультури. Він залишається збалансованим ансамблем яскравих індивідуальностей. Сьогодні до його складу входять: О. Скрипка (гітара, вокал, труба, саксофон, баян, клавішні), Євген Рогачевський (бек-вокал, гітара), Сергій Сахно (ударні, бек-вокал), Микола Усатий (бас-гітара).

Одним із найвідоміших хітів «ВВ» є композиція «Весна». Інструментальний склад тут досить традиційний для панкових гуртів і включає, поряд з баяном — саксофон, трубу, перкусію, електрогітари (соло і бас). Різні поєднання цих інструментів, що звучать то разом, то парами, то соло на тлі перкусії, дають загальну експресивно-динамічну картину розгортання матеріалу в пісні. Ще один хіт гурту — композиція «Юра». Рок-ідея втілена тут у поєднанні з національним компонентом, що виражено наявністю у стилістиці вокального саунду елементів українських обрядових пісень-закличок, виконаних у дусі стилю фанк. Фанк-рокові елементи межують, у свою чергу, зі стилями диско й хіп-хоп.

Створюючи рок-музику, О. Скрипка на підсвідомому рівні поєднує її з етнічними мотивами. Свого часу він серйозно зацікавився фольклором, вивчав історію української пісні, особливості мелосу. Розглядаючи фольклорну лінію «ВВ», не можна оминати важливий проєкт, започаткований його лідером — фестиваль «Країна мрій» (2004). Метою такого музичного дійства стало поєднати на одній мистецькій акції різні форми репрезентації фольклору — автентичний та осучаснений (фольк-поп і фольк-рок). У центрі фестивалю завжди був фольклор український, однак одним із завдань було ознайомлення українців з традиційним фольклором та його сучасними обробками інших країн. Учасниками фестивалю

стали колективи, які художньо обробляють першоджерельний музичний матеріал, розвивають, інтерпретують національну музичну традицію.

Гурт «Воплі Відоплясова» неодноразово робив різні версії пісень новорічно-різдвяного циклу. Наприклад, разом з дитячим хором виконував «Щедрик» М. Леонтовича, розкриваючи сакральні сенси цієї пісні. Крім того, у репертуарі гурту є часто виконувана колядка «Добрий вечір тобі, пане господарю».

Одними з найкращих творчих колаборацій О. Скрипки є спільні виступи з Національним академічним оркестром народних інструментів (НАОНІ), що відбувалися протягом 2017–2020 рр. Це своєрідний музичний синтез, який забезпечує унікальність звучання відомих композицій, додає їм вишуканого шарму, музичної енергії й нових відтінків в оркестровому аранжуванні. Їхня спільна творча робота дозволяє підбити підсумок про значимість українського народного інструментарію, розкрити виразні можливості оркестрового звучання, яке влучно синкретизується з рок-стилістикою. Останній із серії концертів — «Різдвяний концерт “Щедрик”» за участю О. Скрипки та НАОНІ пройшов у Львівському оперному театрі 8 січня 2020 р. До слова, цього ж року з’явилася рок-версія Державного гімну України у виконанні «ВВ».

Цікавим напрямом творчості О. Скрипки є джаз-кабаре. Це наскрізь пронизаний подихом шаленого драйву проєкт, який поєднує ретро-джаз-кабаре, французький шансон, класичний рок-н-рол та українську ліричну пісню. Крім того, Скрипка є засновником джаз-оркестру «Забава» — своєрідного українського різностороннього й різножанрового колективу. Він складається із солістів-віртуозів, джазових та рок-музикантів. У його репертуарі — пісні Богдана Веселовського, популярних українських та світових шлягерів і найвідоміших хітів гурту «ВВ».

Підсумовуючи, можна стверджувати, що «Воплі Відоплясова» є засновниками українського рок-н-ролу та неостілю етно-рок (колектив здобув премію “Celebrity Awards — 2020” у номінації «Кращий етно-рок гурт»). Саме вони першими заспівали рок українською за межами України. Отже, творчий доробок «ВВ» є досить цікавим з погляду проведення музикознавчих розвідок не лише в суто музичному та композиційному аспектах, а й у розрізі синтезу та взаємодії музичних стилів. Загалом, можна стверджувати, що поєднання і взаємодія традицій та інновацій у мистецтві, зокрема музичному, якнайкраще сприяє поступові національної культури.

Л. Кудрич

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА СПЕЦИФІКА ЕСТРАДНОГО СПІВУ

L. Kudrych

STAGE ART AND SPECIFICITY OF VARIETY SINGING

Нині посилюється увага до нових естрадних жанрів. Естрада — це розважальний, багатожанровий, видовищний вид мистецтва для широкого загалу. Водночас належність до конкретного жанру естради залежить від засобів вираження, якими користується виконавець під час виступу на сцені. Це і є головним компонентом щодо того чи іншого жанру естради.

Сценічне мистецтво — це будь-яка форма вираження, яка потребує того чи іншого виду мистецтва, представленого на сцені, зокрема театр, музика, танець.

Сценічні засоби виразності є компонентами естрадного мистецтва. Естрадний номер — це синтетичне мистецьке явище, у якому визначальним є короткометражність, видовищність та динамічність. Сценічне мистецтво — це вид художньої творчості, у якій образне відображення досягається через сценічну дію. Артисти естрадного жанру називаються естрадними артистами. Здебільшого це визначення естрадного артиста асоціюється із «зірками» естради. Головне в естраді — це безпосередня взаємодія артиста з глядачем. Це мистецтво базується на сучасному матеріалі відповідно до вимог публіки.

Арсенал жанрів має чотири групи: 1. Розмовний напрям естради; 2. Музичні напрями (вокальний, пісенний); 3. Інструментально-оркестрові напрями. 4. Хореографічні. 5. Оригінальний напрям.

Класифікація різновидів естради: 1. Концертна естрада (різножанрові виступи на концертних майданчиках); 2. Театральна естрада; 3. Святкова естрада; 4. Телевізійна естрада.

Артист естради, співак, за своїм призначенням належить до сценічного мистецтва, тому що один із жанрів естради — це музичний вокальний жанр (пісня). Естрада від театру відрізняється іншим художнім відображенням життя та формою існування. Якщо в театрі головне — вистава, то в естраді центром є номер. Але вся естрада як мистецьке шоу має свою внутрішню структуру, на яку впливають історичні й соціальні чинники.

Л. Красовська

ОСНОВНІ ПИТАННЯ В НАВЧАННІ ЕСТРАДНОГО СПІВАКА

L. Krasovska

MAIN ISSUES IN TRAINING A VARIETY SINGER

Метою публікації є висвітлення методико-практичних аспектів вокальної підготовки естрадних співаків на сучасному етапі та класифікація методів вокального навчання.

За останній час дуже популярними стали так звані комерційні навчання, коли постановкою голосу займаються люди, що мають дипломи випускників (диригентів хору) музичних училищ, які є некомпетентними у вокально-професійній сфері. Ця непрофесійність призводить до сумних наслідків. Подібні «фахівці» з вокалу привертають до себе увагу вокалістів-початківців, обіцяючи їм заняття за різними західними методиками, швидкий результат, навчання роботі з мікрофоном, студійні записи, участь у музичних конкурсах і швидкі перемоги. Однією з найбільших оман є постановка голосу у складі гурту. Якщо пропонується такий спосіб навчання, то можна бути впевненим, що заняття збирається проводити непрофесіонал, який не в змозі проспівати самостійну вправу, яку він програє на інструменті. Справжній викладач помітить помилки, природні недоліки і буде точно знати план розвитку голосу, зважаючи на конкретні природні дані, буде прищеплювати почуття смаку й артистизму, що є важливим для виконавця.

Небезпечними є помилки деяких представників екстремального вокалу, які викладають за своїми «унікальними» методиками, що полягають у тому, що не можна перевчитися на естрадну манеру виконання, маючи академічну постановку голосу. На жаль, сучасні естрадні виконавці суцільно самоучки, що здебільшого співають «на зв'язках», без опори, грамотного дихання. Зазвичай такі співаки

швидко амортизують голос при повній відсутності техніки вокалу. І звичайно ж, таких виконавців чекає недовге творче життя й безліч захворювань голосу.

Деякі молоді педагоги, стверджуючи й наполягаючи на тому, що не можна перейти з академічної манери виконання на естрадну, не мають системної вокальної освіти, не кажучи про академічну. Багато з них є фахівцями екстремального вокалу, які вже викладають за цими своїми «унікальними» методиками. Та не напрацювавши основних принципів вокалу, дуже небезпечно приступати до технік розщеплення зв'язок, драйву. Академічна постановка голосу є міцною основою для подальшої орієнтації та самоствердження себе як вокаліста. Кваліфікований педагог-професіонал дасть повний обсяг грамотних технік вокалу, навички опори, дихання, голосоведення. Процес переходу від академічного вокалу до естрадного при правильному контролі займає кілька хвилин, а не кілька років, як стверджують деякі новоспечені педагоги.

Спів — це робота не тільки зв'язок, але й голови. Загальне розуміння процесу дозволяє вільно змінювати тембр, подачу звуку не тільки в межах академічного вокалу, але й рок-вокалу, і естрадного вокалу. Добре поставлений вокальний апарат тренує зв'язки. Вони гнучко переходять до манери полегшення тембру, перекладу звуку на гортань. І академічний діапазон, при естрадному співі в легкій манері виконання, від меншої напруги ще більше розширюється. Не маючи основи академічного співу, є великий ризик закріпити «гортанні» навички, вузли на зв'язках, незмикання. Грамотно поставлений академічний голос позбавить від перенапруги зв'язок і разом з тим дасть необхідну працездатність без зриву голосу.

С. Гуральна

НАРИС ІСТОРІЇ ОРГАННОГО МИСТЕЦТВА ГАЛИЧНИИ

S. Huralna

ESSAY ON THE HISTORY OF THE ORGAN ART OF GALICIA

Органна церковна музика пройшла тривалий шлях становлення, який супроводжувався чергуванням періодів піднесення, значних художніх здобутків із періодами духовної стагнації та нівелювання колишніх ідеалів. Її вивчення тісно пов'язане із дослідженням історичної, ментальної специфіки становлення мистецтва, умов функціонування церковного життя, церковно-музичної освіти, діяльності церковних хорів, творчої спадщини окремих композиторів та загалом усіх об'єктивних умов, які різною мірою впливали на культурно-мистецьке життя в регіональному, національному та міжнародному аспектах.

Оскільки вивчення богослужбової музичної творчості в Україні довгий час було забороненим, культивування та дослідження органної духовної творчості зберігалось виключно на локальному рівні та не підлягало науковому осмисленню. З відновленням незалежності України, напрацювання науковців спрямовувалися на вивчення проблем хорового виконавства, відтворення процесу розвою національної культури та музичного мистецтва, у яких специфіка церковно-обрядового співжиття й літургійна музика згадувались принагідно. І вже сьогодні закони толерантності та поваги до інших віросповідань у суспільстві уможливили вільне пропагування та дослідження римо-католицької музики та пов'язаного з нею органного виконавства.

Відсутність джерелознавчих досліджень, загальних історіографічних праць та навіть контекстуальних монографічних розвідок українською мовою, зумовило

вивчення літературних джерел та низки праць нової когорти музикознавців у спеціалізованих фондах міжнародних бібліотек різного профілю щодо висвітлення проблем органного мистецтва. Присутність цих клавішних інструментів у церквах, їх використання на месгах та у світських заходах зумовили вивчення процесу їх появи та культивування на території України, передусім у Галичині, яка, завдячуючи своєму географічному розташуванню, завжди перебувала в епіцентрі європейських впливів.

Мета розвідки — дослідити історію виникнення та розвитку органного мистецтва на регіональному рівні, вводячи в науковий обіг раніше невідомі факти та їх деталізацію.

Органне мистецтво в Галичині розвивалося в тісній, зумовленій низкою тривалих історичних процесів у Європі, співпраці українців із польськими органобудівельниками, виконавцями та спеціалізованими закладами освіти. Зауважимо, що сліди виникнення органів слід шукати у стародавній середземноморській культурі. Вважається, що цей інструмент винайшов грек Ктесібій, який жив в Олександрії Єгипетській у 285–222 рр. до н.е. Проте своїм великим розвитком вони завдячують західному християнству. Папа Римський Віталіан у 666 р. запровадив традицію використання органу в католицькому богослужінні. До X ст. цей інструмент розміщували в церквах як римського, так і візантійського обрядів. Після розколу християнської церкви 1054 р. орган було вилучено із церков, що перебували під впливом Візантії.

У давнину орган містив усі основні елементи, які характеризують цей інструмент. Тоді органи склалися з незвичних широких клавіш (5–7 см) та великих проміжків між ними (1,5 см). Грали на таких інструментах не пальцями, а кулаками. Вдосконалення механізму звуковидобування і примноження технічних елементів стало результатом роботи середньовічної Європи. Спершу мистецтво будування інструментів розвинулося в Італії, згодом у Франції, Німеччині та інших країнах Європи. Так, у Польщі парафіяни були знайомі з органами та органною музикою ще з др. пол. XII ст. І вже у XV ст. місто Краків стало центром органобудування європейського масштабу.

У період нового часу (кін. XV — перша пол. XVII ст.) удосконалення інструменту призвело до появи двох його видів: північного та південного з його численними підвидами. Загалом зазначимо, що органи північного типу характеризуються більшою кількістю секцій та голосів, акцентом на педальній секції, тоді як органи південного типу є досить невеликими інструментами, зазвичай одномануальними з допоміжною педалью або без неї.

Межування Польщі із цілими виробництвами органів як північного типу, так і середньоевропейського південного типу, зумовили розвиток малого органу позитивної коробки. На відмінну від північної Німеччини, запроваджені й поширені в Польщі невеликі інструменти часто були без педалі. Та більше, навіть якщо вона була наявною, хоча й меншою, ніж у типі північному (у катедрі в Гніздіні органом із педальною клавіатурою послуговувалися ще з 1548 р.), її значення було більш значимим, ніж в органах південного типу.

Апогей органобудування припав на XVIII ст. У той час їх будували по всій Європі. Інвесторами чудових бароківських органів були, як правило, багаті монастирі, що пізніше стали першими об'єктами незадоволення реформаторів.

Навіть на малих парафіях у костелах були інструменти, проте значно нижчого класу (Масієй Babnis, 2012: 18–19).

Із змінами суспільних поглядів, пов'язаних із пануванням економічного мислення заради матеріального збагачення, трансформацій зазнала й сама музика, виникли її нові ідеали. Гомофонія, простота, ясність конструкції, динамічні відтінки — краще реалізувалися на винайденому на сто років раніше й постійно вдосконалюваному фортепіано, аніж на органі. Із розквітаванням буржуазії центр тяжіння музичного життя перемістився з храмів і палаців на буржуазні салони, де фортепіано стало набагато доречнішим і навіть згодом стало символом буржуазної епохи. Ймовірно саме тому вже наприкінці XVIII ст. суспільство намагається економити на органобудуванні на відміну від барокової пишності. Георг Йозеф Фоглер (Voglera) винайшов спеціальну систему «спрощення», яка стала варварською з музичної точки зору. Завдяки цій системі виникла спроба зраціоналізувати конструкцію та заощадити витрати на інструмент, основується на досягненнях техніки. Проте внаслідок виникнення різних культурних течій, війн, що покотилися Європою, критики релігії та Церкви з боку просвітницьких мислителів, розпуску монастирів та церковного майна, неминуче настав період занепаду органобудування.

У XIX ст. органи повертаються до своїх світських функцій як концертних інструментів. Нова хвиля відродження органобудування була пов'язана зі значимим для Європи будівництвом великого органу А. Кавайе — Коллом у Сент-Дені (Франція) у 1830 р. Завдяки таким змінам створюються більші та складніші інструменти. Монументалізація та найбільша інтенсивність змін відбувалися переважно в багатих країнах, таких як Німеччина, Франція та Англія. Найбільші компанії з органобудування, завдяки розвитку транспортної інфраструктури та можливості швидкого обміну інформацією, потрапили на міжнародні ринки. Так, по всій Англії органи будувалися в концертних залах та приватних будинках.

Віання нового музичного стилю та технологічна революція сприяли сталому використанню машин у виробництві органів, що дозволило зменшити витрати та уможливило більшу точність у виготовленні окремих елементів. Завдяки німецьким впровадженням відбулися зміни і в баченні звучання органу та повноцінного використання його потенціалу. Інструмент піддався численним удосконаленням, спрямованим на зменшення сили, необхідної для переміщення механізмів (пневматична опора, пневматична структура), створення нових механізмів (колективні регістри, крещендо, вільні комбінації), подбали також про повітряний апарат.

У XIX ст. україно-польська Галичина аж до 1850 р. підпадала під систему світського державного нагляду династії Габсбургів за церковними інвестиціями (Масієй Babnis). Тривала «просвітницька» атмосфера призвела до того, що витрати на будівництво органів були скорочені до мінімумів, кількість їх будівництва зменшилася, та й в новозбудованих інструментах були значно менші розміри. Органна музика цього періоду стала набожною, тихою і навіть певною мірою нудною. У будові органів не впроваджувалися зміни, а майстри намагалися дотримуватися найкращих традицій. Така концепція технологій органного будівництва, що була тісно пов'язана із загальнополітичною ситуацією, і зумовила поділ історії органобудування в Галичині на два, навіть три, періоди.

Перший тривав від початку створення перших органів у XV ст. до 1850 р. Основним містом-центром органобудування в цей період був Краків (колишня столиця Польщі). Тут працювали І. Зерніцький (I. Ziernicki, 1752–1829) і І. Войцеховський (I. Wojciechowski, 1813–1872), Р. Дученський та ін. Серед львівських органістів й органобудівників цього періоду у світову історію увійшли Марцин Леополіт (Львовчик, 1537–1589), Бартоломей Кавінський і Якоб Лейденс у XVII–XVIII ст., брати Кіндларські та ін. придворні органісти. Слід згадати краківського майстра катедральних органів з 1790 р. Ігнація Зерніцького (або Зарнецький, Ignacy Ziernicki). Він у 1800 р. збудував новий інструмент у Маріяцькому костелі в Кракові, послуговуючись міхами й голосами старих органів. При цьому майстер використав характерні для бароко співвідношення в новому форматі, пропорційні між октавними голосами й рештою голосів. Пізніше єдиним великим підприємством у Кракові був завод А. Сапальського (A. Sapalskiego), який діяв до 1855 р. Із часу припинення роботи компанії у Кракові не було жодного великого підприємства аж до 1907 р, доки майстер А. Жебровський (A. Żebrowski) не переніс сюди свій завод зі Львова.

Другий період (1850–1939) тривав, доки Галичина не була розділена державними кордонами. Проте навіть сьогодні цей край зберігає автентичність своїх музичних традицій і не втрачає наукової зацікавленості культурними процесами. У другому періоді місто Львів стало не лише культурною столицею, а й важливим церковним центром, де співпрацювали три католицьких архієпископства. За чисельністю населення, станом на 1901 р., це було п'яте місто в габсбурзькій монархії та четверте в Польщі.

Найвідомішою у Львові і в Галичині XIX ст. була фабрика Яна Слівінського (J. Śliwiński), яка розташовувалась на вул. Коперника, 16. Фірма розпочала свою діяльність ще з 1876 р. і стала першою сучасною органомною фабрикою на українських теренах. Підприємець першим почав використовувати нові технології виробництва, зважено впроваджувати новинки, думати про продаж. Я. Слівінський відкрив нову еру в органобудуванні, оскільки обладнав навіть маленькі інструменти «Principiał 8» (Maciej Babnis). Загалом Я. Слівінський збудував 141 орган! У Польщі збереглися 8–10 його органів, на Галичині — два.

Рубіж XIX–XX ст. можна в певному сенсі вважати «золотим віком» будівництва органів. У той час було створено величезну кількість маленьких, майже масових органів виробництва компаній Rieger і Angster. Хоча вони не відзначалися високою художньою цінністю, але попри свою дешевизну, інструменти були високої якості і до сьогодні виконують свої функції.

У XXI ст. органне мистецтво активно пропагується по всій Україні, зокрема й у Галичині. Так, у Києві, в Національному будинку органної та камерної музики України великий концертний орган Rieger-Kloss 3503 радував слухачів своїм звучанням аж до пожежі 2021 р. Концепцію інструменту створив професор А. Котляревський. Її особливістю стала еkleктичність — поєднання в одному інструменті ознак, що були притаманні органам різних стилів та епох. Завдяки цьому в концертах однаково переконливо звучали барокові твори, музика романтичної доби та модерні композиції сучасних авторів. Протягом чотирьох десятиліть за сорок концертних сезонів інструмент взяв участь у понад 5000 концертах. Вважають, що з його будівництва фактично почалось становлення української органної виконавської школи й було започатковано створення органних залів у різних містах України

(зокрема, в Одесі є сім органів, на яких грають під час богослужінь та світських заходів).

У 1932 р. у Львові у приміщенні колишнього костелу й монастиря Святої Марії Магдалини (XVII ст.), де зараз знаходиться Будинок органної та камерної музики, було встановлено виготовлений у Чехії орган фірми «Rieger-Kloss». На інструменті сьогодні виконують концертні програми українські та зарубіжні виконавці. Серед відомих галицьких виконавців Надія Величко (Львів) та Олена Мацелюх (Львів).

Оскільки нині по всій Україні відбуваються фестивалі органної музики (Organum, Bach-fest, Лівадія-фест тощо), виконуються авторські програми, відкриваються спецкурси в навчальних закладах, питання дослідження витоків органного виконавства та освіти в Україні ще чекають на свого дослідника.

Л. Шемет

ПРОФЕСІЙНІ ОБ'ЄДНАННЯ АКОРДЕОНІСТІВ США

L. Shemet

PROFESSIONAL ASSOCIATIONS OF ACCORDIONISTS OF THE USA

Одним із найвпливовіших чинників в еволюції акордеонного мистецтва США протягом XX — початку XXI ст. цілком справедливо вважається багатовекторна та ефективна діяльність організацій, які об'єднали фахівців акордеонної справи, зокрема Американської асоціації акордеоністів (AAA) й Гільдії акордеоністів та вчителів (ATG), створених відповідно в 1938 та 1940 рр. Їх головними завданнями стали активна пропаганда акордеона як концертного інструменту, сприяння його вивченню та удосконаленню, вирішення проблем стандартизації інструментів та уніфікації позначень в акордеонній літературі, визначення перспектив і тенденцій розвитку академічного, естрадного, джазового напрямів виконавства на акордеоні, стимулювання зацікавленості композиторів до створення змістовних акордеонних творів у різних стилях та жанрах, контроль за професійним викладанням, організація концертів, проведення фестивалів і конкурсів акордеоністів, а також визнання професійних і творчих досягнень видатних особистостей (виконавців, педагогів, виробників інструментів), колективів, фірм, інших асоціацій у сфері акордеонного мистецтва, проведення церемоній нагородження.

Важливу роль у поетапній реалізації ідеї об'єднання американців, що мали відношення до акордеонної індустрії, формуванні базових основ функціонування та концептуальних ідей обох організацій відіграли брати Г. та П. Дейро, П. Фросіні, Е. Галла-Ріні. Якщо перша організація займалась переважно питаннями розвитку інструменту та мистецтва гри на ньому, друга була націлена на сприяння прогресу виконавства на акордеоні шляхом покращення стандартів викладання на всіх етапах фахової музичної освіти, виявляючи прагнення не тільки досягти значних успіхів у діяльності сучасних концертних виконавців, але й розвивати та виховувати наступні покоління акордеоністів, як професіоналів, так і аматорів, які могли б реалізувати свій талант та творчі наміри у сфері академічного, естрадно-джазового мистецтва, традиційно побутового музикування тощо.

Пріоритетними напрямками міжкультурних зв'язків у сучасному акордеонному виконавстві та професійній освіті, якими опікуються AAA та ATG, є: розширення діапазону концертно-гастрольної діяльності акордеоністів у США та за кордоном; культурний обмін у формах обміну творчими колективами, виконавцями,

репертуаром, стажування спеціалістів, участі у спільних постановках, світових прем'єрах; проведення міждержавних культурних і мистецьких акцій; участь у міжнародних фестивально-конкурсних змаганнях мистецького спрямування; організація і проведення різноманітних мистецьких проєктів у США; активна співпраця та участь у діяльності міжнародних професійних асоціацій.

Наприклад, тісна співпраця АТГ із Міжнародною конфедерацією акордеоністів (СІА), світовими виробниками акордеонів та видавцями допомагає їй повною мірою реалізовувати свою місію як міжнародної музичної організації, просувати, підтримувати та створювати умови для повноцінного функціонування акордеона в багатьох його виконавських формах завдяки зірковим парадигмам викладання, що призводить до розвитку студентів, виконавців та композиторів з незмінно високим рівнем майстерності, здатних конкурувати з будь-яким іншим інструментом у національному та світовому музичному просторі. Кожного року ця організація проводить у різних містах країни конкурс та фестиваль акордеонного мистецтва, представляє цікаві семінари, лекції, концерти, привертаючи увагу багатьох провідних музикантів, педагогів та залучаючи їх до участі в запланованих заходах. Вагомим також є її внесок у відкриття класів акордеону з виборною системою (системою вільного басу) як основного інструменту в декількох поважних університетах, коледжах, де студенти можуть безкоштовно навчатися й отримати диплом про вищу освіту та кваліфікацію акордеоніста-виконавця й викладача.

В. Цицирев

ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ ЗА ДОПОМОГОЮ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

V. Tsytsyriev

FORMATION OF AESTHETIC TASTE WITH THE HELP OF MUSICAL ART

Залучення молодого покоління у сферу музичної культури є одним із центральних завдань у галузі музичної педагогіки. Формування особистості — складний, багатогранний процес, який виступає у формі фізіологічного, психологічного та соціального становлення людини та визначається внутрішніми та зовнішніми, природними та суспільними умовами. Одним із найвпливовіших компонентів у вихованні молоді є музичне мистецтво. Особливо в дитинстві головним чином відбувається розвиток та вдосконалення особистості під впливом музичного виховання.

Виховання в педагогіці розглядається як спеціально організований процес, спрямований на розвиток особистості дитини. Такі ж завдання ставить музична педагогіка, яка вивчає цілі, зміст, засоби, методи музичного виховання. Виховуючи музично, необхідно знайти способи та засоби педагогічного впливу, що найбільш відповідають певному віку дитини. Розвиток у здатності сприймати прекрасне в музиці, відрізнити його від потворного, розвивати музичний смак та здатність самому щось створювати прекрасне — це і є естетичне виховання з погляду музичної педагогіки. Завданням педагога є формування в учнів здібностей повноцінного сприйняття і правильного розуміння прекрасного в мистецтві й житті, вироблення естетичних понять, смаків та ідеалів, розвиток творчих задатків й одарувань. На педагога покладається відповідальне завдання навчити студента орієнтуватися в океані музичних жанрів, стилів та напрямів, кількість яких з часом зростає в

геометричному порядку, дати їм вміння та навички відрізнити якісну музику від другорядної.

Формування у студентів високого естетичного смаку за допомогою музичного мистецтва — мета естетичного виховання. Реалізація її передбачає вирішення низки освітніх, виховних та розвиваючих завдань.

До освітніх завдань належать: 1) засвоєння опорних знань, основних понять та термінів, уявлення про різновиди музичної культури, особливості художньо-образної мови даного твору у взаємозв'язку з іншими видами мистецтв — поезією, живописом, театром, кіно; 2) розширення художньо-естетичного досвіду, оволодіння художніми навичками та вміннями в практичній діяльності в галузі музики; 3) вміння самостійно визначати найпоширеніші жанри, стилі та напрями, відрізнити справді художні зразки від низькопробних підробок, розрахованих суто на зовнішній вигляд; 4) набуття початкового досвіду створення художнього образу у процесі музичної творчості.

До виховних завдань належать: формування у студентів естетичного ставлення до дійсності та емоційно-оцінчного ставлення до музичного мистецтва; виховання світоглядних уявлень та ціннісних орієнтацій, розуміння учнями зв'язків музичного мистецтва з культурним середовищем, з життєдіяльністю людини, із сучасною технікою, із засобами масової комунікації; формування здатності сприйняти, інтерпретувати та оцінювати зразки музичної культури, виражати особистісне ставлення до них, аргументуючи свої думки та судження; виховання художніх оцінок, смаків, морально-естетичних ідеалів, потреб у художньо-творчій самореалізації та духовно-естетичному самовдосконаленні відповідно до вікових можливостей.

Серед завдань, що розвиваються: збагачення емоційно-чуттєвої сфери, розвиток художніх, музичних та загальних здібностей; стимулювання художньо-образного мислення, проявів уявлення та інтуїції, а також формування універсальних якостей творчої особистості.

Музична естетика розглядає як сутність об'єктивно наявного прекрасного. Вона вивчає особливості та способи суб'єктивного відображення музики в навколишній дійсності. Естетичне музичне сприйняття характеризується цілісністю. Сприймаються не лише й не стільки окремі звуки, фарби, скільки колорит, уся гармонія звуків. У сприйнятті завжди позначаються інтереси, відносини, весь попередній досвід людини. Естетичне почуття — складніший вид усвідомлення прекрасного в музиці, що характеризується здатністю й підготовленістю людини відчувати насолоду від зіткнення з прекрасним у музичному мистецтві.

О. Степанова

ШКОЛА ЯК ВИЩИЙ І УЗАГАЛЬНЮЮЧИЙ РІВЕНЬ МЕТАСИСТЕМИ ПІАНІЗМУ

О. Stepanova

SCHOOL AS A HIGHER AND GENERALIZING LEVEL OF PIANISM METASYSTEM

Термін «піанізм» використовується для характеристик різних шкіл гри на фортепіано: віденський (В. Моцарт, І. Гуммель, К. Черні та ін.), лондонський (М. Клементи, Д. Фільд та ін.), шкіл Ф. Ліста, Т. Лешетицького, Ф. Бузони.

Системи піанізму різних шкіл ізоморфні й побудовані за одним принципом: школа-жанр-стиль-принцип-прийом. Школа, як вищий і узагальнюючий рівень метасистеми піанізму, зберігає значення попередніх рівнів і охоплює розробки

прийомів, технік, артистизму, наукові, художні та стильові концепції. Таким чином, можна зазначити, що збірний образ класичного піанізму різних шкіл є основою для сучасного піанізму.

Піанізм у різних піаністичних школах відрізняється характерними ознаками. Наприклад, піанізм лондонської школи проявляється у віртуозній майстерності, ясності виконання, відточеності найдрібніших деталей, карбування пальцевої техніки. У віденській піаністичній школі піанізм як вид музичної культури відображав ідеї, що відповідають місцевим національним та історичним умовам; виконавці прагнули максимальної співучості.

Прагнення до систематизації розробки музично-теоретичних систем відрізняє др. пол. XVIII ст. — епоха енциклопедизму, коли виявлялося зростання системного освоєння музичного мистецтва. Піанізм як поняття виникає в 1844 р. — понад 100 років від появи фортепіано, таким чином, це поняття спочатку несе в собі рівень узагальнення історичного шляху розвитку та його різновидів. І з того часу узагальнення стає іманентною властивістю піанізму.

Український музиколог Н. Очеретовська трактує поняття школи як їхню сукупність. Поряд з тим, що школи існують в якості самостійних напрямів, водночас є сукупність шкіл, оскільки завжди був взаємовплив між існуванням різних шкіл (наприклад: лондонської та віденської). XXI ст. яскраво насичене подібними взаємовпливами між школами, тому що сучасні виконавці грають різні за своїм часом, стилем та технікою музичні твори, що належать, у свою чергу, до різних шкіл. На сьогодні сфера впливу шкіл поглиблюється та розширюється.

Творчість представників лондонської та віденської фортепіанних шкіл справила найбільший вплив на розвиток музичного мистецтва майбутнього. Підсумовуючи, можна стверджувати, що віденська та лондонська школи посіли чільне місце у формуванні європейського фортепіанного мистецтва. Із цими школами великою мірою були пов'язані шляхи подальшого вдосконалення інструментів та певні традиції у виконавстві та педагогіці.

Г. Косенко

ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАЦЬКОГО ПРОЦЕСУ ДИСЦИПЛІНИ «КВАРТЕТНИЙ КЛАС» В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

Н. Kosenko

FEATURES OF TEACHING “QUARTET CLASS” DISCIPLINE IN THE CONDITIONS OF DISTANCE EDUCATION

Нині українська освітня сфера зіткнулася з новими реаліями, що, з одного боку, на жаль, спричинило низку проблем, з іншого — подіяло на неї благотворно. Усвідомлюючи все це, ми маємо максимально розширити плюси та скоротити мінуси ситуації.

Навіть у такі складні часи українські заклади освіти продовжують надавати свої послуги. Сьогодні як ніколи цінується креативність та ініціативність викладачів. Над-актуальним стало володіння гаджетами, знання всіх тонкощів їх використання. Оскільки більша частина навчальних закладів перейшли на дистанційну форму викладання, інтернет-технології стали одним із найрозповсюдженіших інструментів

донесення знань до учнів / студентів. На сьогодні існує багато державних програм, що дають можливість розвинути та підвищити рівень своєї цифрової грамотності. Це — онлайн / офлайн курси, семінари, вебінари, різноманітні платформи для онлайн-тренінгів. Серед таких — курс «Цифрові інструменти Google для освіти» (має три рівні: базовий, середній та поглиблений, з отриманням сертифікату на 30, 15 і 15 год відповідно), курс «Медіаграмотність для освітян» на освітній платформі Prometheus (сертифікат на 60 год.), національна онлайн-платформа «Дія. Цифрова освіта» тощо.

Упровадження такого виду технологій не оминуло й мистецьку сферу. Особливо вплинули такі зміни на викладання спеціальних дисциплін (спеціалізований ансамбль, камерний ансамбль, квартетний клас), що передбачають особисту присутність учня / студента на уроці. І якщо спеціалізований ансамбль, ще можливо викладати, то з ансамблевими складами ситуація є набагато складнішою. Тут неможливо обійтись простими онлайн-застосунками (Google classroom, Google meet, Google Duo, Zoom, Skype, RingCentral, GoToMeeting, UberConference тощо).

Один із найбільших недоліків дистанційного зв'язку — незначна часова несинхронність (часто відставання) унеможливує процес програвання ансамблевого твору в онлайн-режимі. Тому деякі комп'ютерні програми (Audacity, BandLab, Audio Editor Hokusai тощо) стають просто невід'ємною частиною навчального процесу. Вони допомагають об'єднати декілька аудіофайлів в один. Таким чином, окремо опрацьовані й записані квартетні партії перетворюються на повноцінний квартетний твір.

Поєднати кілька аудіотреків (квартетні партії) в одну композицію (квартетний твір) можна також і за допомогою онлайн-ресурсів в Інтернеті. Механізм роботи з ними є нескладним і не займає багато часу. Потрібно лише завантажити необхідні треки, повзунками обрати, як саме вам потрібно поєднати файли, натиснути кнопку «обробка» й завантажити отриманий результат. Серед таких сервісів — AudioJoiner, Mp3cut.foxcom, clideo.com, filesmerge.com, solveigmm.com, mp3food.com тощо.

Звичайно, це не панацея і детальну роботу окремо з кожним студентом та з ансамблевою групою не відміняє. Треба звернути увагу й на те, що дистанційна форма занять вимагає більшої відповідальності студента. Прослуховування квартетної музики, вивчення стилю композитора, аналіз квартетного опусу загалом та окремо своєї партії, визначення ролі свого голосу (його сольна чи акомпануюча функція, важливі підголоски і т. п.), розуміння того, що відбувається в цей час в інших голосах — все це обов'язкова складова успішного виконання будь-якого квартетного твору.

Підсумовуючи, ще раз звернемо увагу на дедалі більшу роль медіаграмотності викладачів, освоєння та впровадження в навчальний процес комп'ютерних технологій. Тож підвищення власної кваліфікації, пошук нових нестандартних рішень донесення знань до учнів / студентів допоможе досягти їхньої зацікавленості та високих результатів навчання.

А. Гладких

РИТМ — ОСНОВА ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА

А. Hladkykh

RHYTHM — THE BASIS FOR ORCHESTRAL PERFORMANCE

Специфіка оркестрового виконавства вимагає суворо узгодженого й водночас гнучкого ритму. Досягнення цих його якостей сприяє виробленню у всіх учасників єдиного та безперервного почуття темпу та метроритму, а також навичок ритмічного узгодження руху звуків усіх партій у часі, що передбачає:

- суворе узгодження їх руху при розвитку музичної тканини твору;
- орієнтування на дрібні тривалості нот, що найчастіше пульсують;
- узгодження руху голосів за головним ритмом у будь-якому голосі;
- точне витримування пауз (зокрема в окремих партіях);
- своєчасну зміну виконавського дихання, не порушуючи ритмічної пульсації.

Натомість вимога досягнення узгодженості руху усіх голосів в оркестрі не означає, що ритм повинен мати характер математично рівномірної пульсації тривалостей нот, як, наприклад, метронома. Ритм музичного твору часто (й безпідставно) порівнюють із пульсом живого організму, адже пульс людини б'ється рівно, але прискорюється або сповільнюється через хвилювання.

Характер музики, естетика музичного фразування вимагають від виконавців позначених і неозначених темпових відхилень, які підпорядковуються певній закономірності: кожне прискорення, зазвичай, компенсується уповільненням та навпаки. Ці агогічні відхилення, що застосовуються в оркестрі, повинні бути узгодженими та однаковими у всіх його учасників.

Завдання узгодження метроритму в оркестрі ускладнюється в умовах поліритмії — одночасному поєднанні декількох різних ритмів. У цьому випадку оркестранти повинні визначати, що ці ритми об'єднує, який з них є головним, і щодо нього узгоджувати рух інших голосів. Великої уваги і гнучкості дотримуватися від акомпануючих голосів при супроводі каденцій та речитативів, які мають характер ритмічних імпровізацій. У цьому випадку музикантам необхідно стежити за опорними моментами каденцій.

Виховання почуття колективного ритму є одним з найважливіших та складних завдань гри в оркестрі, вирішити яке неможливо без усунення індивідуальних недоліків у виконанні ритму партнерів.

Як показує виконавська практика, музиканти, які грають поза оркестром або ансамблем, іноді не помічають власних порушень темпоритму. У колективному виконанні музичних творів ритмічна неузгодженість сприяє руйнації загального метроритмічного ансамблю. За цих умов, виникає гостра потреба в усуненні зазначеної проблеми, яка може призвести до негативного художнього результату під час публічного виступу.

Серед найпоширеніших метроритмічних недоліків у виконавському процесі слід зазначити:

- відсутність чіткості ритму та його нестійкість;
- неточність витримування звуків (особливо тривалих);
- неухвалене ставлення до виконання будь-яких пауз (зокрема в окремих партіях), що приводить до неузгодження розвитку голосів ансамблю в часі та руйнує виконавський процес;

- неузгодженість метра та ритму, що виявляється під час переходу з тріолей на дуолі, з квартолей на тріолі тощо і навпаки;
- порушення ритму, що пов'язані з перетримуванням більш тривалих звуків і прискоренням «дрібних» тривалостей; виконанням синкоп.

Іноді порушення ритму пов'язані зі зміною штриха тощо.

Загалом, ритм постає своєрідним каркасом, часовою основою твору, і впевнене, бездоганно узгоджене його виконання — одне зі складних і важливих завдань колективного виконавства, неодмінна умова розкриття змісту музичного твору.

Є. Козеняшев

ТАРАГОТ: МИНУЛЕ ТА СУЧАСТНІСТЬ

Y. Kozeniashev

TARAGOT: PAST AND MODERNITY

Спогади про тарагот в угорських джерелах датуються XV ст. Не відомо, чи вперше він занесений до Європи угорцями, які імігрували зі Сходу у IX ст., але, безперечно, інструменти цього типу походять із Близького Сходу (журна) і були завезені у Східну Європу турками в Середньовіччі, про що свідчить термін «турецька трубка», який використовувався як синонім слова taragato. Не є виключенням, що інструменти обох традицій були об'єднанні в одне ціле. Тарагато має турецьке походження, з'явився в Угорщині під час турецької війни. До XVIII ст. він був різновидом shaw з подвійним язичком та без отворів. Будучи дуже голосливим та хрипким інструментом, він використовувався як сигнальний інструмент у бою, як горн чи волинка. Хоча, залежно від типу язичка, що використовувався, він також може видавати дуже тонкий, але водночас і глибокий, м'який звук при виконанні.

Оскільки тарагато був культовим інструментом (війна Ракоцці за незалежність 1703–1711 рр.), його використання було заборонено у XVIII ст. Сучасна версія була винайдена Венселем Йозефом Шундою. Одинарний язичок конічної форми, схожий на саксофон-сопрано, зроблений з дерева, зазвичай гренаділла. Найрозповсюдженіший розмір soprano tarogato (сі-бемоль) має довжину 29 дюймів (74 см), його звук схожий на щось середнє між англійським ріжком та сопрано-саксофоном. Існують й інші розміри: виробник Янош Стоуассер створив сімейство із 7 розмірів, найбільшим з яких був контрабасовий тарагато у строю Е.

Сучасний тарагато дуже мало схожий на історичний торагато, ці два інструменти не потрібно плутати. До речі, назву Schundaphone треба вважати більш точною, але термін «тарагато» використовувався із міркувань національного іміджу автентичного інструменту. Цей інструмент був символом угорської аристократії. Виробництво такого інструменту в Угорщині зупинилось після Другої світової війни, хоча «тарагатос», як і раніше, виробляли в Румунії та інших країнах. У 90-х рр. XX ст. декілька угорських виробників знов почали виробництво інструменту.

Сучасний тарагот іноді можна почути у третьому акті опери «Трістан та Ізольда» Р. Вагнера. Нині в деяких оперних театрах, наприклад у Королівській опері Лондона, стало традицією використовувати його замість англійського рожка.

У 1928 р. британський музичний журнал «Творець мелодій» повідомив, що кларнетист з Оксфорда Френк Дайер використовував «тарагосу» (новий угорський інструмент), як дещо середнє між саксофоном та англійським ріжком, що використовувався у його симфонічному оркестрі. Також відомо, що румунський

музикант Думітру Фаркаш зробив цей інструмент популярним у всьому світі, а також саме він вважався найвідомішим виконавцем на тарогато.

Німецький саксофоніст Петер Брецманн використовував таргату у своїх альбомах «Безкоштовний джаз» та «Вільна імпровізація». До того ж, цей інструмент звучав у виконанні британського саксофоніста Евана Паркера. Американські виконавці Чарльз Ллойд та Скотт Робінсон також використовували тарогато. У 2015 р. румунська співачка Ірина Росс випустила сингл «Тарогот», у якому цей інструмент звучить у танцювальній поп-пісні.

В. Зима

**ЗРІЛА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ЕРИКА ІВЕЙЗЕНА
НА ПРИКЛАДІ ТРІО ДЛЯ КЛАРНЕТА, АЛЬТА І ФОРТЕПІАНО**

V. Zyma

**MATURE CHAMBER-INSTRUMENTAL MUSIC OF ERIC EWAZEN ILLUSTRATED
BY THE TRIO FOR CLARINET, VIOLA AND PIANO**

Інструментальне тріо як невід'ємний представник музичної культури не можна назвати маловивченим, радше навпаки, це один з улюблених об'єктів дослідження багатьох європейських музикознавців. Така зацікавленість зумовлена багатомірністю поняття та різновекторністю його композиторського втілення. Інструментальне тріо збагачувалось національними традиціями та стилістичною виразністю різних культур від класико-романтичної доби аж до сьогодення.

Недостатня вивченість творчого доробку представника музичної культури США Еріка Івейзена та через те його незаслужено невелика популярність у країнах Європи пояснюється фактичною відсутністю досліджень творів камерно-інструментальної музики представників американської культури на зламі ХХ–ХХІ ст. загалом. Тріо для кларнета, альту і фортепіано не є винятком, адже створене у 2005 р., і за цей час твір не встиг набути наукового осмислення та увійти до репертуару сучасних ансамблів.

Ерік Івейзен народився у Клівленді (штат Огайо) в 1954 р. Його ранні роки були наповнені американськими рок-н-ролом та джазом, що мали неабияку популярність у США того періоду. Першою пробою пера майбутнього композитора став рок-мюзикл «Апокаліпсис», який він написав в 11 років. Любов до цього жанру не згасала й надалі: він створював аранжування уже відомих мюзиклів для шкільного театру.

Неабияке захоплення камерною музикою бере початок саме з ранніх років. Оскільки Е. Івейзен здебільшого отримував музичну освіту лише від сусідки-піаністки, то намагався всіма силами опанувати цю «науку» будь-якими способами. Одним із таких стало відвідування музичного клубу в рідному місті, де щомісяця проводили вечори для музикантів-аматорів. Тут він вперше чує Сонату С. Барбера для фортепіано і закохується в неї.

Професійну освіту композитор також здобув. Часто в інтерв'ю Е. Івейзен згадує Істменську школу музики та його вчителів. Тут він робить перші успіхи в композиції та створює Сонату для віолончелі й фортепіано. У Школі він також бере уроки скрипки та віолончелі, грає в ансамблі скрипалів. Цей досвід дає композитору глибше розуміння внутрішніх процесів роботи ансамблю.

Згодом майбутній композитор вступає до всесвітньо відомої та однієї з найбільш затребуваних серед закладів музичної освіти Джульярдської школи (Нью-Йорк). Активна участь у багатьох процесах музичного життя породжує остаточне рішення стати композитором, щоб мати можливість створювати музику таку ж чудову, яку він чув навколо. За роки навчання Е. Івейзен встиг отримати декілька премій за свої камерно-інструментальні твори. Його камерна музика — дійсне відображення плідної праці; вона охоплює широкий діапазон жанрів, а також складів інструментів.

У 1986 р. у найвідомішому періодичному виданні США *The New York Times* з'явилася стаття, присвячена композитору. У ній йшлося про святковий вечір у Концертній залі Музичного центру Кауфмана, що в Нью-Йорку, де звучали твори Е. Івейзена. Критики писали схвальні відгуки та відзначали еклектичний характер музики. Поеднання неокласицистських та романтичних тенденцій, фольклорне начало та імпресіоністські тяжіння — все це притаманне усій камерно-інструментальній творчості митця. Того вечора ці принципи втілилися у Баладі для кларнета, арфи та струнного оркестру, Сонаті для двох фортепіано та Концертіно для фортепіано, перкусії та ансамблю духових.

Поштовхом для створення Тріо для кларнета, альту й фортепіано, як зізнається композитор, стало натхнення відомим Тріо для того ж складу Вольфганга Амадея Моцарта. Елегантність твору імпонували Е. Івейзену. Вибір інструментів також не випадковий, композитор ретельно підбирав тембри, аби створити дійсно неповторний досвід для слухача.

Ерік Івейзен часто присвячує свої твори друзям, колегам, вчителям або виконавцям. Це Тріо він присвятив ансамблю "Trio con brio", адже воно було написане на замовлення музичного факультету Техаського християнського університету. До складу ансамблю входять кларнетист Гері Уйтмен, альтист Міша Галаганов та піаніст Джон Оуінгс (усі професори вищезгаданого Університету). Того ж року, що і був написаний твір, відбулася прем'єра в Карнегі-Холі.

Це Тріо втілює важливу складову камерної музики композитора: він намагається зіткати тканину твору з довгих ліричних ліній у різних інструментів, які чергуються та переплітаються, адже вірить, що завдяки цим «соло» виконавці ладні створити неймовірні, часто неочікувані інтерпретації його творів.

Тріо можна сміливо визначити як зразок зрілої творчості митця, адже тут зібраний весь емоційний досвід композитора, що майстерно балансує між лірикою та потужними бурхливими поривами. Композиція твору складається з трьох частин, перша з яких написана у класичній сонатній формі. Тут контрастує напружена тема фортепіано в коротких тривалостях із ніжним діалогом кларнета й альту. Простоту тематичного матеріалу та збалансовану чітку форму композитор запозичив у неокласиків.

Другу частину Е. Івейзен створює у стилі традиційної повільної та ліричної частини. Перманентне відчуття запитань без відповідей не відпускає слухача аж до кінця. Емоційна експресія частини одразу нагадує, що одним з улюблених композиторів митця є Йоганес Брамс. Про вплив Клода Дебюссі на пізні твори композитора свідчать швидкі фігурації секстолями та септолями, що нагадують звук бурхливого водоспаду. У цій частині Е. Івейзен також використовує новаторський прийом: він доручає альтисту провести сольну тему подвійними нотами та в регістрі, притаманному радше скрипці.

Енергійна та потужна третя частина написана у формі рондо. Її звучання часто нагадує народні танці Бели Бартока. Так, це дійсно танець, який, крім того, буде тонкий міжкультурний місток. Тут американський рок поєднується з українським гопаком! Ерік Івейзен народився в сім'ї полячки (матір — Хелена) та вихідця з України (батько — Дмитро, Львів). Більш того, прізвище композитора задовго до його народження звучало приблизно як Іващишин, а після еміграції було скорочене. Саме український гопак, який так часто любив танцювати його батько — є одним із найяскравіших спогадів композитора.

Твір завершується притаманною композитору еkleктичністю — усі теми третьої частини звучать разом, що створює ефект нестабільності, що зрештою призводить до тріумфальних акордів.

Це Тріо — унікальний досвід, натхненний різними стилями й традиціями, написаний оригінальною самобутньою мовою, що малює образи власного життя композитора.

С. Романенко

ЕВОЛЮЦІЯ ЗАГАЛЬНОЇ ПОСТАНОВКИ СКРИПАЛЯ

S. Romanenko

EVOLUTION OF THE VIOLINIST'S GENERAL POSITIONING

Серед найважливіших проблем скрипкової педагогіки однією з найскладніших є проблема постановки в широкому розумінні цього умовного, дуже неточного, але загальноприйнятого терміна. Не дивно, що цій проблемі присвячено, мабуть, найбільшу кількість сторінок у методичній літературі та в різних школах гри. Переважна більшість авторів виходить з універсального способу, вони прагнуть єдиної та постійної форми рухового процесу для всіх.

Така система, що здавна практикувалася в різноманітних школах, приводила до закріплення стандартної форми постановки, яка була притаманна тому чи іншому авторові. Відповідно до історичного розвитку гри на інструменті форми постановки видозмінювалися, а також значною мірою індивідуалізувалися під впливом поглядів автора тієї чи іншої школи. Однак у навчальній практиці переважало копіювання учнями зовнішньої форми постановки викладача. Тим часом, нав'язування чи копіювання стандартної форми постановки й ігрових рухів без урахування індивідуальних особливостей кожного учня в більшості випадків стає серйозною перешкодою до оволодіння грою на скрипці, гальмує не тільки технічний, а й музичний розвиток, обмежує виконавські можливості та часто призводить до професійних захворювань.

Тому найбільш раціональна постановка, у широкому значенні цього поняття, формується, зрештою, у процесі пошуків найбільш природних, вільних, еластичних, легких ігрових рухів, необхідних для здійснення музично-виконавських, художніх завдань. Ось чому так природно, що, засвоївши так звану початкову елементарну постановку, учень поступово, через різні проміжки часу, вносить до неї більші чи менші істотні корективи, а інколи докорінні зміни.

Зміни постановки були пошуком фізіологічної доцільності, що забезпечує стійкість корпусу скрипаля з маховими рухами правої руки та рухами тіла, пов'язаними з емоційним переживанням у процесі розкриття ідейного змісту

художнього твору; також естетичним уявленням виконавської поведінки інструменталіста.

Важливе значення надавалося розташуванню ніг та розподілу ваги тіла. Якщо Б. Кампаньолі рекомендував розташувати ноги таким чином, щоб права ступня утворювала прямий кут з лівою, на яку переноситься вага тіла, то П. Байо радить інше розташування, згідно з яким права нога знаходиться на одній лінії з лівою, проте в межах природності трохи в бік. Цікаву поправку в постановку вносить Ш. Беріо: права нога висувається дещо вперед; корпус слід тримати прямо, невимушено, спираючись на ліву ногу. Рекомендація тримати ноги на невеликій відстані одна від іншої послужила формуванню сучасної постановки скрипалів.

І. Йоахім та А. Мозер роблять цікаву примітку: «Дівчатам, через їх здоров'я, можна дозволити розподіляти вагу тіла на обидві ступні». Ця рекомендація стала важливим внеском в еволюцію постановки, яка стала основною вимогою сучасної скрипкової методики.

Загальноприйнятим і найдоцільнішим вважатиметься таке становище, у якому тяжкість вільного від зайвої напруги корпусу рівномірно розподіляється на обидві злегка розставлені ноги, а під час гри переміщується з однієї на іншу залежно від емоційного стану виконавця, махових рухів правої руки. Саме тільки зазначений стан корпусу та положення ніг забезпечує найбільшу стійкість і свободу.

Недостатньо тримати скрипку та смичок належним чином, положення голови та корпусу має відповідати їм. Для цього важливо, щоб голова й обличчя трималися прямо, а корпус рівно, щоб права рука могла вільно рухатися без участі інших частин тіла. Слід уникати будь-якої афектації в своєму становищі, яка робить виконавця смішним; слід також уникати розв'язності, яка псує враження як про виконавця, так і про виконання. Аналогічні поради давали П. Роде, Р. Крейцер, Д. Алар.

Щодо постави скрипалів К. Біргфельдт зазначав: «Тіло та голову слід тримати прямо, виставляючи грудь вперед і втягуючи плечі в себе», маючи на увазі бажання зблизити руки для того, щоб лінія ведення смичка пролягала ближче до корпусу виконавця.

Висловлені поради слугують встановленню раціональної постановки. Вимоги до виконавчої поведінки скрипалів та його постановки залишаються незмінними, вони відповідають сучасним естетичним уявленням скрипкової педагогіки.

Еволюція постановки, що стала результатом розвитку скрипкового виконавства та педагогіки, відбувалася тривало та суперечливо. Протиріччя виникали насамперед через нерівномірний розвиток виконавського мистецтва в різних країнах Європи, а також як наслідок певної самоізоляції національних скрипкових шкіл, процвітання суб'єктивізму та догматизму в педагогіці. Старі форми існували поруч із новими, що часом породжувало хаос думок. За цим, проте, ховається цілеспрямований пошук емпіричною педагогікою минулого раціональних прийомів гри. І вже до ХХ ст. можливі положення елементів сучасної постановки виявилися переважно описаними авторами різних скрипкових шкіл.

Безпосередньо зміни в постановці відбувалися шляхом природного відбору доцільних прийомів гри, в основі якого були результати пристосування видатних скрипалів. Їх результати, зафіксовані у вигляді друкованих праць, становлять для нас великий інтерес, оскільки, зведені в універсальний принцип, вони ставали надбанням наступного покоління скрипалів та викладачів. Але, на жаль, далеко не

всі визначні виконавці та викладачі створювали друковані скрипкові школи або методичні посібники.

На сучасному етапі розвитку скрипкової педагогіки знання варіантів постановки дає можливість викладачу допускати розумну деформацію виконавського апарату учня в процесі його формування відповідно до анатомічних і фізіологічних особливостей, а також художніх прагнень. Варіанти постановки, в основі яких лежать теоретичні уявлення викладача про найбільш раціональне (доцільне та перспективне) пристосування скрипки та людського організму, не є конгломератом окремих положень рук та музичного інструменту або їх частин відносно один одного. В умінні робити винятки з правил і полягає обдарування викладача.

Сучасна педагогіка має підносити учневі науково обґрунтовану систему знань на основі об'єктивних законів природи музичного інструменту та керуючого ним людського організму. Тому знання еволюції скрипкової постановки та її варіантності мають бути збагачені знаннями закономірностей та взаємозумовленості положень окремих елементів постановки в цілісному виконавському апараті.

I. Палійчук, О. Дем'як

ЗНАЧЕННЯ ПОЧАТКОВОГО ЕТАПУ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ШКОЛЯРІВ ГРИ НА ФЛЕЙТІ

I. Paliichuk, O. Demiak

THE IMPORTANCE OF THE INITIAL STAGE IN THE PROCESS OF TEACHING SCHOOLCHILDREN TO PLAY THE FLUTE

Флейта є єдиною поміж групи дерев'яних духових інструментів без тростини та мундштука, завдяки чому під час гри на інструменті економиться дихання. Саме тому вона вважається популярною та доступною для оволодіння юними виконавцями.

Суттєву роль у вихованні майбутніх музикантів відіграє початковий етап навчання, коли закладається підґрунтя у формуванні їх виконавських навиків, естетичного світовідчуття, а також подальшого професійного зростання.

Важливим етапом у початковому навчанні гри на флейті є знайомство з учнем та перший урок. Саме на ньому слід завоювати довіру юного виконавця. У спілкуванні з учнем потрібно поставити собі за завдання здобути його довіру, щоб він із бажанням та щиро розповідав про себе, друзів, свої захоплення тощо. Тоді викладач перевіряє не тільки музичні дані свого підопічного, але й інтелект. Потрібно настільки зацікавити школяра, щоб він йшов на урок із радістю та піднесеним настроєм.

Велике значення в навчальному процесі майбутніх флейтистів відіграє робота вчителя над правильною виконавською поставою учнів. Вона ґрунтується на збереженні під час гри природного положення голови, язика, губ, пальців, ніг та цілого корпусу. Правильна постава впливає на формування виконавських навиків майбутніх музикантів, нівелює напругу м'язів, дозволяє контролювати дихання у процесі гри на інструменті. Відзначимо, що виконавське дихання є одним із головних професійних навиків музиканта, що позначається на якості звуковидобування, відтворення динамічних нюансів та фразування.

Робота над звуком у процесі формування виконавських навичок початківців є дуже трудомістким процесом, що вимагає уваги, зібраності, постійного слухового контролю як педагога, так і учня.

Засвоєння прийомів виконання штрихів розпочинається буквально з перших занять. Найпростішим артикуляційним прийомом для засвоєння юними флейтистами є *détaché*, оскільки його відтворення не вимагає будь-якого спеціального формування губ чи руху язика. Робота над цим штрихом дозволяє виробляти чітку, ясну атаку та сприяє формуванню гарного звуку.

Після освоєння *détaché* слід працювати над опануванням *legato* та *staccato*. Так, під час відтворення *legato* потрібно звернути увагу на одночасну зміну аплікатури під час переходу між звуками. Важчим для освоєння юними виконавцями є *staccato*, оскільки вимагає великої активності та спритності язика.

Також із перших занять у майбутніх флейтистів слід розвивати точне інтонування. Постійний контроль за ним формує в майбутніх виконавців критичне відношення до найменшої інтонаційної неточності, а також пристосовує губи та дихання до точного інтонування. Вміння підвищувати та понижувати окремі звуки на флейті також потрібно виробляти під час початкового навчання. Точне інтонування найкраще формується на основі художнього матеріалу з фортепіанним акомпанементом.

Також на початковому етапі навчання слід звернути увагу над правилами сценічного етикету, оскільки виконавська постава, сценічний рух, міміка, зовнішній образ музиканта повинні гармонійно доповнювати художній образ, закладений у музичному творі.

Отже, початковий етап навчання школярів гри на флейті відіграє важливе значення у вихованні майбутніх професійних музикантів. Саме названа ланка музичної освіти дає викладачу змогу поступово розвивати ті якості, навички, які є необхідними для подальшого професійного зростання юних виконавців. У школярів закладається основа художнього світогляду, музичної грамоти, естетичного виховання, перші навички володіння інструментом.

Обов'язковими розділами роботи з учнями у класі флейти вже на початковому етапі навчання є: правильна постава корпусу та рук, формування виконавських навичок, розвиток артистизму та ін. Його результатом є концертні виступи юних флейтистів на академконцертах чи інших заходах.

І. Палійчук, Д. Янко

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ “KONTRA-PUNKTE” ДЛЯ ДЕСЯТИ ІНСТРУМЕНТІВ К. ШТОКГАУЗЕНА

I. Paliichuk, D. Yanko

GENRE AND STYLE FEATURES OF “KONTRA-PUNKTE” FOR TEN INSTRUMENTS BY K. STOCKHAUSEN

Відомий німецький композитор Карлхайнц Штокхаузен (1928 р.), поряд із П. Булезом, Л. Беріо, Л. Ноно, є яскравим представником післявоєнного європейського авангарду. Популярність автору принесли композиції, створені упродовж 1950–1960-х років, як-от *Kontra-punkte* для десяти інструментів; *Klavierstucke I–XI*; *Zeitmasse* для дерев'яних духових інструментів; *Gruppen* для трьох оркестрів; електронної *Gesang der Junglinge*; *Zyklus* для перкусіоніста; *Carre*

для чотирьох оркестрів та чотирьох хорів; Kontakte для електронних звуків, піаніно та перкусії; Momente для сопрано, співаків та інструментів; Nummen для електронних звуків; Musique concrete для оркестру. Специфіка цих творів полягає у використанні звуку, отриманого за допомогою електронної техніки, просторового ефекту. Названі композиції втілюють нові ідеї щодо формотворення, що ґрунтується як на послідовній організації драматургічного розвитку, так і на факторі випадковості або вибору, притаманних алеаториці.

Kontra-punkte для десяти інструментів (флейти, кларнета, бас-кларнета, фагота, труби, тромбона, фортепіано, арфи, скрипки, віолончелі) з'явився як результат експериментування автора у 12-тоновій серійній техніці, яка протиставлялась ним класичним принципам формотворення, як-от мотивному, варіаційному розвитку, модуляції тощо. Ідея К. Штокгаузена полягала у використанні замість теми самої композиційної техніки або її головного принципу — у названому творі — постійної трансформації. Ця ідея закладена автором у самій назві твору, у якій дефіс асоціюється з «протидією» пуантилістичній техніці, популярній у 1950-ті рр. Процес трансформації полягав у заміні окремих нот різної тривалості звуковими комплексами (кластерними співзвуччями, короткими пасажками). Звідси — розшифрування теми композиції — крапки нот поглинаються групами нот та тембром.

Ансамбль із десяти солістів поділяється на шість звукових груп: флейта-фагот, кларнет-бас-кларнет, труба-тромбон, фортепіано, арфа, скрипка-віолончель, які не послідовно, але цілеспрямовано трансформуються в сольні епізоди, поки не залишається звучати одне фортепіано. Візуально в партитурі це відображається за допомогою додавання триваліших комплексів щільних груп нот, водночас замінюючи довгі тривалості короткими в техніці під назвою Ausmultiplikation. Відтак, драматургія композиції ґрунтується на зменшенні неоднорідних тембрів всього ансамблю до «монохромного — звучання фортепіано соло; зменшення тривалостей нот звукових комплексів, граничному динамічному плані твору (sfz-ppp), що викликає стильові альянзи з «Болеро» М. Равеля та «Прощальною симфонією Й. Гайдна.

Поміж оркестрових знахідок названої композиції відзначимо досягнення прозорості звучання, попри те, що кожен інструмент із різних сімейств поділяє вібруючий звуковий простір та демонструє свої індивідуальні характеристики.

Творчість К. Штокгаузена Kontra-punkte для десяти інструментів, як і інші твори автора та композиторів-авангардистів, значно розширили виразовий спектр духових інструментів, сприяли пошуку їх нових технічних і тембрових якостей, збагатили жанровий спектр репертуару цієї галузі інструментальної культури цікавими взірцями.

Ю. Карчова

СУЧАСНА ВОКАЛЬНА СПЕЦИФІКА НАРОДНОПІСЕННОГО ВИКОНАВСТВА

Yu. Karchova

MODERN VOCAL SPECIFICS OF FOLK SONG PERFORMANCE

Питання вокальної специфіки народнописенного виконавства є основою національної музикологічної думки, що обумовлює наявність сформованого та усталеного погляду на комплекс прийомів звуковидобування, звуковедення,

артикуляції, динамічних, агогічних тощо особливостей, які маркують народнопісенну виконавську парадигму. Характерною ознакою сучасного музикологічного дискурсу є персональне проєкціювання особливостей народнопісенної виконавської парадигми. Це виявляється в увазі дослідників до творчості знакових постатей — берегинь народної пісні — Ніни Матвієнко, виконавиць — представниць української діаспори, зокрема Квітки Цісик, і акцентуація вагомості авторської виконавської концепції в контексті сучасних репрезентацій народної пісенності (Радкевич). Проте не менш інтенсивною є тенденція осягнення творчості особливостей сучасних виконавиць, які демонструють плідне поєднання ознак народнопісенного та естрадного виконавства.

Формування таких виконавських синтезуючих феноменів, зокрема специфіки їх концептуальної основи, спонукає дослідників до розширення термінологічного апарату музикології. Так, В. Осипенко, окреслюючи специфіку саме національного вокального вислову творчості О. Мухи, оперує терміном «етноестетика», виконавські обрії якого вбачає в «вокально-тембровому колориті звучання, особливостях інтонування, свободі метро-ритмічного руху, варіативності та мелізматичному багатстві», концептуальні ж окреслює зверненням до знакових взірців народнопісенного виконавства та ментальній визначеності виконання. А. Ковбасюк, у зв'язку з окресленням особливостей виконавського інтерпретування народнопісенного виконавства в академічному просторі, запроваджує поняття «народнопісенне амплуа», яке «включає в себе вибір співаком тих тематичних груп та жанрів українського пісенного фольклору, які найближчі особистості артиста» та ґрунтується на етнокультурній настанові виконавця.

Питання сутності та соціальної місії сучасного мистецтва, актуалізовані тенденцією його комерціалізації, насичення кітчевою артпродукцією (Уманець), спонукають сучасних українських дослідників до зосередження уваги на проблемах функціонування народнопісенного виконавства: доцільності активізації організації та проведення фестивалів, сценічних репрезентацій (Синиця), значущості діяльності щодо «пропаганди фольклору за допомогою проведення народних свят та концертів тощо; участь у справі відродження та збереження усної нематеріальної спадщини титульної нації та етнічних груп» (Шнуренко).

Пильна увага науковців до питань сучасного буття народнопісенного виконавства демонструє як усвідомлення необхідності збереження його атрибутивних маркерів як концентратів духовного досвіду, так і осмислення специфіки синтезуючих процесів, що визначають специфіку сучасного художнього простору і в які народнопісенне виконавство входить як повноправна складова — носій і символ національної, культурної пам'яті.

Сучасний музикологічний дискурс із широкого кола питань народнопісенного виконавства являє собою різноманіття дослідницьких пошуків, обумовлене різнобарв'ям художньої рефлексії та позначене наявністю таких провідних спрямувань: феноменологічний модус, позначений увагою до виявлення специфіки виконавського фольклоризму та аматорства як культурного феномену, спрямованого на збереження культурної пам'яті; культурологічний модус дослідження народнопісенного мистецтва як художнього відбиття генного коду, менталітету нації, концентрату національної ментальності, чинника регіональної та національної ідентичності, а також буття традиційної етнокультури; регіональний модус, який характеризується тенденцією деталізації в окресленні історії та

виконавської специфіки народнопісенного виконавства, зокрема і в контексті діяльності української діаспори; методичний модус, який вирізняється новаційною акцентуацією емоційної компоненти народнопісенного мистецтва, акцентуацією необхідності формування українознавчого фундаменту сучасної фахової підготовки виконавця народної пісні, урізноманітнення регіонально маркованих навичок виконавства, потреби в режисерському оформленні виконавського процесу та застосування палітри засобів мистецтва естради; персональний модус, пов'язаний з активізацією уваги до виявлення специфіки інтерпретування народнопісенної виконавської парадигми у творчості видатних виконавиць народної пісні; термінологічний модус, який позначений тенденцією розширення термінологічного апарату з питань народнопісенного виконавства у зв'язку з розширенням обривів його функціонування, активізацією застосування таких понять, як «етноестетика», «народнопісенне амплуа» тощо; функціональний модус, позначений спрямованістю на висвітлення проблем буття народнопісенного мистецтва в художньому просторі сучасності.

В. Осипенко, Є. Федоренко

**ДАВНІЙ ОБРЯДОВИЙ НАСПІВ ЗЕЛЕНИХ СВЯТ РІВНЕНЩИНИ
У ВИКОНАВСЬКІЙ ВЕРСІЇ МАР'ЯНИ САДОВСЬКОЇ**

V. Osypenko, Ye. Fedorenko

**THE ANCIENT RITUAL CHANT OF THE GREEN HOLIDAYS OF RIVNE REGION
IN THE PERFORMANCE VERSION OF MARIANA SADOVSKA**

Виконавський фольклоризм як одна із сучасних форм існування української народнопісенної традиції, що до того ж на сьогодні має значну чисельну перевагу, залишається такою, що має багато невирішених проблем, зокрема пов'язаних зі ступенем наближеності до першоджерела та принципів художнього опрацювання давнього пісенного спадку. Важливість у створенні сучасної виконавської версії ґрунтується на засади наукових досліджень та принципи реконструктивного відтворення, на жаль, не є правилом для виконавців народної пісні. Тому актуальним є вивчення досвіду успішної практики співаків, що в основу своєї роботи поклали експедиційну, дослідницьку та реконструктивну діяльність. Українська співачка, акторка, композитор Мар'яна Садовська давно мешкає у м. Кельн (Німеччина), але її творча діяльність тісно пов'язана як з народнопісенною культурою, так і з українським сучасним мистецтвом. Розуміючи можливості культурної дипломатії, співачка сьогодні намагається багато робити, аби голос України був почутий світом. Аналізуючи аудіоальбом М. Садовської «Весна» (2015), Г. Бреславець називає деякі ознаки виконавського стилю співачки, а саме експресивність і драматизм висловлювання та тембральну насиченість голосу, що походить з її володіння автентичною манерою співу. На наш погляд, цікавим є опрацювання співачкою давнього наспіву з Рівненського Полісся, який супроводжує обряд «водіння Куста», що до наших днів збережено у с. Сварицевичі Дубровицького р-ну. Співаючи його, ходили по хатах з пишно нарядженою зеленими гілками дівчиною. Як запевняє С. Килимник, на Зелені Свята з лісу приносили гілки (клевачка) «у гості», тому що в них перебували душі предків — дідів-прадідів. Таким чином, разом із «Кустом» приходять у хату Добрий дух прадідів. Ритуали Зеленої неділі саме і було присвячено пам'яті всіх покійників Роду. Надзвичайно вражає ритуальне голосіння

на могилах, що відбувається вранці на Трійцю. Жінки голосили екстатично, вільно імпровізуючи вербальний текст на усталену мелодекламаційну формулу. Спонтанне драматичне пронизливе багатоголосся супроводжує індивідуальну розмову з душею покійного родича.

У власній виконавській версії «Пісні до Зелених свят» Мар'яна Садовська не використовує свій улюблений інструмент індійську гармонію, що часто супроводжує її виспівування народних пісень. Вона вибудовує звуковий простір виключно своїм голосом, але застосовує можливості сучасної техніки. Відтворення завчасно записаного голосіння, імітаційні повтори якого, накладаючись, виростають у поліфонічну фактуру, окремим пластом звучить разом із виконуваним наспівом «Тройця, Тройця, Пресвятая Богородице...». Спів голосіння вирізняється близьким виголошенням слова, щемливим звучанням головного регістру, імпровізаційністю, насиченням дрібною мелізматиною та глісандуючим характером. Поступово насичуючись кількісним відтворенням та динамікою, цей звуковий пласт призводить у кінці до драматичної кульмінації. Звучання обрядового трійцького наспіву теж характеризується співом у високому регістрі, з переважанням головного резонування. Наявними є прикриття звуку, близька але наближена до літературної вимова, яка позбавлена діалектного редукування голосних.

Зазначена виконавська версія належить до виконавського фольклоризму вільного типу, що ґрунтується на глибинних знаннях традиції.

В. Осипенко, К. Іваник

НАРОДНОПІСЕННА ТРАДИЦІЯ УКРАЇНИ В ПРОЄКТАХ НАТАЛІЇ ПОЛОВИНКИ

V. Osypenko, K. Ivanyk

FOLK SONG TRADITION OF UKRAINE IN THE PROJECTS OF NATALIJA POLOVYNKA

Величезне значення народнопісенної традиції у ствердженні національної свідомості народу та зміцненні духовної енергії українців визнано провідними науковцями й філософами та все ясніше відкривається нам сьогодні, під час війни.

Творча діяльність Наталії Половинки скерована метою відродження традиційної культури України, відкриття її глибинних сенсів, духовної повноти й потужного потенціалу народнопісенної традиції як зберігаючого чинника народу, його мови, його духовної сили, його ідентичності. «Не ми маємо берегти пісню, а слід усвідомити, що пісня береже нас» — так висловилася заслужена артистка України, лауреат Національної премії ім. Тараса Шевченка Наталія Половинка на форумі “Via Carpatia 2021” у дискусії «Проекція. Створення образу епохи незалежності» (с. Криворівня, Івано-Франківської обл.). На думку співачки, саме пісня в змозі відновлювати цілісність особистості та народу.

Під час війни Половинка продовжує активно працювати, дає благодійні концерти, спектаклі. Її мистецько-дипломатичні тури Європою спрямовані на ствердження унікальності та самобутності національної культури, створення нового образу України для іноземців та для самих українців. Зазначені заходи також збирають кошти як для допомоги ЗСУ та волонтерів, так і на захист та відновлення пам'яток культури України, що зазнають руйнувань під час ракетних атак ворога.

Співачка зазначає необхідність праці митців на Перемогу, яка спрямована на національне самоусвідомлення, відкриття самобутності народнопісенної традиції України, творчого спадку заборонених донедавна українських діячів культури й мистецтва.

Наталія Половинка зауважує, що ми можемо й маємо відчувати потужність енергії народної пісні. Для того щоби вона проявилася, не потрібна сучасна обробка, пісню слід відкрити у своєму серці, зрозуміти через свій життєвий досвід. Саме ці позиції покладено в основу творчого проекту «Майстерня пісні» та роботи центру «Слово і голос». У сучасній виконавській практиці можна зазначити активну творчу взаємодію різних типів фольклоризму. У кожному новому випадку Наталя Половинка добирає різні виконавські засоби, що виявляє різний ступінь відтворення специфіки, притаманної зразковому звучанню носіїв традиції, але рівень занурення у глибинні сенси Традиції завжди вражає слухача. Творчий метод Наталії Половинки ґрунтується на усвідомленні та принциповому ствердженні самодостатності й самоцінності народнопісенної традиції України, пізнанні та відтворенні стилістичного розмаїття її форм.

Н. Олійник, Г. Бреславець

**ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ВЕСІЛЬНОГО ДІЙСТВА
У ТВОРЧОСТІ ФОЛЬКЛОРНОГО КОЛЕКТИВУ «КИСЕЛЯНОЧКА»**

N. Oliinyk, H. Breslavets

**PECULIARITIES OF THE MUSICAL DRAMATURGY OF WEDDING EVENT
IN THE WORKS OF THE “KYSELIANOCHKA” FOLK GROUP**

Весільний обряд є одним із найцікавіших обрядових комплексів родинного циклу в Україні. Обряди й пісні є невід’ємними складовими великого багатоденного весільного дійства. На Харківщині в репертуарі аматорських фольклорних гуртів збереглася частина весільних формул, що супроводжують обрядово-ритуальні дійства, де кожна з них підкреслює і підсилює обрядову дію, а спільне їх виконання для глядача залишають неймовірно естетичні враження.

Мета розвідки — розглянути специфіку драматургічного дійства весільного обряду, відтвореного фольклорним колективом, та виявити взаємодію пісенного й драматургічного матеріалу як цілісну складову обрядового дійства.

Дослідження базується на сценічній практиці народного аматорського фольклорного колективу «Киселяночка» Киселівської філії Олексіївської сільської ради Лозівського району Харківської області (керівник Віра Мірошніченко).

Протягом п’ятдесяти років існування гурту, його учасники дбайливо зберігають народнопісенну традицію свого села, не втрачаючи своєї самобутності. Обрядодія, яка з часом втратила зв’язок із реальним весіллям як таким, стала самостійним культурно-мистецьким жанром, що презентує надбання колективу та продовжує життя традиції певного осередку в сценічній формі вираження.

Спеціально відтворені фольклорно-обрядові дійства у сценічному просторі кардинально змінюють поведінку учасників від тієї, коли вони були виконавцями пісень та учасниками обрядових дій у реальному весіллі.

Характер виконання обрядових дій та обрядових пісень учасниками в реальному житті є послідовний, природний, невимушений; часові межі об'єднують кілька днів; дії у просторі, змінюються залежно від дня та часу проведення відповідного дійства: світлиця, подвір'я, вулиця; темпоритм розмірений, вільний. На сценічному майданчику характер виконання пісень учасниками-репрезентаторами є обмежений у дії, стриманий, уривчастий, орієнтований на певні часові межі, як правило, не більше двох-трьох годин; простором, де відбуваються дії, є будь-який сценічний майданчик; темпоритм стрімкий.

У постановочній частині, як показовій для презентації весільного обряду, є дівич-вечір, дії якого відбуваються в переддень весілля, а обрядові пісні, що співають учасники гурту, є своєрідною репетицією перед весіллям. В реальному житті на дівич-вечорі весільні пісні співали дружки. У цьому випадку репрезентаторами є учасники жіночого гурту, які згадують весілля своєї молодості і співають весільні пісні, що звучали під час прикрашання гільця та одягання молодій головного убору.

Розглядаючи обряди дівич-вечора, що відбуваються в переддень весілля, головними складовими цього дня є обряд завивання гільця та пов'язування хустки молодій, одягання молодій головного убору. Дружки, подруги молоді, допомагають наряджати гільце — символ дівочства. При цьому жіночий гурт оспівує обрядову дію, виконуючи весільні формули до обряду прикрашання гільця, а саме: «До бору, бояри, до бору...»; «Не йдіть молодіці до нас гільце вити...»; «А ми Марусі гільце вили...»; «Та й думай, думай, та й Маруся...», що безпосередньо пов'язані з прикрашанням обрядового атрибуту. Після прикрашання гільця молодій пов'язують головний убір, що супроводжується піснею «Куди, донько, й собираєшся?..» про тяжке життя молоді в хаті свекрухи.

Музична складова відіграє важливу роль у динаміці розгортання обрядодії першої частини дівич-вечора, задає тон звучання, властивий першому дню весілля, і є своєрідною «репетицією» у колі подруг. Дівич-вечір несе в собі музично-драматичну складову та виконує головну роль постановочній дії. У сценічній презентації музична складова стає головним чинником і безпосередньо вводить в обрядову дію, утворюючи невід'ємний зв'язок передвесільної та другої — весільної частини обряду.

Таким чином, розглядаючи специфіку обрядово-драматичного дійства, можна дійти наступних висновків:

1. Сценічним втіленням традиційного весільного обряду є постановочна обрядова дія з певною логікою музично-драматичного дійства;
2. Чітка структурованість обряду формує динамічний розвиток музичної складової, загальною для драматургії дійства.

Розгляд особливостей презентації традиційного весільного дійства фольклорним колективом «Кисляночка» надає підстав стверджувати, що специфікою відтворення весільного обрядового дійства на сцені є саме відповідність та взаємодія весільних формул з обрядодією; а наповненість музичною складовою першої частини постановочного дійства «Дівич-вечір» відіграє роль зачину та водночас формує цілісну картину обрядової вистави.

С. Манько

**СПЕЦИФІКА НАВЧАННЯ ЗДОБУВАЧІВ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «ЕСТРАДНИЙ СПІВ»
У ЗВО В ON-LINE ФОРМАТІ ТА МЕТОДИ ЇЇ ПОКРАЩЕННЯ**

S. Manko

**SPECIFICITY OF TRAINING OF THE STUDENTS OF "VARIETY SINGING"
SPECIALIZATION AT UNIVERSITIES IN ON-LINE FORMAT
AND METHODS OF ITS IMPROVEMENT**

Робота зі здобувачами виконавських напрямів в on-line форматі у вищих навчальних закладах вимагає певної адаптації до наявних вимушених умов праці. Формат дистанційного навчання диктує розробку оригінальнішого підходу до цього процесу, адже специфіка навчання естрадному співу має власні характерні ознаки.

Робота викладача в цих умовах ускладнюється, оскільки працювати доводиться з допомогою on-line платформ і необхідно завчасно готувати матеріал, який потрібно заздалегідь адаптувати для таких умов. Якщо викладач під час уроку, який проводиться наживо у класі, може по ходу заняття імпровізувати і змінювати розспівки та корегувати вправи, залежно від нагальних проблем, що потрібно вирішити, то на дистанційному уроці такої можливості імпровізації немає і потрібно на попередньому занятті продумати, запланувати й записати заздалегідь такі вправи й надіслати їх учню до наступного уроку, оскільки звук дещо асинхронний через будь-яку інтернет-платформу.

Щодо праці над композиціями, які втілюються за допомоги концертмейстера, — це ще складніший процес. Робота з акомпаніатором важлива з декількох аспектів. По-перше, для праці з кавер-версіями будь-якої відомої пісні, у якій може бути змінена стилістика, темп, форма, додаються імпровізаційні фрагменти. По-друге, для роботи над авторськими творами здобувачів, які намагаються втілювати перші кроки в написанні авторських пісень. І в цьому випадку робота за концертмейстером є найважливішим етапом, оскільки автор-виконавець має співпрацювати одразу з концертмейстером і викладачем над створенням аранжування під час заняття.

Концертмейстер має бути також присутній на on-line заняттях при роботі над авторськими творами і при розробці кавер-версій для конкретного учня. Акомпаніатор спочатку пише основу композиції за рекомендацією викладача (по тональності, стилю й за формою твору), потім, коли здобувач спробував виконати цю композицію і намітилися більш детальні вектори розвитку пісні і побажання до імпровізаційних фрагментів, він має допрацювати аранжування і, додавши всі необхідні нюанси, надіслати допрацьовану версію для подальшої роботи. Так, викладач, виконавець та концертмейстер можуть працювати декілька уроків посліпль над удосконаленням аранжування твору доти, поки композиція стане практично досконалою з боку акомпануючої версії. Таким чином, концертмейстер має зробити декілька версій твору, щоб в результаті виконавець отримав фінальне аранжування, а саме найкращий та найзручніший для себе акомпанемент певного твору.

Отже, в on-line форматі процес навчання дещо ускладнюється. Хоча слід відзначити те, що аспект самостійності у здобувачів цієї спеціалізації значно підвищується у складних умовах, що дозволяє учням навчитися раніше розкрити індивідуальне творче мислення в процесі навчання і пробудити відповідальність за власний творчий зріст.

Т. Теслер

СТАНОВЛЕННЯ РОК-Н-РОЛУ ЯК МУЗИЧНОГО ЯВИЩА ХХ СТОЛІТТЯ

T. Tesler

FORMATION OF ROCK-N-ROLL AS A MUSICAL PHENOMENON OF THE XX CENTURY

Історію мистецтва дуже часто розглядають як зміну музичних стилів. Це пов'язано з тим, що в межах конкретної історичної епохи чи художнього напрямку, стиль з'являється, формується, поступово розвивається, досягає найвищого розквіту, а потім згасає, відкриваючи шлях новим стилям. Незалежно від часу, кожен стиль зберігає свою оригінальність та значущість. При цьому він не заперечує і не перекреслює того, що було створено раніше, а музиканти наступних епох активно використовують його найкращі здобутки у своїй творчості.

Розглянувши музичні стилі та напрями ХХІ ст., можна помітити, як сильно змінилася музика, яких зазнала трансформацій та новоутворень. І доки існує людина, на думку якої спадають часом надзвичайні ідеї, музичні стилі будуть постійно оновлюватися.

Рок-н-рол не став винятком. З'явившись у 1950 рр., цей стиль був представлений у вигляді так званого симбіозу, де музиканти американського Півдня почали змішувати стилі R&B, бугі-вугі, кантрі та госпел, домагаючись нового звучання. Характерною ознакою рок-н-ролу є чіткий ритм, швидкий темп, розкутість виконання. Традиційними інструментами є електрогітара, контрабас, ударні, фортепіано та саксофон. Інструментальний склад рокабілі-колективів зазвичай формували три партії (гітара, контрабас, ударні).

У 1954 р. компанія "Decca Records" випустила сингл Біла Хейлі з піснею "Rock Around the Clock". Попри те, що вона не була хронологічно першим записом рок-н-ролу, саме ця пісня відіграла вирішальну роль у популяризації цього стилю. Її вперше записав італо-американський гурт "Sonny Dae & His Knights", а через рік пісня була значно перероблена і випущена синглом Біла Хейлі на платівці. Завдяки шаленому успіху вона стала першим рок-н-ролом, посівши перше місце в хіт-параді категорії «поп-музика» журналу «Білборд» і третє місце — в категорії "R&B".

У багатьох меломанів і музикантів рок-н-рол передусім асоціюється з прізвиськом Елвіса Преслі і гуртом "The Beatles". Сам Елвіс Преслі зміг прославити цей стиль, він із майстерним умінням давав нове життя старовинним баладам та народним пісням. Гурт "The Beatles" — один із найвідоміших світових рок-гуртів — вніс значний вклад у розвиток та популяризацію рок-н-ролу. Хоча гурт грав у змішаному стилі, свій шлях він почав саме з рок-н-ролу. Всесвітньо відома пісня "Oh, Pretty Woman" була на вершині британських хіт-парадів і досі залишається популярною. Не менш популярним у цьому стилі був сингл Чак Беррі "Maybellene", який, поєднуючи R&B і стилістику кантрі, мав гучний успіх в американському хіт-параді. Чака Беррі вважають одним із найвпливовіших виконавців рок-н-ролу. Американські гурти "Nirvana" та "Kiss" офіційно включені до «Зали слави рок-н-ролу» поряд з такими виконавцями, як Елвіс Преслі, Чак Беррі, Джеймс Браун, Рей Чарльз та ін.

З появою нових молодіжних субкультур і нових віянь у музиці, рок-н-рол відійшов на другий план, але він постійно проявлявся в різних конгломераціях.

Стиль рок-н-ролу в 1960–1970-ті рр. минулого століття сприяв появі такого монументального жанру, як рок, що має безліч напрямів та стилістичних особливостей виконання.

Українська естрада, а також шоу-бізнес розвиваються за своїми законами, ґрунтуючись на світових тенденціях музичної культури. В Україні рок-н-рол з'явився набагато пізніше, що пов'язано з багатьма чинниками того часу. Сам стиль не презентувався як «чистий» стиль, українські гурти мали більш рокову стилістику. Найяскравішим прикладом рок-н-рольного стилю є гурт «Брати Гадюкіни». Тоді, наприкінці 1980-х — початку 1990-х рр., на молодій українській сцені вони були абсолютними унікалами й виділялися з десятків колег по цеху, навіть у ті ексцентричні часи. Справа була в самих піснях, написаних Кузею, які змістовно були закінченими історіями: «Наркомани на городі», «Арівідерчі, Рома», «Приїдь до мене у Мостиська». Сама музика теж була не характерною для тодішньої української рок-сцени — гурт намагався грати блюз-рок, надихаючись насамперед авторитетом британського гурту “Rolling Stones”, який в 1969 р., під час американського турне, рекламувався як «найбільший рок-н-рольний гурт у світі».

Попри шалену любов і зацікавленість до стилю рок-н-рол, на українській сцені в 1990-х рр. ХХ ст. з'явилось більше рокових гуртів з різними жанрово-стильовими ознаками: «Океан Ельзи», «Воплі Відоплясова», «Танок на майдані Конго», «Бумбокс», «С.К.А.Й.», «Скрябін», «Табула Раса», «Друга Ріка», “Green Grey”, «Ковчег» та ін.

Отже, стиль рок-н-ролу, після свого феєричного розвитку й популярності на великих просторах світової музичної культури, загубив свою частинку «n-roll» і став фундаментом для появи найвпливовішого жанру рок. І в ХХІ ст. багато музикантів звертаються до цього стилю. Сьогодні рок-н-рол вже в межах більшого середовища — рок-культури — є одним із найвпливовіших музичних стилів. Тому дуже важливо знати цю музику, її можливості, естетику, щоб обґрунтовано досліджувати зазначене вище явище.

В. Захарова

ЗАРОДЖЕННЯ ЕКСТРЕМАЛЬНИХ ВОКАЛЬНИХ ТЕХНІК ТА ЇХ РОЛЬ У СУЧАСНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ

V. Zakharova

THE EMERGENCE OF EXTREME VOCAL TECHNIQUES AND THEIR ROLE IN MODERN PERFORMING CREATIVITY

Сучасна вокальна музика наповнена різноманітними техніками та прийомами, які допомагають виконавцю досягнути вищого ступеня художньої виразності, а також підкреслити характерну стилістичну рису виконання. У другій половині ХХ ст. на музичному просторі з'явився жанр «рок-музика», який охоплює велику кількість стилів та напрямів. Рок-музика зі своїм складним синтезом інтонацій характеризується особливо експресивною вокально-виконавською манерою та типом сценічної поведінки.

Наприкінці 1965 р. в Америці почав зароджуватись психоделічний рок, у якому задля більш емоційного забарвлення використовувалися експресивні прийоми

(вокального надриву, елементи сипу, хрипу тощо). Одним з яскравих представників цього напрямку й першим із музикантів-експериментаторів у царині зі звуком у виконавській практиці був соліст гурту “The Doors” Джим Моррісон.

З появою таких напрямів, як хард-рок та хеві-метал, засновниками яких вважають музикантів гуртів “Led Zeppelin”, “Deep Purple”, “Black Sabbath”, професійне володіння вокальною технікою набуло особливого значення. У пошуках особливого звучання співаки працюють над розширенням вокального діапазону, офарбуванням «чистого» вокалу додаванням хрипу на високих звуках.

Техніку «розщеплення» несправжніх (фальшивих) зв'язок започаткував вокаліст шведського гурту “Bathory” Томас Форсберг у 1984 р. Представники екстремальних гілок «металевого» рок-стилю застосовують різні прийоми, зокрема скримінг, гроул та його різновиди, залучають важкі й швидкі гітарні рифи, та майже не звертаються до чистого вокального інтонування, що не вписується в загальну концепцію цього стилю.

Екстремальні вокальні техніки надзвичайно різноманітні, їх можна зустріти практично в усіх сучасних жанрах, стилях і манерах співу — рок, поп-музика, джаз, соул, мюзикли тощо. У рок-музиці використання такої фонації досягло найбільшого ступеню, особливо з появою таких стилів, у яких чистий вокал взагалі не використовується. Кожен гурт додавав у стилістику рок-звучання щось своє, оригінальне, й безперечно, вони надалі будуть продовжувати розвиватися на основі своєї багатой історії.

А. Верещака

РОК-МУЗИКА ЯК КУЛЬТУРНИЙ ПЛАСТ У СВІТОВІЙ МУЗИЦІ

А. Vereshchaka

ROCK MUSIC AS A CULTURAL LAYER IN WORLD MUSIC

У західній культурі ХХ ст. рок-музика посіла особливе місце. Почавши своє існування понад 50 років тому, вона пережила період бурхливого розквіту та поширилася по всіх регіонах світу. У процесі свого розвитку рок-музика пережила кілька змін і стала одним із найвпливовіших жанрів сучасної світової музичної культури. Маючи простоту музичних засобів виразності, рок-музика справила великий емоційний та світоглядний вплив на свою публіку, яка насамперед належала країнам західноєвропейської культури.

Попри зв'язок із фольклорними традиціями, формами та прийомами професійної музики, рок має здатність активно впливати на психологію людини та її почуття. Цей жанр виявляється ближчим саме до новітніх, нетрадиційних концепцій. Як культурний та історичний феномен, його можна назвати формою сучасного існування і проявів найдавніших якостей людської психіки. Рок, з одного боку, завжди протиставляв себе масовій культурі, про що свідчить його дух протесту та бунтарства. З іншого боку — з моменту свого виникнення рок був культурою молоді. На прикладі пісні групи The Beatles “Eleanor Rigby” можна розглянути поєднання як високого й духовного, так і буденного й повсякденного, що частіше залишається поза увагою.

Осмилення в цьому жанрі йде через звук і не тільки. Сприйняття музики ґрунтується як на передчутті мелодії, так і на ритмі. Необхідно відзначити, що за наявності такої чіткої системи, у рок-композиціях обов'язково присутня частка імпровізації — навіть за умови наявності партитур з нотним записом. Тому один концерт завжди відрізнятиметься від іншого, на якому будуть виконуватися ті ж самі пісні, що й на першому.

Розвиток рок-музики так само тісно пов'язаний з технічним та економічним фактором. Технічний розвиток дає сприятливий ґрунт для створення нових інструментів, відповідно — нового звучання. Так само це відіграє роль під час запису та розповсюдження. Розвиток цього жанру йде, так само, завдяки мінливим суспільним цінностям, моралі та вдачам. Простежуючи історію року, можна побачити, як він змінювався і змінюється, реагуючи на різні події в соціумі.

Українська рок-музика сформувалась ще в далекі 60-ті рр. ХХ ст. під впливом, звичайно, західноєвропейської музики та була представлена аматорськими біг-бітовими та R&B командами. Розвивався український рок у двох містах — Києві та Львові. Попри те, що Київ відомий своєю визначною роллю через статус центру країни, Львів подарував українцям неповторні гурти «Океан Ельзи», «Плач Єремії», «Брати Гадюкіни». Лейтмотивом їхніх пісень стала громадянська, філософська та інтимна лірика. Згодом український рок поділився на такі види, як інструментальний, альтернативний, гранж, етно-рок, важкий рок.

Нині український рок перебуває у стані росту на рівні зі світовими тенденціями. За останні десять років українська рок-сцена стала значно різноманітнішою, з'явилися найкращі рок-пісні та рок-гурти. Зірками українського року вважаються «Бумбокс», «Воплі Відоплясова», «Танок на майдані Конго», «С.К.А.Й.», «Скрябін», «Табула Раса», «Друга Ріка», «Green Grey», «5'Nizza», «ТІК», «Тартак», «Антитіла», «Kozak System», «Ttoned Jesus», «Brutto» та інші.

Отже, рок-музика стала культурним феноменом, що розповсюдився за межі музики. Тематика пісень, філософія, спосіб життя, імідж музикантів та їх шанувальників стали важливим явищем сучасної культури. Рок породив субкультуру своїх шанувальників — рокерів. Більше того, рок-музика продовжує помітно впливати на культуру нашого часу. Дослідження рок-музики, як і самої культури цього жанру, дозволяє не лише розширити уявлення про провідні тенденції сучасної культури, а й простежити безпосередню взаємодію останньої з економічними, політичними, психологічними, етичними, естетичними та іншими процесами.

Рок-культура увібрала в себе багато провідних європейських культурних традицій, ставши свого роду декларацією екзистенційного досвіду декількох поколінь. Як явище музичного життя, рок-музика заслуговує на різнопланове дослідження та осмилення — істориками, соціологами, філософами, теоретиками та істориками культури.

В. Іванов

АРАНЖУВАННЯ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА МУЗИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ ХДАК

V. Ivanov

ARRANGEMENT AS AN IMPORTANT COMPONENT OF THE MUSICAL ACTIVITY OF THE CONCERTMASTER IN THE EDUCATIONAL PROCESS AT KSAC

Діяльність концертмейстера — одна з найзатребуваніших у музичній сфері творчості та виконавства. Музикант-концертмейстер, як правило, піаніст, супроводжує й підтримує своєю грою партію інструменталіста чи співака під час концертних виступів та в репетиційному процесі. У зв'язку з цим, концертмейстер повинен володіти низкою компетентностей: практикою ансамблевого музикування, що включає бездоганне володіння інструментом, навичками транспонування музичних творів, читання нот з аркуша, зокрема партитур, тощо.

Професійний концертмейстер повинен мати загальну музичну обдарованість, гарний музичний слух, уяву, вміння охопити образну сутність і форму твору, артистизм, відчувати соліста, володіти здатністю образно та натхненно втілити задум автора в концертному виконанні.

У сучасних реаліях музично-освітнього процесу в Україні, концертмейстери, які працюють у вищих навчальних закладах, повинні також вміти працювати з документацією, провадити організаційну та методичну роботу, здійснювати наукові дослідження, а також володіти інформаційними технологіями, зокрема мультимедійними.

Однією з важливих сфер концертмейстерської діяльності в Харківській державній академії культури є аранжування музичного матеріалу, що використовується в навчальному процесі, розширюючи діапазон творчих можливостей музиканта як концертмейстера-аранжувальника. Аранжувальник музики працює за технічним завданням. Причому аранжування він може доручити різним інструментам, а також зібрати твір частинами. Аранжування створюється на профільних програмах, де закладається твір частинами та окремими партіями (інструментальними та вокальними). Завдання аранжувальника полягає у зведенні партій (ударних інструментів, гітар, синтезаторів, скрипок, бек-вокалу) в єдиний твір і досягненні поставленої мети (що враховує також перероблення оригіналу для іншого складу виконавців). Сукупність партій поступово заноситься в партитур.

Отримуючи технічне завдання, фахівець прописує партії програми для аранжування, імітуючи музичні інструменти, потім затверджує підсумковий варіант із виконавцем, що становить перший етап його роботи. Якщо вимоги виконавця виконані, на студію звукозапису запрошуються музиканти. Створюючи аранжування авторської композиції здобувачів, фахівець-аранжувальник має зважати на особливості жанру, тому що за технічним завданням йому потрібно додатково скласти вступ і фінал нової пісні. За цих умов, аранжувальник бере на себе функції співавтор-композитора.

Отже, професійний аранжувальник-концертмейстер — це фахівець, який повинен не лише добре розбиратися у стилях і напрямках музики, але й володіти знаннями різних інструментів, їх тембрових властивостей та основ інструментування,

знати основи акустики. Сучасна аранжувальницька діяльність вимагає володіння спеціальними комп'ютерними програмами.

Таким чином, професія концертмейстера-аранжувальника має свою складну специфіку, є важливою і цінною в процесі навчання здобувачів різних музично-освітніх програм вищих навчальних закладів, зокрема естрадного вокалу.

І. Алтухова

АКТУАЛЬНІСТЬ РОЗВИТКУ ДИТЯЧОГО ДЖАЗОВОГО НАПРЯМУ В СУЧАСНІЙ ПЕДАГОГІЧНІЙ ПРАКТИЦІ

I. Altukhova

RELEVANCE OF THE DEVELOPMENT OF CHILDREN'S JAZZ DIRECTION IN MODERN PEDAGOGICAL PRACTICE

Останнім часом спостерігається тенденція збільшення уваги до використання у шкільній педагогічній практиці джазового та естрадного репертуару, творів сучасних авторів. Ці п'єси та етюди якісно розвивають у дітей почуття ритму, збагачують види штрихів і туше, дають дієвий поштовх щодо розвитку координації. Під час гри джазових творів активно розвиваються творчі здібності дитини, суттєво збагачується гармонічний слух учнів. У процесі вивчення джазових й естрадних композицій, у юних музикантів формується зацікавленість до творчої діяльності та самостійних домашніх занять. Гра естрадних і джазових творів допомагає дитині стати вільною та розкутою. Під час роботи над джазовими творами та творами естрадної музики, учні зустрічають для себе нові, складніші технічні й ритмічні завдання.

Головна мета викладача в навчальному процесі — це саме формування в учня правильної джазової манери виконання. Важливою умовою є вміння дотриматися точної джазової стилістики. Для досягнення успіху викладачу важливо використовувати всім відомі педагогічні методи. Словесний метод — це коли викладач розповідає про історію виникнення джазу та конкретних стилів, наглядний — викладач показує на інструменті прийоми роботи, засоби подолання труднощів, практичний — дитина під контролем викладача засвоює прийоми гри на інструменті, емоційний — викладач влучно підбирає словесні образи, асоціації, що допомагає дитині створити яскраві художні уявлення.

Важливим корисним моментом для створення правильної уяви про музичний твір, відповідну манеру гри є прослуховування джазової музики у виконанні відомих музикантів. Доступ до мережі «Інтернет» дозволяє швидко знайти необхідні якісні музичні ілюстрації. Спільне прослуховування учнем і викладачем яскравих зразків у виконанні світових зірок сприяє розширенню музичного світогляду учня, допомагає у формуванні його естетичного смаку, загальної художньо-образної культури, розвитку яскравої емоційності. Деякі твори учні можуть зіграти з фонограмою або зробити зміни тембру на синтезаторі, виконати в ансамблі з викладачем, у колективній грі з ритм-секцією. Поступово викладач по виписаних нотах знайомить учня з особливостями виконання регтайму, страйд-піано, блюзу, буті-вугі, джазового вальсу, джазової балади, свінгу і босанови. Кожен із цих стилів та жанрів має свої специфічні ритмічні, гармонічні, фактурні «родзинки», особливості форми творів і джазового фразування. Є стилі технічно складні, віртуозні, швидкотемпові, також

є низка ліричних стилів з ніжною співочою кантиленою, виконання якої потребує дуже виразного інтонування мелодії.

Головною відмінністю від класичної музики стає, безумовно, володіння гри манерою свінг. При цьому всі восьмі ноти, які написані як рівні, виконують як чверть і вісімка в тріолі, «тріольним пунктиром». Але це не звичайний пунктирний ритм, традиційний для класиків, у джазі все звучить значно м'якше. Учні повинні зрозуміти, що рівними тривалостями граються тільки регтайм, босанова та деякі балади. Всі інші джазові стилі виконують свінговою манерою. Джазовий навчальний матеріал допомагає юним музикантам засвоїти та закріпити певні навички виконавства. Для піаністів це і вміння грати другу та четверту долі з більшою вагою, і вміння відчувати фактуру, немов оркестрову партитуру. Основним штрихом доволі часто стає маркатне «кистеве» *non legato*.

Складними для учнів можуть виявитися моменти координації рук, елементи поліритмії, застосування доволі великої фактурної техніки, що потребують гарної розтяжки. Інколи дуже важливою стає штрихова й динамічна диференціація, при якій гарно прослуховується мелодійна лінія на тлі тихішого ритмічного акомпанементу.

На початковому етапі вивчення джазових творів, мова йде про виконання готових аранжувань з фіксованими в нотах партіями, без використання власної імпровізації. Вміння імпровізувати самостійно потребує від учня більш глибокої теоретичної і технічної підготовки. Тому дуже важливим стає питання якісного й корисного навчального репертуару. З учнями молодших і середніх класів рекомендую вивчати твори Манфреда Шмітца, Марти Майер, Памели Веджвуд, Майка Корніка, Еміля Градескі, Ральфа Петерсена. Учням старших класів сподобаються твори Мілана Дворжака, Оскара Пітерсона, Джорджа Гершвіна. Чудові сольні й ансамблеві твори написані сучасними українськими композиторами: Мирославом Скориком, Ігорем Якушенком, Геннадієм Сасько, Вадимом Журавицьким, Олександром Саратським, Оленою Гончарук, Ларисою Іваненко, Людмилою Жульєвою, Русланою Лісовою, Неонілою Лагодюк, Жанною Колодуб, Павлом Захаровим, Геннадієм Без'язичним, Олександром Готовим, Ларисою Фучаджі, Володимиром Журбою і Яною Журбою.

Велику роль у популяризації джазового мистецтва та підвищенню виконавської майстерності учнів відіграють дитячі джазові конкурси. І саме Харків став лідером в організації та проведенні таких творчих заходів. З 2015 р. щорічно проводиться відкритий дитячо-юнацький конкурс естрадно-джазового виконавства й імпровізації "Jazzfiesta". Конкурс створений за ініціативою Владислава Алтухова й Ірини Алтухової на базі Харківського державного музичного ліцею і проводиться в межах міжнародного фестивалю «Музика — наш спільний дім». Талановиті солісти-учасники конкурсу зі Львова, Харкова, Києва, Дніпра, Одеси, Херсона, Кривого Рогу мали змогу грати та співати під супровід професійного джазового стейдж-бенду, з успіхом виступали ансамблеві колективи й дитячі бенди.

На базі ДМШ №11 міста Харкова у 2020 р. був запроваджений відкритий конкурс-фестиваль джазового мистецтва «Синкопа». На початку лютого 2022 р. Харківський обласний Палац дитячої та юнацької творчості провів обласний фестиваль джазової музики «Джаз у дитячих руках». У межах творчих заходів, концертмейстери й викладачі ВНЗ України (Владислав Алтухов, Ірина Алтухова, Віктор Чуріков, Олена Москва, Рузана Степанян) проводили майстер-класи з учасниками конкурсу та лекції, під час яких викладачі ДМШ мали можливість

поглибити свої знання у сфері джазового мистецтва, підвищити рівень педагогічної майстерності.

Таким чином, можна наголосити на затребуваності, актуальності використання джазового репертуару та композицій сучасних авторів, які приносять велику користь у гармонійному розвитку учнів, у сучасній педагогічній практиці. Назріла потреба відкриття окремих естрадних відділів та класів імпровізації в ДМШ. Розповсюдження фахового досвіду провідних музикантів — це вагомий внесок у процес формування культурного розвитку суспільства.

В. Алтухов

РОЛЬ НОВІТНІХ МУЗИЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОГО МУЗИКАНТА

V. Altukhov

THE ROLE OF THE LATEST MUSIC TECHNOLOGIES IN THE FORMATION OF A MODERN MUSICIAN

Останніми роками в навчальному процесі підготовки юних музикантів-виконавців спостерігається активне залучення сучасних цифрових медійних та музичних технологій. Суворі виклики та випробування для мистецької освіти створили світова пандемія COVID-19, а згодом і повномасштабне військове вторгнення росії на територію України. Викладачам довелось досить швидко та ефективно налагодити процес дистанційного навчання, що для учнів та студентів-музикантів становить певні технічні та психологічні проблеми. Заняття здобувачів освіти на відстані від педагогів, концертмейстерів потребували використання програм і додатків цифрового забезпечення відеоконференцій (Zoom, GoogleClass, GoogleMeet, Skype, Viber). Неможливість виконання музичних творів солістом та концертмейстером, декількома учасниками ансамблю одночасно в процесі занять призвела до необхідності широкого використання «мінусових» фонограм з прописаним акомпанементом, партіями інших учасників ансамблю за необхідності. Для написання, редагування фонограм і набору нотного тексту, під час створення збірки власних аранжувань «Джазовий карнавал» були використані наступні програми:

- YamahaXGworks для складення та запису у форматі «міді» партій ритм-секції (бас-гітари та ударних);
- SteinbergNuendo4 для запису гри на клавішному інструменті у форматі «міді» та аудіотреків у комп'ютер та зведення їх у фінальний варіант;
- Make Music Finale 2012 для запису гри на клавішному інструменті в форматі «міді» в комп'ютер, аранжування, створення нот, партитур, табулатур, заміни інструментів в ансамблевій партитурі, транспонування, підготовки та запису відеоряду;
- Movavi Video Editor Plus для відеомонтажу, створення відеокліпів, презентацій, слайд-шоу.

Збірка «Джазовий карнавал» присвячена видатному музиканту сучасності Чіку Корія і складається з трьох творів для різних ансамблевих складів та однієї п'єси для фортепіано соло. Зроблені аранжування творів: М. Davis “Seven steps to heaven” п'єса для вібрафону й фортепіано, яка відразу налаштовує на стиль свінгу, V. Cosma “Le Jouet” — саундтрек із відомої кінострічки «Іграшка» підкорює слухачів вдало

підібраним супроводом із синкопованим акцентом у партії фортепіано в частинах А та А1 та стилістикою румби в мажорній частині В, у якій віртуозні «розсипи» фортепіанних пасажів орнаментально прикрашають мелодію.

Наступна композиція Т. Monk “Blue monk” написана суто для фортепіано. Тема викладена в інтервальному варіанті двоголосно, а її варіанти використовують стилістику бугі-вугі та крокуючий свінговий бас з можливістю виконати власну імпровізацію. Поліритмічна кульмінаційна акордова кода чвертними тріолями створює піднесений та урочистий настрій. Оригінально аранжована тема S. Rollins “St. Thomas” у стилі “latino”, місцями яскрава партія фортепіано використовує лінійний тип імпровізації з неочікуваними вкрапленнями цитат українського гопака та теми «Коли святі марширують» Дж. Блека.

Презентації нотної збірки з успіхом відбулися у Вінницькому фаховому коледжі мистецтв ім. М. Д. Леонтовича, Вінницькому обласному навчально-методичному центрі галузі культури, мистецтв і туризму, Полтавському обласному методичному кабінеті навчальних закладів мистецтва та культури, Полтавському фаховому коледжі мистецтв ім. М. В. Лисенка, Моршинській школі мистецтв ім. І. Король, Львівській школі мистецтв №5 (2022–2023 рр.)

Підводячи підсумки, можна зазначити, що використання цих програм дало можливість учням мистецьких шкіл, студентам-музикантам коледжів і закладів вищої освіти якісно підготуватися до академічних концертів, іспитів та держіспитів. Були підготовлені яскраві відеокліпи для участі в багатьох мистецьких проєктах, фестивалях, конкурсах, святкових концертах відділів та кафедр. Для оновлення й розширення педагогічного, концертного репертуару, композитори та аранжувальники створили нові якісні нотні партитури.

Зацікавленість дітей та молоді до використання гаджетів, сучасних технологій, Інтернету має свої позитивні моменти під час дистанційного навчання. Вони дуже швидко опановують цифрову техніку, добре орієнтуються в сучасних тенденціях, мають стимул до творчих самостійних занять вдома. Для всіх учасників освітнього процесу є можливість об'єднати міста, країни, континенти на відстані. Так, студент, концертмейстер і викладач можуть знаходитися у різних містах або країнах. Або звукорежисер зводить окремі голоси виконавців із різних куточків планети в єдине потужне хорове звучання.

Пошук і прослуховування різних версій виконання, трактування музичних творів на Youtube-каналах дає можливість учням і студентам детально аналізувати і з часом формувати власну транскрипцію, створювати свою кавер-версію. Учні мають можливість вдома самостійно займатися під «мінусову» фонограму, під час таких занять відпрацьовувати технічні складності та прийоми виконання без залучення ансамблевого партнера й викладача. Використання «плюсової» фонограми (відеоряду зі звучанням повної партитури) дає уявлення про темп, характер, форму, фактуру, динаміку музичного твору загалом. Навіть при використанні аматорських засобів звукозапису є можливість створення достатньо якісного кінцевого творчого результату та контенту.

Отже, за допомогою сучасних технологій викладачі і концертмейстери продовжують навчатися, творчо вдосконалюватися, активно спілкуватися, підвищувати рівень своєї фахової кваліфікації, обмінюватися досвідом, професійними здобутками під час різноманітних проєктів. Онлайн-конференції, семінари, вебінари, дистанційні майстер-класи, круглі столи, курси підвищення

кваліфікації, презентації збірок власних творів і аранжувань стали невід'ємною частиною нашого життя. Викладачі мають змогу бути членами журі різноманітних дистанційних конкурсів і фестивалів. Музиканти мають нагоду проводити онлайн-концерти, стріми, волонтерські благодійні заходи зі зборами коштів на підтримку ЗСУ, переселенців, задля відновлення навчальних закладів постраждалих регіонів.

О. Рябінін

**ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
В ЗМІНІ РЕПЕРТУАРНОЇ ПАРАДИГМИ УКРАЇНСЬКИХ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ
ПІД ЧАС РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ**

O. Riabinin

**THE SIGNIFICANCE OF THE CONCERTMASTER'S CREATIVE ACTIVITY
IN CHANGING THE REPERTOIRE PARADIGM OF UKRAINIAN POP SINGERS
DURING THE RUSSIAN AGGRESSION**

Збройна агресія північного сусіда України, що триває вже десятий рік, і, особливо, її повномасштабна фаза, розпочата 24 лютого 2022 р., яка принесла із собою руйнацію усього попереднього устрою життя українського суспільства, економічне знекровлення, загибель не лише багатьох десятків тисяч військових, а й безлічі цивільних громадян, незворотну втрату значної частини українського культурного надбання, зумовила швидку переорієнтацію творчих уподобань переважної більшості українських митців у різних сферах, зокрема музикантів, потужно стимулювала виконання і створення нових яскраво означених національних зразків. Ще зовсім нещодавно вельми популярні серед багатьох прошарків українського суспільства радянські, російські і, навіть, українські російськомовні музичні зразки — так само як і літературні, кінематографічні тощо — стали сьогодні неприйнятними для виконання і прослуховування чи то перегляду, як з політичних, культурних, так і з суто морально-етичних міркувань.

Отже, нині перед українськими митцями, зокрема композиторами, музикантами-співаками і, нерідко, концертмейстерами, які працюють з ними, поставили чотири основні нагальні завдання.

Перше стосується пропаганди кращих українських музичних зразків минулого на кшталт пісень П. Майбороди («Пісня про рушник», «Моя стежина»), В. Івасюка («Водограй», «Червона рута», «Я піду в далекі гори»), О. Білаша («Два кольори», «Ясени»), Д. Поклада («Дикі гуси»), І. Шамо («Києве мій»), М. Мозгового («Минає день, минає ніч») та ін., які вже давно стали вітчизняною пісенною класикою.

Друге полягає у створенні високоякісних у музичному і змістовному сенсі національно яскраво означених нових пісенних опусів.

Третє базується на творчому переосмисленні значення багатющого вітчизняного музично-фольклорного надбання й інтерпретації таких нестаріючих зразків за умов нашого героїчного сьогодення з використанням інноваційних засобів їх трактування й виконання.

Нарешті, четвертим завданням є органічне використання народнопісенних і народно-інструментальних джерел для створення новітніх яскравих зразків у суто академічній сфері музичного мистецтва, зокрема вокально-хорових, оперних творів тощо.

Перші три із чотирьох завдань у виконавській сфері безпосередньо стосуються сучасних естрадних співаків та їхніх помічників і партнерів по виступах — концертмейстерів.

Для першого із завдань головною проблемою постає придання пісенним шедеврам, давно відомим усім українцям, нового сучасного звучання, адже популяризації вони не потребують. І в цій справі неможливо недооцінювати роль концертмейстера, який пошуком сучасних ритмічних або гармонійних структур, колористичних фарб може і має надати таким пісням «нового дихання», а вокалістам — допомогти розкрити глибинний сенс кожної з таких пісень.

Аналізуючи друге завдання, зазначимо, що лише харківськими рок-музикантами за останній рік створені десятки, якщо не сотні, потужних композицій, зокрема пісень патріотичного, ліричного, епічного змісту, що суголосно з митцями інших професій і регіонів України віддзеркалюють думки і сподівання громадян нашої держави, яка бореться й перемагає потужного і підступного ворога. Яскравими прикладами цього творчого процесу є постійні презентації аудіоверсій і відеокліпів такими відомими в місті і далеко за його межами колективами і водночас потужними волонтерами, як «Жадан і Собаки», «Dud'More», «Папа Карло», «The BeatChess» та ін. Принаймні вже дві пісні гурту «Папа Карло», створені в останній воєнний рік — «Харків Залізобетон» і «Надія», — є своєрідним гімном харківського спротиву та віри в Перемогу. Використання в навчальному й концертному репертуарі співаків естрадного фаху подібних новітніх зразків є, з одного боку, справою їхньої честі і демонстрацією громадянської патріотичної позиції, а з іншого — надає змогу долучитися до музичного спротиву окупантам, який є потужним доповненням до військового, адже численні виступи вокально-інструментальних колективів в Україні, зокрема у прифронтовому Харкові, їхня гастрольна діяльність не лише свідчать про незламність духу українців, а й надають змогу зібрані під час таких виступів перед найрізноманітнішою аудиторією гроші спрямовувати на допомогу підрозділам ЗСУ, Національній Гвардії, Територіальній оборони, ДСНС, військовим шпиталям, тимчасово переміщеним особам, іншим категоріям населення України, які потребують допомоги за сьогоденних критичних умов життя. Допомогти у цій важливій і корисній справі — підібрати музику (адже практично всі такі зразки існують виключно в аудіо- або відеоверсіях), зробити відповідне аранжування таких пісень, виступити разом зі співаками в концертах — є відповідальними завданнями концертмейстерів.

Третє завдання полягає у вдалому і яскравому в художньому сенсі наданні «другого життя» яскравим фольклорним зразкам за нинішніх умов. Це стосується, насамперед, переосмислення й подальшого виконання та записів відомих і напівзабутих народних пісень. Так, виконана на самому початку повномасштабної російської агресії відомим українським музикантом, вокалістом відомого фанк-гурту «Бумбокс» Андрієм Хливнюком майже одразу після його вступу до складу підрозділу Територіальної оборони Києва народна пісня «Ой, у лузі червона калина» не лише отримала нове життя, а й за лічені дні після оприлюднення в Інтернеті цього запису стала, за швидкістю її розповсюдження і кількістю її переспівів — як багатьма відомими музикантами, так і українською малечею, за визначенням української Вікіпедії, вірусною. Південноафриканський музикант Девід Скотт (також відомий як The Kiffness за однойменною назвою заснованого ним гурту) зробив ремікс на цю пісню у виконанні Хливнюка, збір від якого перерахував на потреби ЗСУ, а всесвітньо

відомий рок-гурт “Pink Floyd” записав на основі цієї ж пісні сингл “Hey, Hey, Rise Up!”, на якому вокальну партію виконав той саме Андрій Хливнюк. Нині «Ой, у лузі червона калина» в багатьох країнах світу асоціюється зі збройним спротивом нашої країни, а в самій Україні стала виконувати функцію своєрідного воєнного гімну. Процес «осучаснення» естрадними і рок-співаками подібних фольклорних зразків також багато в чому може і має залежати від співпраці з концертмейстерами (якщо, скажімо, версія рок-пісні виконується естрадним співаком-солістом у супроводі фортепіано чи баяна або інструментального ансамблю, який виступає в ролі «колективного концертмейстера»): смаку, делікатності в опрацюванні подібних джерел, манер подачі інструментального супроводу тощо.

Отже, талановитий, професійний та свідомий концертмейстер має стати, разом з естрадним співаком, співтворцем новітніх музичних традицій України, яка сьогодні в смертельному протистоянні ворогові переконливо доводить не тільки своє право на існування на світовій мапі як незалежної європейської країни, але й наявність потужних самодостатніх музичних культурних традицій та інновацій, значущих на рівні світового музичного мистецтва.

М. Трянов

ГІТАРНИЙ АНСАМБЛЬ У ТВОРЧОСТІ РІЧАРДА КЕМЕРОНА-ВУЛЬФА

М. Trianov

GUITAR ENSEMBLE IN THE WORKS OF RICHARD CAMERON-WOLFE

Композитор та піаніст Річард Кемерон-Вульф народився у Клівленді (штат Огайо, США), музичну освіту отримав у Коледжі Оберлін та Університеті Індіани. Його викладачами з фортепіано були Джозеф Батіста й Менахем Преслер. Композицію опановував під керівництвом Бернарда Хейдена, Яніса Ксенакіса та Джона Ітона.

Викладацьку діяльність Річард Кемерон-Вульф розпочав в університеті Індіани. Працював у Редфордському коледжі та університеті Вісконсін-Мілуокі. У 1978 р. переїхав до Нью-Йорку, де 24 роки пропрацював викладачем теорії, історії музики та композиції у Пьюрчейз Коледж. У той час магістральною лінією творчості Р. Кемерона-Вульфа була музика до хореографічних постанов. Композитор співпрацював із відомими танцювальними колективами Хосе Аркадіо Лемона та Мерса Каннінгема.

З 2002 р. Річард Кемерон-Вульф припиняє викладацьку діяльність, переїздить до гірського регіону в північній частині штату Нью-Мехіко (м. Таос) і цілковито присвячує себе написанню музики та фортепіанному виконавству.

Р. Кемерон-Вульф зробив великий внесок у розвиток жанру мікро-опери — короткого театрального твору тривалістю від 5 до 15 хвилин, що містить усі оперні атрибути: лібрето, костюми та декорації, сценічне дійство та вокальне виконання одного або декількох солістів. Саме з жанром мікро-опери пов'язане звернення Р. Кемерона-Вульфа до гітари як музичного інструменту. Мікро-опера “Heretic” для гітариста соло була написана у 1994 р., але, зважаючи на специфічність завдання (одночасне виконання технічно складної інструментальної та вокальної партій), прем'єра опери відбулась тільки через 18 років після написання. Учасник Харківського гітарного квартету Сергій Горкуша вперше виконав мікро-оперу

“Heretic” 26 квітня 2012 р. на фестивалі «Житомирська музична весна» ім. Олександра Стецюна (м. Житомир, Україна). Працюючи безпосередньо з композитором над редакцією мікро-опери, С. Горкуша залучив до постановки театрального режисера, який допомагав у створенні напруженої психологічної драми.

«Житомирська музична весна» стала визначальною подією у творчості Р. Кемерона-Вульфа. Саме на цьому фестивалі сучасної музики у 2012 р. відбулось знайомство з Харківським гітарним квітетом та його учасниками. Результатом регулярної творчої взаємодії став унікальний за своєю жанровою специфікою твір — Кантата на старовинні містичні тексти “Breathless” («Бездиханний») для мецо-сопрано, баритону, віолончелі, гітарного квітету та п’ятиголосного вокального ансамблю.

Кантата “Breathless” (2012–2018) є четвертою кантатою у творчому доробку композитора. Поштовхом до написання твору стала ідея створення цілісного нарративу з текстів авторів-містиків, представників різних віросповідань. Прем’єра першої редакції кантати відбулась у галереї сучасного мистецтва “Come In” (м. Харків) у 2015 р. Виконавці: Харківський гітарний квітет, Золтан Алмаші (віолончель) та Анна Бичкова (мецо-сопрано). Партії баритона та мадрігаліної групи були додані згодом. Виконання фінальної версії кантати з успіхом відбулось на сценах Харківської обласної філармонії, Харківського національного академічного театру опери та балету, Національної спілки композиторів України (м. Київ), Музею космонавтики ім. С. П. Корольова (м. Житомир).

Ще один цікавий фестивальний проект — реалізація твору Р. Кемерона-Вульфа “Mantra”, що в оригіналі написаний для флейти та препаерованого фортепіано. С. Горкуша здійснив перекладення для гітари та флейти, адаптувавши фортепіанну партію під можливості гітари з використанням розширених технік гри та специфічних гітарних прийомів — флажолет, перкусійних елементів, піщикато та ін. Прем’єрне виконання версії «Мантри» для гітари та флейти відбулось на фестивалі “Kharkiv Contemporary” 2 червня 2016 р. на сцені Харківської обласної філармонії, виконавці: Ксенія Коновал — флейта, Сергій Горкуша — гітара.

Після успішних виконань Кантати “Breathless” у Річарда Кемерона-Вульфа виникла ідея написання сольного твору для гітарного квітету, що втілилась у квітет “Mirage d’esprit” («Міраж духу»), написаний у 2019 р. для чотирьох мікротоново налаштованих гітар та присвячений десятирічному ювілею творчої активності Харківського гітарного квітету. У примітках до партитури автор вказує на дві концепції, що лягли в основу твору: перша — бажання вшанувати свого вчителя, відомого мікротонового композитора Джона Ітона; друга — глибинне усвідомлення розбіжності між чуттєвим сприйняттям та природою реальності. Чи існує тільки одна «реальність» — центральне філософське питання твору. Автор розмірковує: «Можливо, реальностей декілька, можливо, вони перетинаються час від часу, чи це відбувається постійно? Ми в праві обирати — бути чутливими до цієї ідеї, чи продовжувати нехтувати нею, називаючи видимі прояви таких пересічень міражем». Як метафору реальності, автор використовує темперовану дванадцятионову систему, а мікрохроматизми в цьому контексті створюють образ міражу, чогось примарного та мінливого. Епіграфом твору Р. Кемерон-Вульф обирає рядок з вірша «Вино Коханців» Шарля Бодлера: «...в слід за міражем полинею в далину...» Прем’єра твору відбулась на ювілейному концерті Харківського гітарного квітету (камерна зала Харківського національного академічного театру опери

та балету, 2019). “Mirage d’esprit” звучав в авторському концерті композитора, що відбувся у стінах Національної музичної академії України (м. Київ, 2019), також квартет було представлено на Міжнародному симпозіумі мікротонавої музики “Mikrotone: small is beautiful” (м. Зальцбург, університет Моцартеум, 2021).

Основний гітарний доробок Річарда Кемерона-Вульфа виданий Видавництвом асоціації композиторів Америки. У його творах зацікавлені провідні виконавці нової гітарної музики. Вільяму Андерсону (США) присвячений мікротоновий твір для гітари соло “Dellusional?” (2021), а у співпраці з австрійською гітаристкою Івон Зенер та її ансамблем “Gunnar Berg Ensemble” Річард Кемерон-Вульф створив мікрооперу за участю гітари “Passionate Geometries” (2019), прем’єра якої була виконана ансамблем Дена Ліппела у 2022 р. (Нью-Йорк, США).

Т. Клюка

ГОРИЗОНТИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОМПОЗИТОРА ІГОРЯ ГАЙДЕНКА

Т. Kliuka

HORIZONS OF THE CREATIVE ACTIVITY OF THE COMPOSER IHOR HAIDENKO

На теренах сьогоденного мистецького ландшафту Слобожанщини доволі помітною і яскравою є творчість відомого українського композитора, педагога, науковця, громадського діяча Ігоря Анатолійовича Гайдєнка. Він є автором багатьох музичних творів, написаних у різних жанрах і формах та для різних складів і виконавців-солістів.

Ігор Гайдєнко розпочав займатися музикою ще з дитинства, та вже в юнацькому віці, під впливом свого батька (відомого українського композитора А. П. Гайдєнка), вирішив у майбутньому піти й далі стежиною музичної творчості та стати професійним композитором. Так, згодом молодий музикант здобув не лише вітчизняну композиторську освіту, а й отримав декілька свідоцтв і дипломів про навчання за кордоном.

Отже, спочатку він завершив навчання в Харківському інституті мистецтв ім. І. П. Котляревського по класу фортепіано проф. Н. Єщенко (1985) та відразу ж продовжив навчання у цьому ж ЗВО вже за спеціальністю «Композиція», яке завершив у 1990 р. (клас проф. В. Золотухіна). Далі молодий композитор пройшов ряд стажувань в Європі — навчався на композиторських майстер-курсах у Польщі (м. Казимеж-Дольний, 1991) та Американській консерваторії у Франції (м. Фонтбло, 1992), де викладали композиторську справу провідні митці з різних європейських країн і США. Фінішною зупинкою в опануванні І. Гайдєнком професійної композиторської технології стало навчання в асистентурі-стажуванні при Санкт-Петербурзькій консерваторії ім. М. Римського-Корсакова та її завершення в 1993 р. (у класі видатного композитора С. Слонимського). Таким чином, молодий композитор здобув блискучу музичну освіту як виконавець-піаніст та композитор, пройшовши свого часу навчання в найвідоміших вітчизняних і зарубіжних музикантів.

Композиторська стежа веде Ігоря Гайдєнка вже понад три десятиліття. За цей час він створив величезну кількість музичних творів, різноманітних за жанрами, напрямками й формами. Зокрема композитор є автором симфонічної і камерно-оркестрової музики, низки інструментальних концертів (для фортепіано з оркестром «Слобожанський», для бандури з оркестром «Харківський», для цимбалів з оркестром «Сонячне коло», для баяна з оркестром «Кончерто ритміко»), хорових

творів для різних складів, вокальних циклів і романсів, камерно-інструментальних і камерно-вокальних ансамблів, великої кількості інструментальних композицій (зокрема для фортепіано, кларнета, тромбона, туби, бандури та бандури і голосу тощо), а також великої кількості театральної музики, серед якої виокремлюються опера, мюзикли, саундтреки для музичних вистав та ін.

Переважна більшість музичних творів композитора Ігоря Гайденка постійно виконується професійними музикантами на різних концертних майданчиках у містах України й за її межами, їх включають до навчальних і концертних програм учнівська молодь і студенти училищ, коледжів, академій, університетів, вони часто звучать на конкурсних, фестивальных й інших концертних сценах. Жанровостильове різноманіття музики І. Гайденка віддзеркалює багатство її образно-тематичного й емоційного змісту. Сучасні дослідники виділяють в музиці цього композитора особливе відчуття просторовості, яскраву тембровукову образність, виразну інтонаційність музичної мови, а також відмічають в його творчості сплав кращих досягнень вітчизняної та європейської музичних традицій.

Крім окреслених вище жанрових напрямів композиторської творчості І. Гайденка, слід виокремити і створений автором великий масив театральної музики. Ним написано понад 50 музично-театральних робіт, які неодноразово звучали в постановках музично-драматичних театрів міст Харкова, Сум, Запоріжжя, Миколаєва, Житомира, Луганська, Сімферополя, Москви, Тули, Орла, Белгорода, Калуги, Саратова, Нерюнґрі, Вольська, Черкас, Чернігова, Одеси тощо. Серед цих робіт слід виділити оперу «Ромео і Джульєтта», мюзикли «Курка Ряба», «Красуня і Чудовисько», «Авантюристи», музику до музичних комедій «Пошилися у дурні», «Лев Гурич Синічкін», музику до музичних вистав «Івасик-Телесик», «Веселий урок», «Веселі історії барона Мюнхаузена», «Кіт без чобіт», «Маленький принц», «Микита Кожум'яка», «Пригода у чарівному лісі», «Чарівні слова». Музично-театральна творчість природним чином позначилася на композиціях автора, написаних в інших жанрах, залишаючи в них певний відбиток театральної специфіки.

Плідна діяльність композитора та його мистецькі доробки відзначені низкою почесних державних та регіональних звань і премій, а також нагород композиторських конкурсів. І. Гайденко є лауреатом Всеукраїнського конкурсу композиторів ім. В. Косенка (1996), лауреатом I Міжнародного конкурсу музики для бандури ім. Г. Китастого в Канаді (2000), лауреатом Харківської муніципальної премії ім. І. Слатіна (2000), нагороджений призом за кращий твір на III відкритому конкурсі юних бандуристів ім. Г. Хоткевича (Харків, 2007), нагороджений дипломом за найкраще аранжування на вокальному конкурсі «Бравісимо» (Харків, 2007). У 2003 р. І. Гайденко увійшов до рейтингу «Харків'янин року».

Крім композиторської діяльності Ігор Гайденко проводить активну роботу як педагог, науковець, громадський діяч на посаді завідувача кафедри оркестрових інструментів Харківської державної академії культури. Тривалий час митець викладав на кафедрі композиції та інструментовки в Харківському національному університеті мистецтв ім. П. П. Котляревського, де продовжує цю діяльність і нині. Окремим вектором творчої діяльності І. Гайденка є музично-суспільна справа, яка полягає в керуванні понад десять років Харківською обласною організацією Національної спілки композиторів України.

Як науковець, Ігор Гайденко досліджує проблему використання комп'ютерних технологій у роботі сучасного композитора. Він у 2006 р. захистив кандидатську

дисертацію за темою «Роль комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці» та здобув науковий ступінь кандидата мистецтвознавства. Сьогодні в науковому арсеналі митця налічується понад два десятки наукових публікацій у фахових виданнях України, переважна більшість з яких присвячена саме його дисертаційній тематичі.

О. Мовчан

АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ ЗА УЧАСТІ АКОРДЕОНА В СУЧАСНІЙ ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ

О. Movchan

ENSEMBLE MUSIC-MAKING WITH THE ACCORDION IN CONTEMPORARY EUROPEAN MUSIC

У сучасній європейській музиці акордеон часто використовується в ансамблях, які включають різні традиційні інструменти, такі як скрипка, гітара та мандоліна, а також етнічні духові та перкусія. Ці ансамблі ґрунтуються на національній музичній традиції — від кельтської та скандинавської народної музики до балканської та ромської етнічних культур, — що створює широку палітру звучання, яка відображає різноманіття культурної спадщини регіону.

У контексті історичної генези, асоціації (отожнення) акордеона з народною музикою дали йому особливе місце в серцях багатьох європейців.

Хоча акордеон в Європі давно уособлюється з традиційною народною музикою, сучасні музиканти знаходять нові способи включити його в низку сучасних жанрів, від джазу та авангарду — до електронної та експериментальної музики.

Одним із прикладів цієї тенденції є французький гурт “*Nouvelle Vague*”, який поєднує елементи нової хвилі, панку та *bossa nova* з традиційними мелодіями акордеону, щоб створити сучасний і ностальгічний звук. Італійський музикант Даніеле Сепе (*Daniele Sepe*) поєднує елементи джазу, року та класичної музики з традиційними неаполітанськими народними мелодіями, використовуючи акордеон як ключову темброву складову характерного звучання.

В експериментальній та авангардній музиці акордеон часто використовується для створення несподіваних і нетрадиційних звуків, розсуваючи межі того, що можливо із цим універсальним інструментом. Так, норвезька композиторка та виконавиця Майя Ратк'є (*Maja Ratkje*) використовує акордеон як інструмент для звукових експериментів, застосовуючи його міхи та язички (тростини), щоб створювати низку складних та неземних звуків, таким чином показуючи новітні сонористичні можливості інструменту.

Долучаючи акордеон до складу своїх ансамблів, сучасні європейські музиканти віддають належне багатій культурній спадщині, а також налагоджують нові музичні зв'язки та досліджують можливості співпраці між жанрами, мовами й кордонами.

Нарешті, використання акордеона в сучасних європейських ансамблях є важливим містком між минулим і сьогоденням, традиціями та інноваціями.

Одним із прикладів цієї тенденції є шведський гурт “*Väsen*”, який поєднує традиційні скандинавські народні мелодії з впливом сучасного джазу та року, використовуючи акордеон як ключовий елемент свого звучання. Так само ірландська музикантка Шерон Шеннон (*Sharon Shannon*) поєднує елементи кельтської та

американської музики з традиційною ірландською грою на акордеоні, співпрацюючи з музикантами з усього світу, щоб створити справді глобальне звучання.

Таким чином, універсальність й унікальне звучання акордеона зробили його важливим компонентом сучасних європейських музичних ансамблів, дозволяючи музикантам ґрунтуватись на культурних і музичних традиціях для створення інноваційних і захоплюючих нових композицій.

Незалежно від того, чи використовується він, щоб викликати ностальгію за традиційною народною музикою, чи створюючи нові та експериментальні звуки, акордеон є одним із ключових універсальних інструментів у сучасному європейському музичному просторі та й далі відіграватиме важливу роль у європейській музиці.

О. Стецкович

КОНЦЕРТНИЙ ТУР “MY SONGS” У КОНТЕКСТІ ГАСТРОЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТІНГА

О. Stetskovich

CONCERT TOUR “MY SONGS” IN THE CONTEXT OF STING’S TOURING ACTIVITY

Серед найпопулярніших позаакадемічних музикантів кінця ХХ — початку ХХІ ст. особливе місце посідає знаменитий британський співак Стінг (справжнє ім'я — Гордон Метью Томас Самнер). Стінг, як 17-разовий лауреат премії Grammy, вже давно став справжньою легендою, культовою постаттю для декількох поколінь поціновувачів рок-музики в усьому світі.

Упродовж багатьох років митець веде постійну напружену артистичну діяльність, виступаючи з концертами в різних країнах на усіх континентах.

Наймовірно насиченою є й концертна діяльність Стінга у 2023 р. Артист гастролює по 12 країнам і найближчим часом має у своєму розкладі 52 заплановані концерти. Зокрема, у квітні він виступатиме у Сполучених Штатах Америки, де дасть 6 концертів у Лас-Вегасі (у приміщенні Колізею в Палаці Цезарів) та 2 концерти — у Вітленді, Каліфорнія (Хард-рок Live Сакраменто).

Влітку 2023 р. відбуватимуться масштабні європейські гастролі артиста, які включатимуть його виступи у таких містах, як Більбао, Іспанія (Більбао Арена Мірібілла); Ставангер, Норвегія (4 концерти у Vaulen Open Air Festivalpass); Фонтенбло, Франція (Parc Du Chateau De Fontainebleau); Бедфорд, Велика Британія (Бедфорд Парк); Скарборо, Велика Британія (Scarborough Open Air Theatre); Дублін, Ірландія (Замок Малахайд); Літам, Велика Британія (6 концертів у Lytham Festival); Кардіфф, Велика Британія (Cardiff Castle); Галіфакс, Велика Британія (The Piece Hall); Ерувіль Сен-Клер, Франція (Hérouville St Clair, Beauregard Festival); Орлеан, Франція (Arena D’Orleans); Перпіньян, Франція (Perpignan, Les Déferlantes); Рим, Італія (Roma Summer Fest); Пардубіце, Чехія (Enteria Arena); Оранже, Франція (Théâtre Antique d’Orange), тощо.

Змістовним центром щорічних європейських концертних виступів Стінга стане знаменитий тур “My Songs” («Мої пісні»), який міститиме найуспішніші й найпопулярніші пісні співака, що виконувалися ним упродовж усієї його артистичної кар’єри, зокрема “Englishman In New York” («Англієць у Нью-Йорку»), “Fields Of Gold” («Поля золота»), “Shape Of My Heart” («Форма мого серця»), “Every

Breath You Take” («Кожен подих, який ви робите»), “Roxanne” («Роксана»), “Message In A Bottle” («Послання у пляшці») тощо.

Цей тур буде репрезентований артистом з 6 червня по 17 липня в Німеччині та Австрії — у містах Брухзаль (Замок Bruchsal Schlossgarten); Кобург (Замок Кобург); Кассель, Галле, Вісбаден, Лінген, Мёнхенгладбах, Клагенфурт та Відень. Саме виступ Стінга у Відні в залі Wiener Stadthalle Halle, що вже зараз широко рекламується у пресі як екстраординарний, стане справжньою кульмінацією концертного туру “My Songs”.

Р. Чернова

ТВОРЧА СПАДЩИНА ФРЕНКА СІНАТРИ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ (ДО 25-Ї РІЧНИЦІ СМЕРТІ АРТИСТА)

R. Chernova

FRANK SINATRA'S CREATIVE LEGACY IN THE CONTEMPORARY ART SPACE (ON THE OCCASION OF THE 25TH ANNIVERSARY OF THE ARTIST'S DEATH)

Однією з найвидатніших постатей масової музичної культури ХХ ст. є Френсіс Альберт (Френк) Сінатра (1915–1998), пісні якого увійшли до скарбниці світової популярної музики. Величезний успіх, що багато десятиріч супроводжував діяльність артиста, зумовив постійну увагу до його творчої особистості та мистецької спадщини. Сучасній актуалізації такого інтересу сприяє, зокрема, ціла низка пам'ятних дат, пов'язаних із життям і діяльністю митця, які відзначаються у 2023 р. і є певним стимулом до нового осягнення його творчих здобутків.

Так, саме у травні цього року минає 25 років з дня смерті Сінатри, яка викликала величезний емоційний резонанс у всьому світі. З того часу не припиняються різноманітні заходи щодо увічнення пам'яті митця. Зокрема, 12 грудня 2021 р. у міському парку імені Френка Сінатри, на набережній ріки Гудзон в місті Хобокен (штат Нью-Джерсі), де народився та виріс співак, йому було встановлено бронзовий пам'ятник роботи скульпторки Керолайн Палмер, який зображує артиста, що з легкою усмішкою стоїть біля ліхтаря, тримаючись рукою за свого легендарного капелюха. Цей ліхтар є постійно увімкнутим, випромінюючи світло як символ того, що Сінатра продовжує жити в пам'яті шанувальників.

Крім того, 2023 р. позначений ювілейними датами багатьох творчих звершень Френка Сінатри. Однією з них є 75-річчя його альбому “Christmas Songs By Sinatra” (1948), який посідає значне місце у творчому доробку співака, залишаючись актуальним і на сьогодні. Так, зокрема, композиція “Let It Snow! Let It Snow! Let It Snow!” з цього альбому є однією з найпопулярніших різдвяних пісень англійською мовою, яка була переспівана понад двадцятьма різними виконавцями.

У 2023 р. виповнюється 65 років від виходу найуспішнішого альбому Ф. Сінатри “Come Fly With Me” (1958), концепцією якого є «музична подорож навколо світу». Альбом одразу досяг першого місця в чарті Billboard, зберігаючи цю позицію протягом п'яти тижнів. “Come Fly With Me” був номінований на премію «Альбом року», а в 2004 р. включений до Зали слави «Греммі».

Іншим цьогорічним «ювіляром» є знаковий альбом Ф. Сінатри “This Is Sinatra Volume 2” (1958), що позначає світоглядні рефлексії співака щодо мрій, цілей і майбутнього. Більшість його композицій призначалися для концептуального альбому, що так і не був завершений. Цього року виповнюється 60 років ще одній

масштабній події — виходу альбому “The Concert Sinatra” (1963), для запису якого було спеціально зібрано найбільший оркестр із 76 музикантів. “The Concert Sinatra” складається із шоу-мелодій, виконаних у «напівкласичному» концертному стилі. Цей альбом став, зокрема, символом возз’єднання Ф. Сінатри та аранжувальника його пісень Нельсона Рідла.

У 2023 р. також відзначається 55-та річниця альбому “Cycles” (1968), автобіографічні композиції якого вважаються кращими у творчості Ф. Сінатри, привертаючи увагу своєю ширістю. Цей альбом, загалом пронизаний меланхолією та втомленістю від життя, містить також пісні у стилі фолк-рок, що є незвичним для виконавської манери співака.

Свої ювілеї цього року святкують різдвяний альбом під назвою “The Sinatra Family Wish You A Merry Christmas”, записаний Ф. Сінатрою (за участю його дітей) у 1968 р., а також альбом “Ol’ Blue Eyes Is Back” (1973), що символізував повернення артиста до концертної діяльності після творчої перерви і який отримав комерційний успіх, здобувши статус золотого. У 2023 р. виповнюється також 35 років прощального туру Сінатри “Rat Pack” (1988–1989 рр.), який значною мірою підсумував його творчу діяльність.

Окрім вищезазначеного, цьогорічні пам’ятні дати, пов’язані з ім’ям Френка Сінатри, включають також 15-річчя альбому “Nothing But The Best”, випущеного продюсером Чарльзом Піньоне у 2008 р. (до 10-річчя від дня смерті співака) на честь вшанування його пам’яті. Цей альбом складається з найяскравіших взірців творчого доробку митця.

Тож Ф. Сінатра — «золотий голос Америки» — і в наші часи володіє світом.

О. Василенко

ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖАНРУ КОНЦЕРТУ ДЛЯ БАЯНА З ОРКЕСТРОМ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

О. Vasylenko

TRANSFORMATIONS OF THE CONCERT GENRE FOR ACCORDION WITH ORCHESTRA IN THE CREATIVITY OF COMPOSERS OF THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

Баянно-акордеонне мистецтво належить до числа тих мистецьких явищ, які інтенсивно розвиваються й посідають важливе місце в загальносвітовому музичному середовищі. Хоча процес органологічної кристалізації класичного баяна загалом завершився, втім певні трансформаційні процеси продовжуються в наш час. Прикладом цього слугує конструювання чвертьтонового баяна, яке відкрило нові мистецькі горизонти та вектори в цій сфері.

Чільне місце в сучасному баянно-акордеонному мистецтві посідає жанр концерту для баяна з оркестром, що є певною квінтесенцією творчих пошуків у цій інструментальній сфері. Він репрезентований у композиціях багатьох українських та зарубіжних композиторів, серед яких Генрі Коуелл, Матті Мурто, Арне Нордгейм, Володимир Зубицький, Анатолій Гайдено та ін. Прикладом активного інтересу митців до цього напрямку є поява на межі ХХ–ХХІ ст. значної кількості новітніх творів цього жанру («Россініана» Володимира Зубицького, “Spiriti” Юка Тіенсуу, “Opale concerto” Рішара Гальяно, «Концерт для акордеона та симфонічного оркестру» Тимо-Юхані Кілонена та ін.), також протягом останнього десятиріччя написані концерти

для баяна з оркестром Кшиштофа Пендерецького, Віктора Власова, Пауло Уголетті, Енріко Блатті, Петра Махайдіка, тощо.

Суттєвим внеском до розвитку жанру баянного концерту початку ХХІ ст. є творчість молодшої генерації сучасних композиторів — фінського композитора Сампо Хаапамякі, італійського композитора Енріко Блатті, польського композитора Микола Майкусяка, польської композиторки Анни Сови, іранського композитора Аршія Самсамінія, тайванської композиторки Лі-Юнг Ву та ін. Завдяки, зокрема, їх діяльності розширюється географія жанру, виникають його нові за органічними та виконавськими показниками модифікації. У пошуках оригінальних тембрових сполучень композитори звертаються до національних музичних інструментів, а також інноваційних ідей, що активно імплементуються в баянно-акордеонних концертах цих авторів. Яскравими прикладами цього є концерт для чвертьтонового баяна та оркестру “Anomal Dances” Юка Тіенсуу, концерт “Velinikka” Сампо Хаапамякі та його ж подвійний концерт “Conception” для чвертьтонового баяна та чвертьтонової гітари з оркестром, тощо.

Жанр концерту для баяна з оркестром початку ХХІ ст. представлений майже в усіх стильових напрямках і течіях сучасного музичного мистецтва — від неокласичного й неоромантичного до авангардного, постмодерного та естрадно-джазового. Баянні концерти початку ХХІ ст. демонструють також значне різноманіття композиторських технік та прийомів (зокрема, сонорно-сонористичну та алеаторну техніку композиції).

Цікавою ознакою сучасного розвитку концерту для баяна з оркестром, яка все частіше спостерігається в останні десятиріччя, є також звернення митців до подвійних та потрійних жанрових моделей концерту. Прикладами цього є, зокрема, концерт для баяна, гітари та камерного оркестру Пауло Уголетті, концерт для баяна, шену та камерного оркестру Лі-Юнг Ву, подвійний концерт для звичайного та чвертьтонового баянів з камерним оркестром Йоахіма Шнайдера тощо.

Отже, жанр концерту для баяна з оркестром відіграє важливу роль у баянно-акордеонному мистецтві на зламі ХХ–ХХІ ст., посідаючи чільне місце в його жанровій ієрархії. Новаторські конструктивні пошуки, насамперед щодо застосування чвертьтонового баяна, сприяли появі нових композиторських ідей та концепцій. Загалом жанр баянного концерту нині репрезентований майже в усіх стильових напрямках музичного мистецтва. Жанрові пошуки в цій царині відкривають нові горизонти подальшого розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва.

Кун Чжуцзюнь

**МУЗИКА ААРОНА АВШАЛОМОВА
ЯК СИМВОЛ КУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ СХОДУ ТА ЗАХОДУ:
ЄВРОПЕЙСЬКІ КОНЦЕРТИ ШАНХАЙСЬКОГО СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ**

Kong Zhujun

**MUSIC OF AARON AVSHALOMOV
AS A SYMBOL OF CULTURAL INTERACTION OF EAST AND WEST:
EUROPEAN CONCERTS OF SHANGHAI SYMPHONY ORCHESTRA**

Основоположною ознакою сучасності є постійне зростання та розвиток міжкультурного діалогу між Сходом та Заходом. Важливим напрямом цієї кроскультурної взаємодії є активізація взаємозв'язків між Європою та Китаєм у сфері музичного мистецтва.

Відомо, що фактичним засновником нового китайського музичного мистецтва ХХ ст., яке поєднало історичні здобутки традиційної китайської музики з величезними досягненнями європейського музичного мистецтва, є видатний китайсько-американський композитор Аарон Авшаломов. Саме він у першій половині ХХ ст. став засновником одразу декількох найважливіших жанрових сфер сучасної китайської музики — китайської опери європейського типу, китайського балету та китайської симфонії та симфонічної поеми.

Тож ім'я Аарона Авшаломова та його творча спадщина є шанованими в сучасному Китаї. Музика композитора сприймається як національний здобуток, а також як символ вдалого синтезу східної та західної культурних традицій.

Саме в такій якості — як яскравий репрезентант водночас і діалогу культур, і досягнень китайського симфонізму — композиторська творчість А. Авшаломова була представлена в масштабних європейських концертних турах Шанхайського симфонічного оркестру, які відбулися у 2017 та 2019 рр.

У 2017 р. велике концертне турне Шанхайського симфонічного оркестру охоплювало виступи на Люцернському фестивалі в Швейцарії, на фестивалі *Tiroler Festspiele* (м. Мюльграбен) та *Grafenegg Festival* (замок Графенегг біля Відню) в Австрії, а також на літньому музичному фестивалі у всесвітньо відомій *Elbphilharmonie* в Гамбурзі.

Саме Шанхайський симфонічний (під керівництвом видатного диригента Лонг Ю, визнаного в усьому світі) став першим в історії китайським оркестром, який був запрошений організаторами до участі у цих масштабних й авторитетних європейських музичних заходах.

Для виступів на європейських сценах оркестром було спеціально підготовлено концертну програму, яка містила твори китайських та західних композиторів, що втілюють ідеї взаємодії культур та мистецького синтезу китайських і європейських музичних елементів (серед них — відомий твір композиторів Чен Гана і Хе Чжаньхао «Концерт для скрипки закоханих метеликів», який вважається одним з шедеврів китайської музики).

Урочистим початком цієї символічної програми, її візитівкою став твір саме Аарона Авшаломова — його знаменита симфонічна поема «Пекінські алеї» (також відома у перекладах під назвою «Хутуни Пекіна»), музика якої яскраво розкриває картину традиційного життя на старовинних вулицях Пекіна.

Ця концертна програма у блискучому виконанні Шанхайського симфонічного оркестру під керівництвом Лонг Ю (за участю також видатних європейських солістів) викликала неймовірний інтерес у європейських музикантів та поціновувачів музики й мала величезний успіх. Концертні зали були переповнені, білети розпродані за декілька місяців до того, а самі концертні виступи транслювалися у прямому ефірі та на сайтах. Завдяки сучасним інформаційним технологіям, можливість слухати ці виступи Шанхайського симфонічного оркестру на кращих концертних майданчиках Європи отримали багато тисяч глядачів у всьому світі. Концертна програма, яка символізує єднання Заходу й Сходу, та її бездоганне виконання китайськими музикантами, були надзвичайно високо оцінені, зокрема, уславленим польським композитором Кшиштофом Пендерецьким.

Успіх концертного туру Шанхайського симфонічного оркестру 2017 р. зумовив подальший розвиток міжкультурних стосунків між китайськими та європейськими музикантами. Одним з них стало проведення у 2019 р. (до урочистої дати 140-річного

ювілею Шанхайського симфонічного оркестру, який було засновано у 1879 р.) нового, ще масштабнішого європейського концертного туру, який включав, поряд із поновленою участю у фестивалі в Люцерні та фестивалі Grafenegg, також дебютні виступи на BBC Proms, Единбурзькому міжнародному фестивалі, Wolf Trap і Ravinia Festival, а також у фестивалі Концертгебау в Амстердамі.

До концертних програм Шанхайського симфонічного оркестру під керівництвом Лонг Ю входять також інші відомі симфонічні та концертні твори А. Авшаломова — Симфонія № 1 у чотирьох частинах та Концерт для флейти з оркестром у трьох частинах. І під час усіх виступів китайського оркестру в європейських концертних залах незмінною залишалася роль музики Аарона Авшаломова як визнаного символу плідної взаємодії та взаємопорозуміння Сходу та Заходу.

Р. Тетерін

ПОЄДНАННЯ ВИКОНАВСЬКИХ СТИЛІВ У ПРОЄКТІ “JAZZY” ГУРТУ «ТНМК» ТА ДЖАЗ-БЕНДУ «СХІД-SIDE»

R. Teterin

THE COMBINATION OF PERFORMING STYLES IN THE “JAZZY” PROJECT OF THE “TNMK” GROUP AND THE “SKHID-SIDE” JAZZ BAND

Важливими аспектами сучасного естрадно-джазового виконавства стає сполучення в музиці нових проєктів міксу з кількох раніше тісно не поєднаних стилів, виконавських складів. Помітне також поєднання інструментального й вокального початку у творчості музиканта-виконавця, що лежить в основі та вважається невід’ємною ознакою мистецтва джазу.

Таким чином, прояви сольного вокального естрадно-джазового виконавства не завжди ставлять фігуру вокаліста на місце визнаного фронтмена, якою завжди є фігура естрадного співака. І виголошення вербального — поетичного тексту має лише частину образного змісту музичної композиції. Особливо це примітно, коли вокальна партія вирішена у форматі читання репу: зі словесного потоку іноді виблискує яскрава думка або поетичний образ, що переймає на себе увагу слухача. Однак більшість музичного часу припадає на сприйняття ритмічної основи музики та сольних інструментальних імпровізацій.

Складно переоцінити роль особистості вокаліста, самотності його сценічного образу, довіри слухача до природності, невимушеності виказування тексту. Справжність співочих інтонацій вокаліста сприяє втіленню художнього задуму твору.

У річищі цих процесів тривають творчі пошуки й формується стиль музичної комунікації відомого українського гурту «ТНМК» — «Танок на майдані Конго», який засновано в 1996 р. у Харкові. Колектив створює та виконує музику в стилях репкор, хіп-хоп, рок та фанк. Засвоєння цим гуртом джазового темброво-виконавського комплексу пов’язано із задумом проєкту “Jazzy”, робота над яким супроводжує весь творчий шлях колективу, а саме з 1997 р., коли «ТНМК» у Харкові записували альбом «Зроби мені хіп-хоп». Однак, коли програма цього проєкту була уже сформована, у музикантів склалося відчуття, що їм не вистачає джазової стилістики, а саме участі духових інструментів та джазового фортепіано. Музиканти почали шукати джазових музикантів-одномумців, які хотіли б втілити цей проєкт. Ними виявились харківські музиканти: саксофоніст Дмитро Александров «Бобін», піаніст, викладач

музичного училища Олексій Саранчін «Льопа». Разом було записано один трек “Jazzy”. Під час запису Олег Михайлюта («Фагот») вигадав назву «Схід-Side», якою й був названий новостворений, а нині знаний джаз-бенд. Це відбулося у 2003 р. На той час джаз-бенд «Схід-Side» і «ТНМК» жили й працювали в Києві.

18 вересня 2003 р. відбувся спеціальний концерт із джазовими версіями пісень «ТНМК» у легендарному київському клубі «44». Це був перший концерт проекту “Jazzy”, який мав для музикантів дуже велике значення. Після цього вони дали ще кілька концертів та записали однойменний альбом “Jazzy.Live 44” та здійснили кілька джемових сесій. Так, «ТНМК» та «Схід-Side» створили спеціальну програму, яку грали раз на кілька років. В альбомі “Jazzy. Live in 44” поєднані різні жанрові складові, такі як: хіп-хоп, джаз та фанк, що дає нам можливість послухати нові відображення естрадно-джазової музики. За словами Олега Михайлюти, «ТНМК» та «Схід-Side» творчо розвивалися паралельними шляхами, але об’єдналися в 2015 р. для продовження спільного проекту “Jazzy”.

Кожен спільний концерт цього проекту відрізнявся від попереднього, так 2016 р. було створено велику програму “Jazzy DeLuxe», яка стала результатом вдалої співпраці вокаліста групи Олега Михайлюти «Фагота» з біг-бендом Денніса Аду. У результаті творчого пошуку була втілена ідея створення композиції у стилі фанк, яку запропонував і написав бас-гітарист Костянтин Жуйков «Котя», співзасновник та автор композицій групи, який добре відчуває перспективу творчого розвитку колективу.

Співтворчість «ТНМК» та «Схід-Side» у проєкті “Jazzy” побудована на принципі додавання іншої стилістики до власної, ці колективи не змінюють власні творчі засади, стилі, у яких вони працюють. Солоісти і джаз-бенд — рівноправні учасники виконавського процесу. Музиканти «ТНМК» розширюють свої композиції, працюючи у власному стилі, додаючи склад інструментів та виразні можливості інших виконавських складів: симфонічного оркестру, джаз-бенду тощо.

К. Жук

ВІДТВОРЕННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ ПІСЕННОСТІ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИМ ГУРТОМ «РОДОВІД» В УМОВАХ ТИМЧАСОВОГО ПЕРЕСЕЛЕННЯ (М. ГАМБУРГ)

К. Zhuk

THE REPRODUCTION OF TRADITIONAL SONGS BY THE FOLKLORE GROUP “RODOVID” UNDER THE CONDITIONS OF A TEMPORARY RESETTLEMENT (HAMBURG)

Через війну росії в Україні, багато українців були вимушені виїхати за кордон. Серед тих, хто продовжив роботу або навчання онлайн в нових умовах — автор наступного матеріалу. Мета цього викладу — поділитися власним досвідом комунікації, як соціалізуватися в умовах випадково сформованої української громади, у межах сучасного європейського суспільства, а також наголосити на значенні діяльності з відтворення української традиційної спадщини.

Волею щасливого випадку автор потрапила в м. Гамбург, що на півночі Німеччини. Це велике місто великодушно прийняло до себе тисячі українців, воно славиться своїм високим рівнем розвитку культури. Саме тут знаходяться всесвітньо відомі музичні театри: «Театр в порту Гамбурга» (Das Theater im Hafен Hamburg), у якому, зокрема, ставлять мюзикл «Король і Лев», що б’є рекорди

переглядів. Також на березі р. Ельби красується мрія кожного музиканта та витвір архітектурного мистецтва — Ельбська філармонія. Проте, жага до творчості і усвідомлення необхідності бути корисною для свого народу, зумовили постійний пошук авторкою будь-якої можливості знайти своє місце в новому місці. І така можливість невдовзі з'явилася, завдяки знайомству з активістами організації “Free People Voice”. Ця спілка об'єднала талановитих та творчих українців тут, у Гамбурзі, зі спільною метою — влаштувати концерти для зборів коштів на ЗСУ. Під час зустрічей і репетицій, після досвіду проведення щонедільних концертів, прийшло розуміння того, наскільки важливо дати змогу українцям спілкуватись та об'єднуватись. Присутність на концертах, де співають традиційні українські пісні, давала їм можливість відчувати себе тут, у Гамбурзі, як вдома.

Однак весь цей час автор не забувала рідну традиційну пісню, і за кожної можливості намагалася співати саме такий репертуар. Водночас було помітно, наскільки слухачів зацікавив не тільки репертуар, але й самобутнє звучання українських традиційних пісень. Згодом вдалося зібрати навкруги себе однодумців, зацікавлених музикантів, щоб освоїти цей напрям співи. Спочатку до колективу долучились лише дівчата, що вже мали музичний досвід, проте в подальшому хотілось би охопити й підлітків, та особливо дітей! Заняття нашого фольклорного ансамблю проходять один раз на тиждень. Вони відбуваються в культурному центрі святого Георга, керівництво якого надає українцям можливість безкоштовно проводити репетиції у своєму закладі.

Діаспора українців у Гамбурзі дуже потужна та дружня, тому для колективу є велика кількість можливостей та заходів, на яких ми можемо показувати українцям та місцевим мешканцям традиційну українську пісню. У цьому нам допомагають такі організації та спілки, як *Feine Ukraine*, *Ukrainian Hugs*, *Vilni_de_ua*, *Free_People_Voice*, *Toloka*.

Одна із цілей створення нашого ансамблю — познайомити німецьких глядачів з українською ідентичністю, неповторністю, вишуканістю та красою українського традиційного вбрання. З останнім поки є деяка незавершеність. Перед війною Катерина Жук вела фольклористичні гурти в місті Святогірськ Донецької області і самотужки збирала та шила народне вбрання для учасників. Тепер майже всі костюми цих колективів, які збиралася і накопичувалися роками, залишилися там і потрапили в окупацію. Навіть старовинна 100-річна сорочка її бабусі залишилась там. Подумки вона вже попрощалася із цими скарбами, та сталося диво, і волонтери, що їздили в місто, змогли вивезти все вбрання і передати сюди, у Гамбург. Тож тепер наш невеликий ансамбль частково вдягнений, на перший час. Нині ми зайнялися виготовленням традиційного вбрання для дівчат-учасниць, зважаючи на особливості народного одягу регіонів України, звідки вони родом — Вінниччина, Львівщина, Київщина та Слобожанщина.

Також одна із цілей нашого ансамблю — популяризація українського фольклору і серед самих українців, які тут проживають. На жаль, це є актуальною темою, оскільки за роки української незалежності, популяризація традиційної культури мало вплинула на мистецькі уподобання більшості слухачів. Вони не звикли до цього в повсякденні, і ми часто бачимо здивовані очі й зацікавленість діяльністю колективу від самих українців.

У колективі «Родовід» співають дівчата, які також потрапили сюди через війну з різних куточків України: хто з Черкащини, Вінниччини, Київщини, Львівщини,

Одещини. Зараз це: Олена Левицька, Соломія Дишлюк, Ірина Дас, Дарія Петрожицька та Олена Попадюк. То, на мою думку, було б справедливо кожній носити костюм свого регіону. На заняттях ми вивчаємо календарні пісні господарського року, родинно-обрядові, ліричні, жаргівливі пісні з річних етнографічних регіонів України. На початок весни 2023 р., ми з колективом «Родовід» дали більше 20 виступів на різних заходах та загальними зусиллями зібрали близько 2500 євро на ЗСУ та гуманітарні потреби українців.

Один з перших проєктів колективу — «Колядки», які ми зробили разом з організацією Ukrainian Hugs. Колектив «Родовід» здійснив під час різдвяних святков серію виступів з 45-хвилинною програмою. Вона складається з виконання колядок та щедрівок, обрядового дійства «Водіння кози». Численні виступи проходили частково і на вулиці, у центрі Гамбургу, і на Різдвяних ярмарках. Атмосфера виступів була в дусі справжніх колядок, та ми не врахували, що співати, стоячи на одному місці в -4 — дуже холодно, проте гарячий чай та слухачі, які не могли пройти повз, мотивували не зупинятись. Особливо німці, які майже втратили свою народну спадщину, дивувалися красі 3-голосних колядок та незвичній для європейців фактурі звучання. Серед таких, що найбільше цікавили слухачів: «Ой, денное народження Божого сина» — колядка з Полтавщини, «Ой, хто, хто Миколая любе» — колядка із с. Польова Дергачівського району Харківської області, «Ой, у Києві, та й на камені» — колядка Овруцького району Житомирщини.

9 лютого 2023 року відбувся концерт колективу «Родовід» у залі Kulturzentrum in Hamburg Barmbek mit Schwerpunkt Musik und Tanz “Zinnschmelze” на “Welkome Music Session”, до якого були залучені німецькі музиканти. Це щомісячні «джем-сесії», які відкриває запрошений гість, цього разу ним були ми. Двадцять п’ять хвилин акапельного співу зачарували слухачів! Відбувся цікавий обмін досвідом, оскільки після виступу колективу місцеві любителі поімпровізувати показували на сцені свою майстерність. Такі спільні проєкти дуже корисні, тому що мають перспективи на майбутнє.

Також 18 лютого 2023 року в Гамбурзі відбувся фестиваль “Hamburg Bluht Auf, Der Tag die Muttersprachen”. Це щорічний фестиваль, який влаштовується з метою, аби діти, представники різних національностей, яких досить багато в місті Гамбурзі, навчаючись у німецькій школі, не забували свою рідну мову. Від України на цьому фестивалі від організації “Feine Ukraine” авторка провела майстер-клас з вивчення української пісні.

25 лютого 2023 р. відбувся концерт пам’яті до річниці війни в Україні. Цей німецько-український проєкт також став можливістю діалогу між українськими та німецькими музикантами. Загальними зусиллями було зібрано понад 700 євро на потреби ЗСУ.

У березні всі українці шанували визначну дату — день народження Кобзаря. Українська діаспора в Гамбурзі, за підтримки організації Ukrainian Hugs, провела гідний захід — у форматі конференції, який залучив більше 100 українців та німців. На заході виступили представники української освіти, мистецтва, серед яких: знаменитий український співак, фронтмен гурту «Антитіла» Тарас Тополя; відома українська мовознавиця, доктор філологічних наук, шевченкознавиця Ірина Фаріон; вчитель української мови та літератури з 40-річним стажем, володарка звання «Учитель-методист», філологія та шевченкознавиця Лариса Пчеляна; педагог із

30-річним стажем, журналіст, дослідник, краєзнавець, громадський і релігійний діяч Микола Карпенко, до доповіді була запрошена й авторка статті.

Учасники конференції висвітлили різні актуальні теми про життя та творчість великої особистості. Ірина Фаріон виклала 5 основних настанов Тараса Шевченка щодо самоідентифікації українців. Тарас Тополя розповів про актуальність ідей поета в сучасності. Авторка доповіла про етнографічні відомості у творчості Шевченка та його тісний зв'язок із традиційною культурою українців. Модераторами заходу були громадський діяч, актор, активіст та організатор заходів на підтримку України в Гамбурзі Нікіта Сема; акторка, волонтер, перекладач Ніка Кушнір та Генеральний Консул України в Гамбурзі Ірина Тибінка.

Фольклористичний гурт «Родовід» виконав для глядачів 20-хвилинну програму ліричних, історичних пісень та псалму. Також частиною доповіді авторки стало виконання історичної пісні «А вже років 200, як козак в неволі», записану в с. Шарівка Богодухівського району Харківської області. Через наявні в тексті заклики до завоювання незалежності, ця пісня в імперські та радянські часи перебувала під суворю заборону.

Нині колектив «Родовід» продовжує плідну роботу з підготовки програми до весняних майстер-класів та спільних проєктів із фотографами й музикантами.

Ду Бохао

РОЛЬ МАРСЕЛЯ МЮЛЯ У ФОРМУВАННІ ВИКОНАВСТВА ТА ТВОРЧОСТІ ДЛЯ КВАРТЕТУ САКСОФОНІВ

Du Bohao

THE ROLE OF MARCEL MULE IN THE FORMATION OF PERFORMANCE AND CREATIVITY FOR THE SAXOPHONE QUARTET

Квартет саксофонів є порівняно молодим видом ансамблю та жанром творчості, еволюційний шлях якого розпочався у середині XIX ст. Провідну роль у поширенні сольного та ансамблевого саксофонного виконавства відіграла Франція. Так, у романтичну добу група саксофонів активно використовувалась у французьких духових оркестрах, згодом в Америці та інших країнах. Зокрема, француз Е. Лефєбр заснував в Америці перший квартет саксофонів “New York Saxophone Club”, який користувався популярністю у країні та Європі. Ж. Саварі, поряд із Ж.-Б. Сінжелі та К. Флоріо, є автором одного з перших творів для квартету саксофонів — *Quatuor pour Saxophones*.

У XX ст. визначну роль у поступі цієї галузі інструментальної культури відіграв видатний музикант, педагог, засновник французької школи гри на саксофоні Марсель Мюль (1901–2001).

Свою виконавську кар'єру музикант розпочав в оркестрі Республіканської гвардії, який слугував підґрунтям для зростання професійної майстерності музиканта та пошуку нових шляхів розвитку мистецтва гри на саксофоні. Так, завдяки неповторному благородному звуку, М. Мюль став провідним солістом Гвардії. Він виконував сольні партії з різними оркестрами, співпрацював з *Orque-Comique*, «танцювальними» колективами. Це дозволило артисту виробити свій індивідуальний стиль, позначений також впливом джазової культури, у якій під час гри на саксофоні використовувався особливий прийом — вібрато. М. Мюлю

належить першість введення цього прийому в академічне виконавство на названому інструменті, що стало «візитівкою» музиканта.

Блискуча кар'єра сольного виконавця сприяла створенню М. Мюлем у 1927 р. «Квартету саксофонів Республіканської гвардії», який викликав резонанс у музичній культурі Франції, та ширше — у світовому мистецтві. Його першими учасниками були Марсель Мюль (сопрано), Рене Шаліньє (альт), Іполіт Паумбеф (тенор), Жорж Шове (бартинон). Прем'єра концертного виступу квартету датується 12 грудня 1928 р. в місті Ля Рошель. Колектив проіснував сорок років, упродовж яких став одним із кращих ансамблів Франції, вів активну гастрольну діяльність від країн Європи (Франція, Бельгія, Нідерланди, Англія, Швейцарія, Німеччина, Італія) до Північної Африки. Безперечно, такому успіху колектив завдячував діяльності його керівника — М. Мюлю та Жоржу Шове, які створили більшість перших транскрипцій для раннього квартетного репертуару, які, в основному були перекладенням класичних творів для струнних квартетів. Репертуар колективу поповнили й авторські транскрипції для квартету саксофонів циклу із шістнадцяти п'єс «У саду диких звірів» доктора медицини та композитора П'єра Велона.

Відзначимо, що на той час творчість для квартету саксофонів була нечисленною, оскільки він виник значно пізніше, як порівняти з іншими ансамблями, зокрема струнним квартетом. Активна діяльність «Квартету саксофонів Республіканської гвардії» активізувала композиторів до створення різножанрового репертуару для названого ансамблю. Так, в останні роки свого життя для квартету творив М. Равель. Також репертуар колективу поповнили «Анданте та скерцо» Е. Боцца (1938), «Інтродукція та варіації на тему популярного рондо» Г. П'єрне, відзначена премією «Grand-Prix Du Disque». Із цим ансамблем теж співпрацювали такі визначні композитори, як-от Ж. Абсіль, П. Веллонес, А. Дезанкло, Д. Мійо, Ж. Рів'єр, Ж. Франсе, Ф. Шмітт та інші.

В оригінальному складі квартет проіснував до 1932 р., коли П. Ромбі став альтистом, а Б. Льом — тенор-саксофоністом. У 1936 р. утворився новий колектив — «Паризький квартет саксофонів». Його склали М. Мюль, Ж. Шове та П. Ромбі, які залишили Республіканський квартет, а партію тенора-саксофона зайняв Б. Льом. Склад квартету змінювався й у 1945 р., у якому партію П. Ромбі зайняв М. Йосе. Колектив розформувався у 1967 р., коли М. Моль останній рік викладав у Паризькій консерваторії.

Отже, М. Мюль зробив вагомий внесок у розвиток квартету саксофонів та творчості для цього ансамблю у французькій та, ширше, світовій музичній культурі. Завдяки успішній діяльності колективу виникли квартети Сігурда Рашера, «Аполло», Голлівудський квартет саксофонів, квартет Ежена Руссо. Розвиток саксофонного квартетного виконавства збагатив творчість для названого інструмента цікавими композиціями різних жанрів та стилів.

А. Лошков

ФОРТЕПІАННИЙ ПРОСТІР ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО

A. Loshkov

PIANO SPACE OF CREATIVITY OF LESIA DYCHKO

Композиторська творчість Лесі Дичко — одна з найяскравіших сторінок сучасної української музики, художній світ якої формують унікальні творчі

особистості з неповторними стильовими особливостями. Відомо, що центральне місце в композиторській діяльності авторки посідає хорова музика, що викликає постійну зацікавленість у виконавській сфері та надихає науковців до її усебічного теоретичного осягнення. Проте не меншу художню цінність становить інструментальна, зокрема фортепіанна сфера творчості українського майстрині, що й досі є найменш дослідженою гранню музично-авторського доробку Л. Дичко в сучасній музикології.

Створена у різні періоди життєтворчості, жанрово багатогранна та образно розмаїта фортепіанна музика віддзеркалює специфіку світоглядних настанов та полівекторність художніх орієнтирів української авторки. Саме тому, осягнення інтонаційно-сислового потенціалу цієї сфери уможливить поглиблене порозуміння концептуальних засад та специфіки мовностильової системи творчості композиторки, сприятиме формуванню цілісного уявлення про своєрідність художнього методу мисткині в її роботі з інтонаційними образами, особливість індивідуального прочитання та композиторської інтерпретації різних (інтонаційних та візуальних) першоджерел, виявляючи синестезійність мислення, особливості інтермедіального простору творчості мисткині та прояви в ній ознак інтертекстуальності.

Фортепіанні опуси Л. Дичко є специфічним утіленням інтелектуально-духовних і художніх пошуків, естетичних домінант, мистецьких зацікавлень та емоційних вражень авторки. Деякі інструментальні твори з'явилися в результаті прямого відгуку на події особистої біографії і певні реалії життя Л. Дичко, мають присвяти різним адресатам, надаючи відповідним взірцям значення своєрідних віх у доробку авторки.

Характерними ознаками фортепіанних творів Л. Дичко постають: розмаїття та яскравість образно-тематичної і жанрової сфер, інтра- та екстрамузичні зв'язки, тісний перетин з іншими царинами композиторського самовираження авторки (вокально-хоровою та оркестровою), що виявляється через стійке образно-тематичне коло, наявність низки версій-транскрипцій та автоінтерпретацій власних творів, презентованих у різних темброво-акустичних контекстах.

У взірцях фортепіанної творчості Л. Дичко сполучаються національно-ментальні засади та індивідуальні ознаки її стилю із загальноєвропейськими тенденціями жанрово-стильового розвитку фортепіанного мистецтва. В них утілюються принципи варіативності (мелодичної, гармонічної, фактурної) як засоби художнього збагачення музичної образності, віртуозності, ознаки поліпласовості, динамічної драматургії, новаційність ладогармонічної мови та фактурно-фортепіанних засобів (утворення тривимірної фактури, що охоплює увесь регістровий діапазон інструменту), ускладнення виконавсько-виражальних прийомів зазначеної інструментальної сфери. Особливого значення набуває прагнення до звукового відтворення масштабних візуально-мистецьких явищ, передусім архітектурних, реалізованих шляхом посилення чинників звукової об'ємності, ефектів просторовості звучання, відтворення картинно-пейзажних ландшафтів тощо.

Фортепіано тлумачиться композиторкою як універсальний за звученнєвими можливостями інструмент, в якому підкреслюються його гармонічно-колеристичні й властивості, що виявляються завдяки акцентуації творчої уваги до діапазону

темброво-регістрових можливостей, семантичної ролі педалі, утворення складних звукокомплексів та сонористичних ефектів, поліфункційних вертикалей.

Важливою структурною особливістю фортепіанних творів Л. В. Дичко є їх циклічна, більшою мірою сюїтна композиційна організація, що являє собою складну систему, засновану на паритеті декількох різнофункційних, контрастних, іноді різножанрових частин, скріплених між собою смисловою єдністю музично-драматургічної ідеї. Зазначена художня ситуація визначає високий рівень системної організації фортепіанних творів композиторки, що потребує багатоаспектного розкриття художньої концепції та стилістики окремих творів.

Наведені якості підкреслюють розширення виражальних можливостей фортепіанного звучання й новий технологічний та артистичний рівень виконавських завдань, зокрема характеру звуковидобування, які зумовлюють створення яскравих виконавських інтерпретацій.

Фортепіанна музика, віддзеркалюючи художню естетику та індивідуальність композиторського стилю Л. Дичко, сформувала власний стійкий семантичний комплекс характерних рис, виражально-жанрових параметрів, які утворюють упізнаваність власне фортепіанного простору творчості композиторки як вагомої компоненти її інтегративно-художнього типу мислення.

А Гудаму

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ВНУТРІШНЬОЇ МОНГОЛІ В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

А Hudamu

VOCAL ART OF INNER MONGOLIA IN THE CONTEXT OF INTERCULTURAL COMMUNICATION

В умовах розвитку музичної культури сьогодення, що відзначається процесами глобалізації, взаємопроникненням різних ментальностей та плідністю міжнародних взаємодій в діалогемі Схід — Захід, загострюється питання вивчення академічного вокального мистецтва КНР, що активно інтегрується у світовий художній простір та впливає на процеси музичного смислоутворення.

У багаторівневій системі цілісної музичної культури КНР, що має підкреслено поліетнічний характер, та виявляє на сучасному етапі інтенції до реформ та відкритості, зростає значущість осягнення унікальної мистецької спадщини національних меншин та вокальних здобутків різних етнічних регіонів, суттєву роль серед яких відіграє автономний район Внутрішня Монголія. Становлення професійного вокального мистецтва цього північнокитайського регіону, сформованого у 1949 р. після утворення КНР, відбувалося в надскладних суспільно-історичних та політичних реаліях, під впливом зовнішніх та внутрішніх чинників та художніх детермінант, у процесі міжкультурної комунікації та мистецької взаємодії в системі відносин «своє — чуже».

Опорою кристалізації і розвитку внутрішньомонгольської вокальної школи, як потужного мистецького середовища з етнічною своєрідністю, стали кращі здобутки національного та інонаціонального вокального професіоналізму, складний синтез західноєвропейських (італійської та німецької) та східноєвропейських (зокрема української) музичних традицій, етнорегіональних мистецьких явищ, що вплинули

на художній світ вокальної музики регіону, зумовили стильову специфіку авторської творчості та виконавський репертуар його представників.

Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії характеризується стильовою амбівалентністю та монгольською етнічною забарвленістю, що базується на глибинних духовних традиціях степової культури, інтонаційно-жанрових засадах монгольського пісенного фольклору та унікальній практиці національного вокального виконавства (хумай). У стійкому комплексі уявлень, асоціацій та аксіологічних характеристик ключових явищ та артефактів монгольської етнотрадиційної спадщини маркерами постають самобутні народнопісенні жанри (монгольська протяжна пісня, степова буколіка, епічні пісні), у яких сфокусований художньо-смысловий зміст музично-етнічної культури, старовинні фольклорні обряди (ордосське весілля) з їх зовнішньою атрибутикою, фольклорно-виконавські стилі, відзначені унікальними звукоінтонаційними характеристиками та виражальними властивостями, народний інструментарій, що демонструють глибоку історичну спадкоємність і ментальну своєрідність. Поза усвідомлення означених феноменів неможливо повною мірою осягти смыслову сутність та художню цінність вокального мистецтва Внутрішньої Монголії.

Утілюючи широке коло образності, вокальна музика регіону віддзеркалила художню естетику й особливості етнічного (монгольського) стилю та сформувала стійкий жанровий та мовний комплекс параметрів та пізнаваних рис, які утворюють ідентифікацію цієї мистецької сфери. Тематика вокальних творів, закладений у них тип емоцій, інтонаційно-ладові та метро-ритмічні особливості, а також виконавська палітра унаочнюють специфіку ментального підходу композиторів до творчості та акцентують глибинні духовні й естетико-художні коріння, опора на які відкриває нові вектори розвитку вокальної сфери та її інтонаційного словника для митців сучасності, шляхи збагачення семантичного потенціалу вокального мистецтва та внутрішньої динамізації усіх його характерних складових у просторі світової музичної культури. На основі переосмислення і творчого розвитку успадкованих елементів етнорегіональної спадщини та вокальних традицій західного вокального мистецтва (*bel canto*), утілених у синтезованому художньому контексті вокальних творів, музиканти Внутрішньої Монголії демонструють оновлення вокально-академічної традиції індивідуальними інтерпретаціями, збагаченими ознаками так званого китайського *bel canto* та внутрішньомонгольськими стильовими характеристиками.

На сучасному етапі історичного розвитку вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії — багатогранне та багатовимірне художнє явище, що примножує свій високий креативний потенціал та універсальні властивості, зберігаючи потужний інтерес у композиторській та виконавській діяльності та слухацькому сприйнятті. Нині ця мистецька царина презентована системною єдністю авторської творчості, виконавства та вокальної освіти, має потужну інфраструктуру та демонструє значні художні досягнення, підтверджені світовим визнанням художнього доробку талановитих композиторів (Улантога, Алаген Оле, Йонгрубун, Лі Шисян, Цуй Фенчунь, Ду Чжаочжи, Ін Січен, Хугецифу, Го Цзизце, Сяохон, Чаган, Теін, Ван Хешенг) та виконавців-вокалістів, які синтезують у своїй творчості різні мистецькі традиції та комунікативні коди, сприяючи трансляції художніх смислів, їх збагаченню новими значеннями у смысловому полі культури.

Ван Цзяцин

ІНТЕНЦІЇ МОДЕРНІЗАЦІЇ КИТАЙСЬКОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ А CARPELLA

Wang Jiaqing

THE INTENTIONS OF THE MODERNIZATION OF CHINESE CHORAL MUSIC A CARPELLA

Академічна хорова музика відіграє вагому роль у мистецькому житті сучасного Китаю та є яскравим явищем, що демонструє високий рівень професіоналізму та різноманіття в жанрово-стильових та виконавських проявах. Художньою збагаченню та зміні статусу цієї сфери, що стрімко еволюціонувала протягом ХХ — поч. ХХІ ст., та послала провідне місце у концертно-виконавській та педагогічній практиці КНР, сприяли суспільно-політичні й культурні рухи в цій країні, які зумовили посиленню комунікативних зв'язків та активізації діалогічної взаємодії самотутніх традицій китайського мистецтва й світового музичного досвіду.

У контексті різноспрямованих процесів розвитку вокально-хорової творчості китайських композиторів сьогодення набуває розквіту хорова а сарпел'на музика, поява перших взірців якої на художньо-історичній арені КНР («Му Лань — рятівник своєї матері» Хуан Цзи) датується 1929 р. На сучасному етапі в цій темброво специфічній колективно-вокальній сфері інтонування, як і в китайській музиці загалом, відбуваються складні перетини національного та інонаціонального, традиційного й новітнього, що виявляються на різних рівнях художнього цілого та утілюються в інтонаційно-образній, лексичній та жанровій складових авторських творів.

Стабільними ознаками а сарпел'ного хорового стилю китайських авторів нині залишаються національно-ментальні засади, історико-художня й культурна спадкоємність творчості і виконавства, що віддзеркалюють специфіку їх свідомості та світоглядання, яскраву образність та асоціативність мислення, що виявляються в характері музичного висловлювання, зверненні до стійкого кола тематики, опорі на давні і сучасні поетичні джерела та глибинні шари багатонаціонального музичного фольклору Піднебесної, широко трактованого й переосмисленого «крізь призму» індивідуальної свідомості митців.

Важливим модусом розвитку а сарпел'ної хорової музики КНР у сучасний період постає орієнтація на європейський художній досвід, опора на жанрові домінуючі хорової музики Старого світу, а також знакові стильові явища ХХ ст. (з акцентом уваги до неофольклоризму, неоромантизму та проявів авангардизму тощо). Актуалізується звернення митців до сучасних засобів хорової виразності та вокальної колористики, залучення новітніх технік композиторського письма (передусім сонористики). Характерною ознакою хорових а сарпел'них партитур сучасних китайських митців є збагачення ладогармонічного комплексу етнотрадиційними лексемами, оновлення тембрового чинника та ускладнення принципів фактурно-хорової організації (з тенденцією до розширення поліфонічних прийомів, зверненні до поліпластовості, застосування *divisi* співочих партій).

Широту жанрової палітри хорової музики а сарпелла у просторі китайського мистецтва сьогодення демонструють взірці в діапазоні від хорової мініатюри (зокрема фольклорної, презентованої адаптаціями народнопісенної спадщини та вільними опрацюваннями автентичного мелосу) до масштабів хорового циклу, зокрема кантатно-ораторіального, хорової поеми, хорового концерту та

хорової симфонії, презентованих у різних видових та структурно-семантичних модифікаціях.

Новаційне трактування хорових жанрів китайськими композиторами набуває значення у зв'язку з тенденцією оновлення тематики (при збереженні константного значення творів національно-патріотичної спрямованості), поглиблення аспектів індивідуально-особистісного бачення та урізноманітнення художніх прийомів відображення явищ дійсності, що супроводжується активним пошуком нових вокально-хорових виражальних ресурсів, які дозволяють розкрити у творі нові грані образно-емоційного змісту.

В авторській системі творчості китайських композиторів та репертуарі співочих колективів Піднебесної з'являються художньо виразні а сарпел'ні твори, відзначені ускладненістю й насиченістю хорової фактури, наявністю збагаченої виражально-виконавської палітри, що сягає якості вокального «оркестру» з розвинутою тембровою драматургією, утвореною шляхом гнучкого застосування можливостей мішаного хорового складу та оригінального міксування співочих партій. Поширюється практика театралізації хорових жанрів у китайській музиці, що долає складені стереотипи у сприйнятті цієї сфери та збагачує простір а сарпел'ної хорової творчості екстрамузичними чинниками, оригінальними ігровими елементами, які, завдяки утвореному аудіовізуальному комплексу, розширюють характер сприйняття та смисловий потенціал взірців хорового мистецтва.

Лу Туңцзе

СПЕЦИФІКА ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНОГО ДІАЛОГУ В УКРАЇНСЬКІЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ЛІРИЦІ

Lu Tonqjie

SPECIFICITY OF REFLECTION OF MUSICAL AND POETIC DIALOGUE IN UKRAINIAN CHAMBER AND VOCAL LYRICS

Камерно-вокальна музика — одна з найпоширеніших та пріоритетних сфер в українському мистецтві, що не втрачає своєї актуальності у композиторській та виконавській творчості сьогодення. Пройшовши складний шлях самоідентифікації та семантичної еволюції в українській культурі, жанри камерно-вокальної лірики (від пісенних взірців, пісні-романсу, власне романсу до вокальних циклів, сольної кантати та ін. явищ) на різних етапах своєї художньої історії набули особливого значення внаслідок опори на національні музичні архетипи, ментальні джерела, пов'язані з фольклорними традиціями, народнопісенним мелосом. Водночас зазначені різновиди отримали здатність до широкого відтворення глибоких індивідуально-особистісних настроїв, психологічних переживань, а також утілення загальнолюдської, універсальної проблематики, роздумів про буття й подолання трагізму життя в пошуках вічної гармонії.

Науково-теоретичне осягнення творів камерно-вокальної царини має певну специфіку, зумовлену формуванням її художніх закономірностей на перетині декількох систем, що розкривають природу смислової взаємодії музики й поезії, та є свідченням відкритості інтонаційного мистецтва до діалогу зі словом у прагненні розширити межі своїх художньо-комунікативних і виразових можливостей шляхом виходу у структурно-семантичний простір іншої (вербальної) мови.

Камерно-вокальні твори українських композиторів ХХ — поч. ХХІ ст. віддзеркалюють багатогранність художньо-стильових напрямів, властивих мистецтву цього хронологічного періоду, та розкривають різновекторність індивідуально-авторських пошуків музично-поетичного синтезу, здійснених презентантами декількох творчих генерацій. У художній структурі взірців камерно-вокальної музики висвітлюється опора на різні образно-сміслові та інтонаційні джерела, жанрові моделі та їх модифікації, виявляється застосування розмаїття композиторських технік, мовностилістичних прийомів та принципів втілення багатозначної семантики поетичних першоджерел.

Концентрація творчої уваги в камерно-вокальній музиці до найточнішої деталізації вербального тексту й оригінальності застосування виразових засобів, скерованість на трансляцію ліричних емоцій і різноманітних градацій душевних станів сприяють акцентуації у виконавському тлумаченні психоемоційного та вокально-технологічного аспектів, особливостей співочого звуковедення тощо.

Важливу роль у віддзеркаленні музично-поетичного діалогу, поєднанні вербального та музичного текстів, метроритмічних властивостей музики і поезії є звернення до силабічної, невматичної та мелізматичної організації, застосування різних типів вокалізації слова (кантиленність, речитативність, мелодекламаційність та їх міксування тощо). Серед прийомів індивідуального відбиття поезії в музичному просторі вокальних творів є дотримання інтонаційних зв'язків між вокальною та інструментальною складовими, специфіки звуконаслідування та навантаження інструментальної партії функцією вираження смислових підтекстів поетичних джерел.

Створена в різні періоди, українська камерно-вокальна музика віддзеркалює різні грані утілення вокально-поетичного синтезу у творах ліричного, лірико-жанрового, лірико-філософського змісту, демонструє звернення до гротесково-сатиричної та гумористичної образної сфер, різних фольклорних традицій (національної та інонаціональних культур, зокрема Сходу). Презентовані яскравими композиторськими індивідуальностями, наділеними самобутніми стильовими ознаками, українські камерно-вокальні твори, створені в різні часи, формують, разом з тим, цілісне уявлення про національну своєрідність творчого методу митців у роботі зі словом, розкривають полігранність інтерпретації літературних текстів у вітчизняній культурі.

Чжоу Ні

**ЮДЖА ВАНГ ЯК ПРЕЗЕНТАНКА СИНТЕЗУ ФОРТЕПІАННИХ
ВИКОНАВСЬКИХ СТИЛІВ «ВЕН» І «ВУ»**

Zhou Ni

**YUJA WANG AS A PRESENTER OF THE SYNTHESIS
OF PIANO PERFORMING STYLES “WEN” AND “WU”**

Двома основними стилями в китайській музичній естетиці, зокрема у китайській фортепіанно-педагогічній літературі, вважаються стиль «Вен», який характеризується як «спокій», і «Ву», що трактується як «войовничий».

Першій виконавській манері притаманний високий ступінь концентрації думки, усвідомлення «почуття та умов» виконання творів. Така виконавська манера найбільш продуктивна при інтерпретації ліричних творів, передачі глибоких і м'яких настроїв у музиці, при відтворенні на інструменті філігранних відтінків, пов'язаних з найтоншими градаціями звучання. Виконання у стилі «Вен» вимагає наявності в піаніста низки специфічних умінь: у його навчальній і згодом виконавській діяльності переважає робота над звуком, пріоритетна увага приділяється питанням звуковидобування, багато часу приділяється детальній пальцевої артикуляційній роботі. Філософія використання цього стилю базується на одному з постулатів конфуціанства, відповідно до якого «відкрита поведінка» становить небезпеку для суспільства і може негативно впливати на здоров'я людей. Отже, людські емоції не повинні надто очевидно проявляти себе через зовнішні фізичні дії. Цей виконавський стиль був притаманний більшості китайських піаністів старшого покоління, пік творчої активності яких припав на середину — другу пол. XX ст.

Друга виконавська манера («Ву») уособлює інший полюс фортепіанного виконавського мистецтва Китаю. У ній почуттів та емоцій надто багато, що, на думку багатьох китайських педагогів-піаністів, може зруйнувати принцип «золотої середини». Однак у перше десятиліття ХХІ ст. цей стиль набув серед китайських піаністів широкого поширення. У цій виконавській манері працює, зокрема, всесвітньо визнаний китайський піаніст Ланг Ланг, когорта інших молодих китайських піаністів, відомих своєю плідною і яскравою виконавською діяльністю не лише в себе на батьківщині, а й далеко за її межами. Все більш масове звернення китайських фортепіанних педагогів і їхніх учнів до творів зі скарбниці світової музичної культури зажадало від китайських піаністів більшого розмаїття умінь та навичок, а отже, і глибших емоцій. Саме емоційна насиченість і масштабність музичного матеріалу призвели до розширення виконавських завдань, ускладнення трактувань, нових музично-виконавчих принципів, які відповідали саме естетичним принципам стилю «Ву».

Найвідомішою і найпопулярнішою серед молодих китайських піаністок академічного напрямку є Юджа Ванг (Ван Юйцзя, нар. 1987), чия неперевершена майстерність володіння інструментом і водночас епатажність її сценічного одягу, поєднані з віртуозністю на межі людської уяви, приваблюють, зокрема завдяки численним публікаціям відео її виступів у мережі «Інтернет», багатомільйонну аудиторію. Навчаючись з раннього дитинства гри на фортепіано в себе на батьківщині у китайських педагогів і до переїзду в 14 років у Канаду (звідти згодом у США) вже маючи звання лауреата Міжнародного молодіжного конкурсу в Етлінгені (Німеччина, 1998), Юджа Ванг, безумовно, не могла сприйняти філософію та естетику виконавських манер «Вен» і «Ву».

Подальший її феноменальний творчий злет і успіх пов'язані зі швидким розвитком її пересічних творчих і виконавських здібностей, які відбувалися під керівництвом колишнього учня В. Горовіца Г. Графмана, і безпосередньо під час її концертних виступів і спілкування з багатьма провідними музикантами Америки і Європи.

У 2019 р. Юджа Ванг виявилася серед усіх музикантів першою у світі за кількістю проведених концертів у багатьох країнах на різних континентах. Її

велетенський репертуар складають численні твори — від епохи бароко до сучасних авторів: Д. Скарлатті, Й. С. Баха, В. А. Моцарта та Л. Бетховена, композиторів-романтиків (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Ліст, Ф. Шопен, Й. Брамс), представників російської школи (М. Балакіреєв, П. Чайковський, С. Рахманінов, О. Скрибін, І. Стравінський, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович), багатьох західноєвропейських композиторів ХХ — поч. ХХІ ст., зокрема М. Равеля, Б. Бартока, Ф. Пуленка, Д. Лігеті, віртуозні транскрипції: Полька «Трік-трак» Й. Штрауса в обробці Д. Цифри, його ж фантастичний за надскладними технічними задачами «Політ джмеля» викладений мартеллатними октавами в дуже швидкому темпі, «Турецьке рондо» В. А. Моцарта в обробці А. Володося, «Фантазію з Кармен» Дж. Бізе — В. Горовиця, “Badinerie” Й. С. Баха у власному аранжуванні, джазові твори Дж. Гершвіна, М. Капустіна, “Tea for Two” в аранжуванні А. Тейтума. Окремо слід назвати чимало творів для камерного ансамблю, який Юджа Ванг охоче виконує з партнерами. Не відмовляється піаністка й від участі в експериментальних проектах. Яскравою подією став її концерт з групою виконавців на ударних інструментах під керівництвом австрійського музиканта Мартіна Грубінгера.

Попри такі об'єктивні дані про виконавську діяльність Юджи Ванг, що за зовнішніми ознаками мали б характеризувати її як яскраву представницю стилю «Ву», і на відміну від майже однозначного віднесення до нього виконавської манери Ланг Ланга, Юджа Ванг, безумовно, не вписується в цей стиль.

По-перше, на відміну від свого співвітчизника, який під час виконання будь-якого твору грає і мімікою обличчя, і своїм корпусом, також впливаючи цим на сприйняття творів у його виконанні на слухачів (точніше, на глядачів), Юджа Ванг майже не застосовує під час гри техніку плечового поясу і не використовує корпус, обличчя піаністки свідчить про її повну концентрацію на музиці під час виконання творів будь-якого типу: чи то віртуозних, чи то ліричних, що потребують особливої якості звуку і поєднання логіки з почуттям. Цьому мистецтву її навчив, як неодноразово зазначає піаністка в інтерв'ю, ушанований і улюблений нею партнер по виступах з оркестром, видатний диригент Клаудіо Аббадо, у пам'ять якого Юджа Ванг працює на межі людських сил. Виконання камерної музики піаністка вважає за безумовну важливу складову своєї діяльності, адже саме під час гри з партнерами виховується витончене сприйняття кожного звуку і його тембру, відчуття ансамблю, яке необхідно і під час виступів з оркестром. Необхідність правильно слухати і чути, що ти виконуєш, тобто максимально концентрувати увагу — цей заповіт маестро Юджа Ванг виконує постійно під час своїх виступів, а це повністю відповідає парадигмі саме стилю «Вен». Яскравим проявом саме цього стилю у грі Юджи Ванг може слугувати виконання нею низки сонат Д. Скарлатті, багатьох творів Ф. Шопена, «Мелодії» К. В. Глюка-Дж. Сгамбатті, сонат № 18, і № 29 (“Hammerklavier”) Л. Бетховена тощо.

Отже, більш глибокий аналіз творчості знаменитої й улюбленої мільйонами слухачів піаністки з Китаю, яка постійно еволюціонує, дає змогу стверджувати, що її індивідуальний стиль є вдалим і досконалим синтезом обох традицій, що нині активно вживаються в китайській фортепіанній педагогіці і, ширше — у фортепіанному виконавстві — «Вен» і «Ву».

Дін Боюй

**ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ ЦЗІНЬ СЯНА ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ
МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИХ ТЕНДЕНЦІЙ КИТАЮ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Ding Boyu

**JIN HIAN'S OPERA CREATIVITY AS A REFLECTION
OF MUSICAL AND THEATRICAL TRENDS OF CHINA
AT THE END OF THE XX — AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY**

У музичній культурі Китаю кінця ХХ – початку ХХІ ст. постать композитора, диригента і музично-громадського діяча Цзінь Сяна (1935–2015) посідає одне з провідних місць. Він є автором багатьох творів у різних жанрах. Значну кількість композицій митця складають камерні твори (не менше двох десятків), серед яких — вокальні опуси та інструментальна музика, зокрема Струнний квартет і Камерний концерт для 14 інструментів. Йому належить також авторство телевізійної і кіномузики: «Захоплюючий гурт», «Хвилина місячному світлі», «Сьогодні ввечері сяють зірки», низка хорових творів і понад два десятки оркестрових композицій. Але серед багатого творчого спадку Цзінь Сяна виділяються, насамперед, його дев'ять опер: «Теплий вітерець надворі» (1980), «Дика земля» (1987), «Король Чу» (1994), «Рідна фатальна жінка» (1996), «Прекрасний воїн» (2001, написана разом з Барбарою Зінн Крігер), «Руліжна доріжка — Коханий трубадур» (2003), «Ян Гуйфей» (2004), «Вісім жінок стрибають у річку» (2005), «Схід Сонця» (1990 — мюзикл, 2015 — переробка в оперну виставу). Як видно з хронології їх написання, перша з них створена композитором у 45-річному віці, остання доопрацьована (перероблена із мюзиклу, створеного ним набагато раніше). Таке доволі пізнє звернення до цього синтетичного музичного жанру пояснюється непростими життєвими обставинами митця, адже майже одразу після закінчення Китайської центральної консерваторії (1959) він був звинувачений у правих поглядах і відправлений з обмеженням прав зі столиці до Тибету очолювати ансамбль народних музикантів, а потім до Сіньцзяну — центру Уйгурського автономного району на крайньому північному заході КНР, який перебував під постійним жорстким контролем КНР, де майбутній музичний корифей був вимушений аж до 1979 р. замість занять музикою працювати на місцевій фермі. Лише наприкінці 1970-х рр., коли під час очолювання Китаю Ден Сяопіном цей контроль над віддаленою провінцією був послаблений, Цзінь Сян зміг повернутися до Пекіну, де працював диригентом і композитором у столичному симфонічному оркестрі, перебуваючи на цій відповідальній посаді п'ять наступних років. Наприкінці 1980-х рр. митець переїжджає до США, де працює в Джульярдській школі, у Вашингтонському університеті, а також постійним композитором Вашингтонської національної опери. Цей безцінний практичний досвід спонукав Цзінь Сяна до написання в майбутньому низки опер, у яких яскрава національна традиція нерідко переплітається із західною. У 1994–1995 рр. композитор був художнім керівником Китайського виконавчого адміністративного центру Міністерства культури, а в 1996 р. заснував Східно-західну асоціацію музичного обміну — некомерційну організацію, яка сприяла обміну східною і західною музикою. Саме під час перебування на чолі цієї асоціації Цзінь Сян написав шість із дев'яти своїх опер.

Найпопулярнішим з його творів у цьому жанрі донині є опера «Дика земля» на лібрето Ван Фан за однойменним твором її батька, відомого китайського драматурга

Цао Юя, що написана в західному стилі і ставилася не лише в Китаї (1987), а й у США в «Театрі Ейзенхауера» у Вашингтоні (1992), у Німеччині в державному театрі землі Саар в її столиці Саарбрюкені (1997), і того ж року в Канаді у Ванкувері. Як зазначали критики, особливістю цієї опери було поєднання західної техніки композиції з китайською естетикою. Її автор був названий Вашингтонським оглядачем газети «The New York Times» «китайським Пуччіні». І якщо після презентації «Дикої землі» глядачам його стали порівнювати з Пуччіні, то після створення опери «Схід сонця» виникли прямі асоціації — як за сюжетною складовою (першоджерело — однойменний твір Цао Юя, а лібрето — Ван Фан), так і за використанням різних технік письма, із темами, що добре запам'ятовуються слухачам і легко, попри змішання китайських і західних — аж до джазових — мотивів і ритмів, проспівуються — з творчістю Дж. Верді, зокрема з його безсмертною «Травіаттою».

Саме такими значною мірою є й більшість інших опер і самого Цзінь Сяна, і низки його сучасників, адже проникнення західної традиції в оперне мистецтво Китаю в останні декілька десятиліть лише набирає обертів. На прикладах творчості Цзінь Сяна можна зазначити певну тенденцію в розвитку оперної культури сучасного Китаю, в якій креативно і природно поєднуються національна й західна (європейська та американська) складові.

Линь Даньлі

ПОСТАТЬ Ф. ШОПЕНА У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ПІАНІСТІВ СХІДНО- І ПІВДЕННОАЗІЙСЬКИХ КРАЇН

Lin Danli

THE FIGURE OF F. CHOPIN IN THE PERFORMANCE PRACTICE OF PIANISTS OF EAST AND SOUTH ASIAN COUNTRIES

Період бурхливого розвитку фортепіанного виконавства в більшості країн Східної та Південної Азії розпочався в середині ХХ ст., а його пік припав на кінець ХХ — початок ХХІ ст., коли в Китаї, Тайвані, Японії, В'єтнамі, Південній Кореї, Сінгапурі, Малайзії, Філіппінах, Індонезії дедалі активніше стали впроваджуватися європейські та американські системи професійної музичної освіти. Цей процес триває й досі, свідченням чого є, серед іншого, поява когорти яскравих піаністів з цього регіону, які, завдяки перемогам на найрізноманітніших міжнародних конкурсах і подальшою концертною і педагогічною як на батьківщині, так і в різних країнах світу діяльністю зарекомендували себе як фахівці, відомі в усьому світі. Одною із найпопулярніших та найулюбленіших постатей серед європейських композиторів у цьому гігантському — за кількістю мешканців і за територією — регіоні для багатьох піаністів декількох поколінь став Ф. Шопен, музика якого, національно чітко визначена, із яскравим романтичним забарвленням, не залишила байдужими численних виконавців і величезну аудиторію їхніх слухачів. Фортепіанні твори Ф. Шопена стали однією з вагомих складових і процесу навчання, і подальших конкурсних і концертних виступів переважної більшості піаністів із цього регіону. Чимало представників східно- і південноазійських країн відзначилися на різноманітних міжнародних конкурсах саме як виконавці музики Ф. Шопена.

Про шанування Ф. Шопена в різних країнах цього регіону свідчить наявність у низці з них пам'ятників цьому геніальному польському музикантові. Так, у Китаї в центрі Шанхая встановлений найбільший у світі пам'ятник геніальному польському

митцєві, у Японії в місті Хамамацу міститься точна копія варшавського пам'ятника Ф. Шопену, у ботанічному саду Сінгапуру збудована скульптурна композиція Ф. Шопена і Жорж Санд.

З 2002 р. за прикладом Міжнародної мережі товариств Шопена, що нині існує вже в понад 60 країнах світу, було організоване й активно діє «Шопенівське товариство Малайзії» в Куала-Лумпурі. Це товариство, як і решта йому подібних, довгі роки перебуває під егідою Міжнародної федерації товариств Шопена (IFCS) під патронатом королеви Нідерландів Беатрікс (після зречення від престолу на користь сина — принца Віллема Олександра в 2013 р. за нею залишився титул принцеси Нідерландів). Штаб-квартира цієї міжнародної музично-просвітницької організації постійно знаходиться у Відні. Музичним директором «Шопенівського товариства Малайзії» з часів його заснування є професорка Сніжана Пановська з Македонії, яка вже декілька десятиліть живе й активно працює в Малайзії, входить до складу журі різних міжнародних фортепіанних конкурсів, зокрема — престижного Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева, що більше тридцяти років тому був започаткований у Харкові.

В Японії вже в 24-й раз цього року проводитиметься престижний Міжнародний конкурс піаністів імені Шопена в Азії, журі якого складають провідні піаністи зі світовими іменами, а його учасниками й переможцями традиційно стають талановиті представники не лише цього регіону, а й багатьох країн Європи, Америки та ін. Обидва тури цього творчого змагання передбачають виконання в кращих концертних залах Японії виключно творів цього польського митця.

З творчістю Ф. Шопена пов'язані триумфи на багатьох міжнародних конкурсах і подальші виступи в кращих концертних залах світу численних музикантів зі східноазійських країн. Лауреатами міжнародного конкурсу імені Шопена у Варшаві в різні роки ставали східноазійські піаністи вже декількох поколінь. Так, ще в 1937 р. на Третьому конкурсі японська піаністка Чієко Хара була нагороджена спеціальним призом. У період після Другої світової війни майже на кожному з цих конкурсів входили до числа переможців піаністи: Фу Цун (Китай, 1955 р., III премія), Кійоко Танака (Японія, 1955 р., X премія), Лі Мінцян (Китай, 1960 р., IV премія), Хіроко Накамура (Японія, 1965 р., IV премія), Міцуко Утіда (Японія, 1970 р., II премія), Ікуо Ендо (Японія, 1970, VIII премія), Данг Тхай Шон (В'єтнам, 1980 р., I премія), Акіо Ебі (Японія, 1980 р., V премія), Мічі Кояма (Японія, 1985 р., IV премія), Юкіо Йокояма (Японія, 1990 р., III премія), Такако Такахаші (Японія, 1990 р., V премія), Ріка Міятані (Японія, 1995 р., V премія), Лі Юньді (Китай, 2000 р., I премія), Чен Са (Китай, 2000 р., IV премія), Міка Сато (Японія, 2000 р., VI премія), Донг Хьок Лім (Південна Корея, 2005 р., III премія), Донг Мін Лім (Південна Корея, 2005 р., III премія), Шохей Секімото (Японія, 2005 р., IV премія), Такаші Ямамото (Японія, 2005 р., IV премія), Лі Цзялін (Гонконг, 2005 р., VI премія), Нобуюкі Цудзії (Японія, 2005, спеціальна нагорода музичних критиків «Diplomas — TiFC»), Чо Сон Чжин (Південна Корея, 2015 р., I премія), Кейт Лю (Сінгапур-США, 2015 р., III премія), Тоні Іке Янг (Китай-Канада, 2015 р., V премія), Ерік Лу Ісюань (Тайвань-США), Брюс Сяюю Лю (Китай-Канада, 2021 р., I премія), Кьохей Соріта (Японія, 2021, II премія), Манами Кобаясі (Японія, 2021, IV премія), Джей Джуль Лі Буй (В'єтнам-Китай-Канада, 2021, VI премія).

Серед переможців Азійського конкурсу імені Шопена назвемо яскравих піаністів Чень Са (2002 р.), Чжан Хаочен (2004 р.) з Південної Кореї.

На Московському конкурсі юних піаністів імені Шопена в різні роки неодноразово перемогу здобували китайські музиканти Ді І Тан, Цзя-І Сун, Чанг Хаочен, Цзя-Янь Сун, Ван Йіцзя, Лю Ян та ін. У репертуарі провідних китайських піаністів різних поколінь — Лю Шикуня, Лан Лана, Ван Юйцзя, Ньюю (Чжан Шенляна), Хуан Чуфан та ін., які не брали участь саме в шопенівських конкурсах, твори цього митця посідають також вагоме місце.

Ф. Шопена охоче виконують молоді малайзійські піаністи Брайан Тінг, Тенгку Ахмад Ірфан, а також відома в США і на своїй батьківщині піаністка і педагог з Філіппін Марія Ровена Аріетта.

Наведені факти переконливо підтверджують тезу про чільне значення творчості Ф. Шопена в яскравих творчих досягненнях багатьох піаністів зі Східної та Південної Азії.

Пань Хе

КИТАЙСЬКІ ПІАНІСТИ — ІНТЕРПРЕТАТОРИ ТВОРІВ Ф. ЛІСТА

Ран Хе

CHINESE PIANISTS — INTERPRETERS OF THE WORKS OF F. LISZT

Генеza впровадження лістівських традицій у китайську піаністичну культуру розпочалася ще на початку ХХ ст., майже водночас із виникненням у Китаї європейських музичних осередків (найпотужнішого в Шанхаї), де працювали й виступали європейські музиканти. Серед них, насамперед, слід відзначити «піаністичного онука» Ф. Ліста — італійського піаніста, диригента і педагога Маріо Пачі (1878–1946), учня Дж. Сгамбаті, який, у свою чергу, вчився у Ф. Ліста. Ще в молоді роки цей музикант, навчаючись у Неаполітанській консерваторії, отримав спеціальну лістівську премію (1895).

З 1919 р. розпочалася багаторічна (до 1946 р.) музично-просвітницька діяльність М. Пачі в Шанхаї: як диригента сформованого ним симфонічного оркестру і як фортепіанного педагога — вихователя плеяди китайських піаністів старших поколінь. Серед учнів цього італійського педагога були Фу Цонг, Ву Їлі, Ву Лейі, Чжу Гуньі, Чжоу Гуангрень — музиканти, відомі далеко за межами Китаю не лише як виконавці, а й як видатні педагоги, члени журі різноманітних конкурсів.

Із започаткуванням у Китаї професійного фортепіанного академічного навчання (1920-ті — 1930-ті рр.) твори Ф. Ліста посіли вагоме місце в педагогічному і, згодом, у концертному репертуарі китайських піаністів.

Саме з виконанням творів європейських композиторів-романтиків пов'язане світове визнання багатьох китайських музикантів у другій половині ХХ — на початку ХХІ ст. Так, першою сходинкою Лю Шикуня до широкого визнання, ще за два роки до отримання II премії на Міжнародному конкурсі імені Чайковського, стала його участь у Міжнародному конкурсі імені Ф. Ліста в 1956 р., де він завоював спеціальний приз.

Інший всесвітньо відомий китайський піаніст, Хсу Фей-Пінг, володар Золотої медалі Міжнародного конкурсу піаністів імені Артура Рубінштейна в Ізраїлі (1983 р.), запам'ятований слухачам і членам журі своїм сенсаційним виконанням творів Сонати сі-бемоль мінор Ф. Шопена і «Тарантели» Ф. Ліста. Пізніше свої

віртуозні здібності цей музикант демонстрував під час виконання творів китайських композиторів, зокрема свого однолітка — Хуан Ан-Луна, чия фортепіанна музика рясніла технічними прийомами, спорідненими з лістівськими.

Один з найвідоміших і найпопулярніших піаністів сучасності, Ланг Ланг, свій перший контакт із західною музикою здійснив у два роки, коли переглядав одну з серій мультимедійного фільму «Том і Джері», що озвучувалася другою ррасодією Ф. Ліста. Саме ця музика спонукала малюка почати навчатися гри на фортепіано, що він і розпочав робити у трирічному віці. Серед найулюбленіших фортепіанних творів назвав п'ять композицій Ф. Ліста: Угорські ррасодії № 6 (її піаніст розучив і виконував у дев'ятирічному віці) і № 15, «Liebestraum № 3», «Ave Maria» (транскрипція шубертівського твору) і етюд «La Campanella» із циклу «Шість великих етюдів за Паганіні». До найвдалиших і найвразливіших інтерпретацій Ф. Ліста цим піаністом належать також Концерт для фортепіано з оркестром № 1 Es dur, Угорська ррасодія № 2, парафраза на теми В. А. Моцарта «Спогади про Дон Жуана» та ін. Показовою видається участь піаніста в концерті на честь 200-річчя Ф. Ліста, який транслювався в багатьох країнах світу.

Сенсаційній перемозі Лі Юнді в 2000 р. на Міжнародному конкурсі імені Ф. Шопена (наймолодший лауреат за всю історію конкурсу і перший, хто за 15 років отримав I премію, адже на двох попередніх конкурсах вона не присуджувалася нікому) передувало завоювання цим талановитим китайським піаністом роком раніше III премії на Міжнародному конкурсі імені Ф. Ліста в Утрехті (Нідерланди). Одним зі студійних альбомів, який записав цей музикант (2003), був альбом із творів Ф. Ліста. У декількох інших альбомах Лі Юнді поєднує записи творів Ф. Шопена і Ф. Ліста, отже твори угорського композитора посідають чільне місце в творчості цього музиканта.

Дебютними записами одного з найяскравіших молодих китайських піаністів Хайоу Джана став альбом із творів Ф. Ліста, який було зіграно для радіостанції DeutschlandRadio. Виконавець майстерно виконав Сонату сі мінор, «Фонтани вілли д'Есте» із циклу «Роки мандрів», «Траурну ходу» зі збірки «Поетичні та релігійні гармонії», п'єсу «Святий Франциск Асизький проповідує птахам» із «Двох легенд», а також «Угорську ррасодію» №2 в обробці Володимира Горовица.

Молодий китайський піаніст Чао Ванг є володарем Гран-прі Європейського фортепіанного конкурсу в Нормандії, на якому отримав також декілька додаткових премій, зокрема за найкраще виконання творів Ф. Ліста, премію Каваї та Приз глядацьких симпатій.

З когорти китайських піаністок неперевершеною за технічним виконанням лістівських опусів і водночас дуже переконливою в інтерпретаційному плані є Юджа Ванг, граючи, зокрема, Сонату сі мінор, обидва фортепіанні концерти, низку транскрипцій Ф. Ліста, майже постійно включаючи його твори до своїх програм.

Наведені приклади дозволяють стверджувати, що фортепіанна складова творчого спадку угорського митця є важливою складовою репертуару китайських піаністів ХХ — першої чверті ХХІ ст. Чимало здобутків китайських композиторів ХХ ст. також пов'язано із використанням у їхній творчій практиці лістівської стилістики, лістівських фактурних піаністичних прийомів, застосування лістівської кольористичної педалізації тощо.

Ван Ке

**КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ЛЮ ШИКУНЯ
В ЖАНРАХ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ**

Wang Ke

THE COMPOSING CREATIVITY OF LIU SHIKUN IN THE GENRES OF PIANO MUSIC

Яскравою складовою сучасного музичного мистецтва Китаю нині, безумовно, є галузь фортеп'янного виконавства, яка за останні півстоліття значно еволюціонувала та швидко посіла лідерські місця. Сучасні китайські піаністи системно перемагають на авторитетних світових міжнародних конкурсах, демонструючи стійкі й блискавичні перспективи завоювання найвищих позицій на Олімпі світового виконавського мистецтва.

Одним з піонерів китайського фортеп'янного мистецтва, який своєю творчою діяльністю неодмінно сприяв його становленню, подальшому стрімкому злету та визнанню творчих досягнень на світовому мистецькому горизонті, є видатний піаніст Лю Шикунь. Здобувши перемогу на Першому міжнародному конкурсі піаністів імені П. І. Чайковського в 1958 р. (разом з такими майстрами фортеп'янної гри, як американець Ван Кліберн та росіянин Л. М. Власенко), Лю Шикунь згодом здобув широке визнання як блискучий піаніст-виконавець і педагог, ознаменувавши початок т. зв. фортеп'янного буму в Китаї, а з ним — і поступового становлення та впевненого сходження китайської фортеп'янної школи.

Важливою в контексті розвитку фортеп'янного мистецтва Китаю є й композиторська творчість Лю Шикуня. Музику для фортеп'яно митець починає створювати на ранньому етапі своєї творчої діяльності. Першим масштабним твором його композиторського доробку стає «Молодіжний концерт» для фортеп'яно з оркестром, написаний ще в 1958 р. Цей твір він створив у співтворстві, тобто разом з музикантами Пань Іміном, Сунь Ілінем та Хуан Сяореєм. У цьому ж році митець створює й власну п'єсу — «Ураган війни».

Протягом подальших років світ побачили й інші фортеп'янні композиції автора. Серед них — п'єси «Серце комунара радіє» (1966), «Світ зустрічає нову весну» (1976), написану також у співтворстві, зокрема з Чжу Занхуа та Го Чжихуном. Цікавим композиторським доробком Лю Шикуня стає також і ще один фортеп'янний концерт під назвою «Лян Шаньо та Чжу Іньтай». Саме в цьому творі спостерігається яскраве переплетіння композиторських традицій і технік європейської музичної культури та мелосу китайської народної музики.

Окрім власне оригінальних композицій, Лю Шикунь здійснив також і декілька інструментальних транскрипцій відомих музичних тем, перетворивши їх у повноцінні художні твори. Найкращим таким прикладом може слугувати створена ним у 1977 р. масштабна транскрипція відомої мелодії Ван Чанюаня для фортеп'яно з оркестром. Цей твір, який дістав назву «Бойовий тайфун», фактично становить повноцінний фортеп'янний концерт. Він неодноразово звучав і у виконанні самого автора.

Отже, композиторська діяльність одного з провідних митців китайського фортеп'янного мистецтва другої половини ХХ — поч. ХХІ ст. Лю Шикуня сконцентрована на створення оригінальних зразків концертного репертуару

для фортепіано на основі та зі специфікою китайського традиційного мелосу. Композитор у своїй творчості фокусується на різноманітних жанрах і напрямках фортепіанної музики, зокрема на фортепіанному концерті, віртуозній концертній п'єсі, а також транскрипції (у тому числі для фортепіано з оркестром).

Ян Юджи

МУЗИЧНА ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРА ГУАНЬ СЯ

Yang Yuji

MUSICAL CREATIVITY OF COMPOSER GUAN XIA

Ім'я сучасного китайського композитора Гуань Ся є дуже відомим і в своїй країні, і за її межами. Він є автором низки опер, ряду симфоній і симфонічних увертюр, великих інструментальних і хорових творів, а також значної кількості саундтреків і музики до фільмів. Останніми роками популярність музичної творчості Гуан Ся в Китаї дуже поширюється, про що говорить часте виконання творів композитора різними відомими виконавцями (солістами, оркестрами, театральними трупами та ін.).

Гуань Ся народився в 1957 р. в м. Кайфен (провінція Хенань), у 1985 р. закінчив Центральну консерваторію Китаю. Тривалий час Гуань Ся був керівником Оперної трупи Китайського театру опери і танцю та заступником керівника Китайської трупи східної пісні і танцю. Згодом він стає директором Китайського національного симфонічного оркестру, де працює на цій посаді до 2018 р. Протягом багатьох років діяльність митця також концентрується й на громадській та адміністративній роботі у сфері музичного мистецтва. Так, він неодноразово брав участь у роботі низки національних музичних комітетів Китаю. Вже на початку своєї музичної кар'єри, тобто відразу ж після закінчення консерваторії, Гуань Ся став членом десятого Національного комітету Китайської федерації літературних та мистецьких гуртків. А в 2015 р. митець обіймає посаду восьмого віцеголови Асоціації китайських музикантів. Нині композитор є директором Китайської асоціації музикантів, директором Творчого комітету та молодіжної музики, членом Національного комітету з театального мистецтва, а також запрошеним директором Китайської асоціації кіно та музики. Китайська федерація літературних та мистецьких гуртків визначила і нагородила Гуань Ся в номінації «100 сучасних китайських митців».

Серед основних творів композитора, що здобули заслужену відомість, слід відзначити наступні: Симфонічна увертюра №1 (також відома як симфонічна балада «Скорботний світанок», 2004), симфонічна фантазія «Прощавай, моя наложниця» (2006), національні опери «Сумний світанок» (2001) і «Пісні про Мулянь» (2004), Симфонія №1 «Поклик» (1985), Симфонія №2 «Надія» (1999), Перший струнний квартет (1983), «Реквієм Землі» (2009), фортепіанний концерт, Рапсодія для віолончелі (1981) та інші.

Симфонічна увертюра №1, яка створена на тему музики «Пристрасні роки», сьогодні виконується багатьма відомими китайськими та зарубіжними симфонічними оркестрами. Фортепіанний концерт і Симфонічна увертюра №1 сьогодні є дуже популярними в Китаї. У 2009 р. Гуань Ся, віддаючи данину загиблим у землетрусі 12 травня в Сичуані, пише «Реквієм Землі». Цей твір став першим реквіємом, написаним саме китайським композитором. Прем'єра реквієму була успішно здійснена в Національному Великому театрі.

Перший струнний квартет завоював другий приз у Четвертому Національному конкурсі музики (1985), а віолончельна рапсодія виборола 2-й приз конкурсу музичних творів «Ціліпін» (1982).

Високу оцінку музичних критиків і державних установ отримали масштабні сценічні твори Гуань Ся, зокрема його національні опери «Пісні про Мулянь», «Скорботний світанок», а також телевізійна драма «Пристрасні роки» та симфонічна фантазія «Прощавай, моя наложниця», яка була вперше представлена в Центрі мистецтв Лінкольна в Нью-Йорку, а потім була виконана в інших найвідоміших концертних залах Сполучених Штатів Америки, зокрема у симфонічному залі Стратмора у Вашингтоні, в Меріленді, симфонічному залі Чикаго, Бостонському симфонічному залі тощо.

Великомасштабна національна опера «Скорботний світанок» була показана в Пекіні у вересні 2001 р. і отримала високу суспільну оцінку. Згодом, у 2003 р., ця опера була перероблена на художній сценічний телевізійний фільм і демонструвалася на каналі CCTV.

Окремою стежкою композиторської творчості Гуань Ся є саундтреки, тобто музика до телефільмів (понад 30), серіалів (понад 60) тощо. Деякі саундтреки композитора були ним перероблені й оркестровані у вигляді окремих концертних п'єс. Серед них — «Я люблю свою родину», «Осада фортеці», «Маленький дракончик», «Роки потужних емоцій», «Солдатська вилазка» та ін. Ці твори є дуже улюбленими в середовищі телеглядачів.

Гуань Ся також написав десятки пісень, серед яких: «Державний службовець» (1995), що викликала в суспільстві серйозні наслідки соціального характеру та була удостоєна нагороди «Проект 5-1» за відмінні твори від Центрального відділу пропаганди та Конкурсу вокальних робіт; «Конг Фансен, який співає» отримала нагороду за творчість та срібну нагороду першої премії «Золотий дзвін» Всекитайської федерації культури. Пісні «Вітання Батьківщині» та «Прогулянка у весну» вибороли першу премію Національного конкурсу вокальних творів Міністерства культури КНР у 1998 р.

Лічуань Чжан

**СТУДЕНТСЬКИЙ ОРКЕСТР ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ
1880-X — 1890-X РР.**

Lichuan Zhang

THE STUDENT ORCHESTRA OF KHARKIV UNIVERSITY IN 1880s — 1890s

З часів заснування Харківського університету (офіційний рік початку діяльності — 1805) музичне виконавство відіграло значну роль у житті закладу. Зокрема, важливе місце приділялося звучанню оркестрової музики. До 1830-х рр. провідну роль у колективному музикуванні в Харкові відіграла діяльність польського митця І. Вітковського, е репрезентативній творчості якого значне місце посідали постановки монументальних творів за участю солістів, хорів і оркестрів — ораторій.

Професійний капельмейстер І. Вітковський з 1804 до 1830 р. обіймав посаду вчителя музики Харківського університету, займаючись з численними бажаними індивідуальним опрацюванням гри на музичних інструментах. Педагогічний талант митця сприяв досягненню талановитими студентами професійного

виконавського рівня, достатнього для публічної репрезентації музики. Поширення інструментального музикування в університеті сприяло створенню в 1810-ті рр. студентського симфонічного оркестру, здатного на виконання класичної музики на достатньому професійному рівні, що зробило його провідним концертним колективом міста.

Утім, функціонування такого великого за кількісним та інструментальним складом музичного колективу, як симфонічний оркестр, завжди передбачало суттєві матеріальні затрати, які університет часто не міг здійснювати. Тому студентський симфонічний оркестр харківського закладу вищої освіти протягом XIX ст. діяв періодично.

Традиції інструментального виконавства, започатковані в Харківському університеті І. Вітковським, продовжували його наступники на посаді вчителя музики закладу І. Лозинський, В. Андреева, Ф. Шульц. Останній митець здійснював підготовку концерту та диригував оркестром під час урочистого відкриття в 1864 р. у Харкові відділення Російського музичного товариства (ХВ РМТ), яке поступово вийшло на провідні позиції в концертній практиці міста. Саме з діями ХВ РМТ пов'язані творчі здобутки симфонічного оркестру студентів Харківського університету періоду 1880-х — 1890-х рр.

У 1881 р. студентський оркестр очолив вихованець Празької консерваторії, скрипаль-віртуоз С. В. Неметць, який протягом 1864–1867 рр. керував першим ХВ РМТ і диригував симфонічними концертами відділення, а з 1878 р. до 1882 р. викладав скрипкову гру в музичних класах ХВ РМТ. До початку нового навчального року склад колективу налічував близько 30 студентів; окрім того, в оркестрі брали участь запрошені диригентом харківські аматори та професійні музиканти. Дефіцит серед студентів університету виконавців на духових інструментах, яких необхідно було запрошувати, силачуючи за участь у репетиціях, зумовив розподіл опрацьованого репертуару на твори для струнного та для симфонічного складу оркестру.

Преса уважно стежила за діяльністю студентського оркестру. Напередодні нового 1882/1883 навчального року кореспондент відзначав підготовчу роботу, проведену С. Неметцем перед початком репетицій: були виписані ноти нових творів і придбано кілька оркестрових інструментів. У жовтні 1882 р. повідомлялося, що, завдяки вдалому поповненню музичного колективу студентами першого курсу, на репетиціях, зокрема, розучувалися 5-а й 7-а симфонії Л. Бетховена та одна з увертюр Ф. Мендельсона. Виконання симфонічних творів такої складності зумовило залучення до участі в концертних виступах музикантів оркестру харківського драматичного театру.

У такому складі студентський оркестр у кількості 70 оркестрантів виступив на благодійних концертах 27.11 та 12.12.1882 р., з успіхом виконавши 7-му симфонію Л. Бетховена та увертюру Ф. Мендельсона “*Ruy Blas*”.

До припинення співпраці із С. Неметцем студентський оркестр виступав в університетських заходах, зокрема в благодійних, які проводилися під егідою Товариства допомоги нужденним студентам Харківського університету. Можливість залучати до концертних виступів майстерних аматорів і професійних музикантів з театральних оркестрів Харкова забезпечувала відповідність інструментального складу університетського колективу стандартам симфонічного оркестру. Репертуар

оркестру складала симфонічна музика Й. Гайдна, Л. Бетховена, К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, Р. Вагнера, П. Чайковського, Ш. Гуно, а також твори С. Немеця.

Активізація діяльності симфонічного оркестру Харківського університету пов'язана із запрошенням на початку 1889 р. для керівництва колективом викладача музичного училища ХВ РМТ, віолончелиста А. Е. фон Глена. Як і за часів керівництва С. Немеця, серед студентів-оркестрантів переважали виконавці на струнно-смичкових інструментах, що зумовило наслідування принципу розподілу репертуару для струнного та симфонічного інструментальних складів. З метою забезпечення повноти складу симфонічного оркестру, для участі в концертах запрошувалися театральні оркестранти. Це забезпечувало можливість опрацювання симфонічного надбання М. Глинки, К. Рейнеке, Ф. Мендельсона, Ж. Бізе та ін. У виконанні студентського колективу звучали оркестрові твори викладачів Харківського музичного училища Е. Прилля та А. Юрьана. Звучання студентського оркестру відзначалося стрункістю та витонченим нюансуванням, що преса пояснювала диригентськими здібностями А. фон Глена.

З початку 1890/1891 навчального року і до 1897 р. студентський оркестр очолював інший викладач музичного училища, скрипаль С. Дочевський. У той період концертна діяльність університетського оркестру обмежувалась виступами раз на рік. Репертуар колективу складали твори Р. Вагнера, Ф. Шопена, А. Дворжака, К. Меллекера та керівника оркестру.

Отже, протягом 1880–1890-х рр. функціонування аматорського симфонічного оркестру студентів Харківського університету здійснювалося в межах альтруїстичної капельмейстерської діяльності адептів академічного музичного мистецтва, викладачів освітнього закладу при Харківському відділенні Російського музичного товариства С. Немеця, А. фон Глена та С. Дочевського. Здійснюючи капельмейстерські функції, вони займалися підбором оркестрантів, залучаючи до концертних виступів необхідних для забезпечення симфонічного інструментального складу музикантів театральних оркестрів Харкова та місцевих аматорів. Виховуючи в оркестрантах виконавську культуру, керівники базувалися в репертуарній політиці на мистецькому надбанні визнаних композиторів: Й. Гайдна, Л. Бетховена, К. М. Вебера, Г. Берліоза, Ш. Гуно, Р. Вагнера, П. Чайковського, Е. Грига, А. Дворжака та ін. Разом із тим, університетський оркестр став композиторською лабораторією для представників ХВ РМТ, про що свідчить наявність у репертуарі творів як керівників колективу, так і їх колег по музичному освітньому закладу.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з вивченням специфіки функціонування аматорських оркестрових колективів у культурних центрах України в другій пол. XIX ст.

Лі Ци, Я. Сердюк

ЖАНР ТРАНСКРИПЦІЇ В КИТАЙСЬКІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ХХ СТ. ТА ПЕРСПЕКТИВИ ЙОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Li Qi, Yaroslava Serdiuk

TRANSCRIPTION GENRE IN CHINESE INSTRUMENTAL MUSIC OF THE XX CENTURY AND PERSPECTIVES OF ITS RESEARCH

Музична культура Китаю у ХХ ст. розвивалась під знаком синтезу національних музичних традицій і досвіду європейської академічної музики.

У контексті цих процесів композиторами створюються численні опуси, що є адаптацією традиційної китайської музики, популярних образів і сюжетів на ґрунті європейських академічних жанрів із використанням європейських музичних інструментів, зокрема фортепіано. Широке розповсюдження отримують твори, що є перекладеннями одного й того ж музичного матеріалу для різних інструментальних складів, часто з досить серйозними трансформаціями вихідного композиторського задуму. Такі перевтілення нерідко охоплювали не лише інструментальний склад, але й фактурний виклад і, відповідно, віртуозно-технічні прийоми, а інколи — навіть жанр та композиційну структуру твору.

Прикладом адаптації одного й того ж програмного задуму й музичного матеріалу відповідно до можливостей різних інструментів є концерт «Лянь Шанбо і Чжу Інтай» Чень Гана і Хе Джанхао, який існує у трьох авторських версіях: для скрипки з оркестром, фортепіано з оркестром та струнного квартету. Скрипкова версія демонструє передусім кантиленні можливості інструменту, хоча автори також використовують більшість віртуозних прийомів, що склалися в європейській музичній традиції: пасажі, подвійні ноти, акорди тощо. Фортепіанна версія має певні відмінності, продиктовані багатоголосною будовою інструменту: наприклад, початкова лірична тема концерту викладена у вигляді мелодії і акомпанементу, які піддаються фактурному та регістровому варіюванню. У кульмінаційному проведенні теми використаний прийом фактурного викладу, дуже характерний для європейських фортепіанних концертів: тема звучить у виконанні оркестрового *tutti* і супроводжується потужними акордами в партії соліста. У наступних розділах концерту також використовуються такі типові для фортепіанних концертів віртуозні прийоми, як акордова техніка, октави й акорди *martellato*, що відсутні у скрипковій версії.

Версія «Лянь Шанбо і Чжу Інтай» для струнного квартету демонструє трактування цього інструментального складу як аналога оркестру. Матеріал, що в попередніх версіях твору виконувався солюючими скрипкою або фортепіано та духовими інструментами в оркестрі рівномірно розподілений між учасниками ансамблю. Нерідко мелодична лінія, яка в попередніх версіях була доручена якомусь одному інструменту, тут темброво варіюється, передаючись від одного учасника квартету до іншого. Щоб зберегти повноту звучання, притаманну симфонічному оркестру автори роблять партію кожного зі струнних інструментів фактурно насиченою, використовуючи такі прийоми гри, як подвійні ноти, тремоло, а також такі штрихи, як *detache*, *mortle*, що також додають викладенню музичного матеріалу масштабності.

Окремої уваги заслуговує версія концерту для китайського традиційного інструменту ерху, який є дещо подібним до скрипки (завдяки наявності грифу, смичку), але на відміну від скрипки має лише одну струну, що унеможливлює виконання подвійних нот або акордів. В оркестровому супроводі цієї версії поєднуються китайські традиційні інструменти та європейські. Ця версія, вочевидь, є спробою підкреслити національний початок, втілюючи його не лише через інтонаційну та ладогармонічну складові музичної мови, вже закладені в авторських версіях, але й завдяки виразовим можливостям тембру.

Отже, жанр транскрипції в китайській музиці може досліджуватись не лише в аспекті темброво-фактурних трансформацій вихідного музичного матеріалу, але й з позицій взаємодії національного та інонаціонального, а також — з погляду варіативності жанрової стилістики та жанрових трансформацій.

Цінь Шенян

**ТЕХНІЧНІ МОЖЛИВОСТІ ЕЛЕКТРОГІТАРИ ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ
БЛЮЗОВОГО ВИКОНАВСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Qin ShengYang

**THE TECHNICAL CAPABILITIES OF THE ELECTRIC GUITAR AS A FACTOR
IN THE DEVELOPMENT OF BLUES PERFORMANCE IN THE SECOND HALF
OF THE XX AND EARLY XXI CENTURIES**

Історія розвитку блюзового виконавства невіддільно пов'язана з мистецькими функціями та значенням гітарного мистецтва. У свою чергу, еволюція блюзових гітарних партій від виконання ритмічних функцій до сучасних розвинутих і виразно різноманітних сольних епізодів відбувалася залежно від технічних можливостей інструменту, зокрема — з моменту конструювання електрогітари.

Ще на початку ХХ ст. гітара досить швидко посунула інші блюзові інструменти, такі як банджо і скрипка, та посіла головне місце. Вірогідно, що це відбулося завдяки широким можливостям пальцевої гри, на відміну від банджо, та спроможності відтворювати досить складну фактуру, на відміну від скрипки. Слід зазначити, що крім традиційних щипкових прийомів, блюзмени використовували специфічні способи звуковидобування, які максимально наближали звучання до вокальної манери тодішніх афроамериканців шляхом додавання вібрато, глісандо (цьому сприяло використання різних прилад на кшталт bottleneck), а також мікроінтонування, яке реалізовувалося за допомогою притискання струни біля поріжка та створення натягу, який підвищував звук на невеличкий інтервал (менше півтону).

Поява електрогітари революційно вирішувала одразу декілька питань щодо зміни гучності, тривалості та тембру гітарного звуку, а також завдяки новому механізму формування звуку дала старт використанню низки нових виконавських прийомів.

Тепінг (гра за допомогою постукування) був відомим задовго до появи електрогітари, обмежено використовувався на різних струнних інструментах, переважно в Іспанії та Туреччині. Проте його комбінування з електропідсиленням не просто сприяло розвитку цього прийому гри в одnorучному та дворучному варіантах, але й породило нові музичні інструменти (наприклад, стік Чемпена).

Довгі легато та витримані ноти, які стали можливими лише з появою електрогітари, сприяли розвитку сольної функції інструменту, адже тепер і тривалість, і гучність звуку дозволяли «перекрити» інші блюзові інструменти. Багато хто з фахівців зазначав, що саме тривалість звуку у цей час наближає гітарний звук до духового, іноді порівнюючи гітарний тембр із тембром саксофона.

Деформації тембру, які значно розширили виразну палітру не лише блюзового виконавства, також стали можливими лише завдяки появі електрогітари. Такі види викривлення тембрової складової гітарного звуку, як distortion, overdrive, fuzz, за

допомогою жорсткого обмеження амплітуди частот надовго увійшли у практику багатьох джаз- та рок-напрямів гітарного мистецтва межі XX–XXI ст.

Цікаво, що тенденція до уподібнення гітарного тембру в блюзі до людського голосу триває і досі. На відміну від згаданого вище «духового» підходу до побудови фраз, сьогодні спостерігається суттєвий зсув у бік «вокалізації», що, наприклад, можна спостерігати у блюзових композиціях Гері Мура, де фразування в сольних фрагментах збігається по довжині з можливостями співочого голосу.

Отже, поява та розвиток технічних можливостей електрогітари в самий принциповий спосіб впливали на розвиток блюзового гітарного виконавства кінця XX — початку XXI ст., надаючи нових можливостей як для техніки виконання, так і для обробки звуку за допомогою спеціального додаткового обладнання електрогітари.

А. Усіченко

ДЖАЗОВИЙ ТВІР “A FOGGY DAY” TATEVIK OGANESYAN: ВИКОНАВСЬКО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

A. Usichenko

JAZZ SONG “A FOGGY DAY” BY TATEVIK OGANESIAN: PERFORMANCE AND STYLE ASPECT

Татевік Оганесян — джазова співачка світового рівня, належить до видатних майстрів інструментального вокалу. Одним з провідних стилів її джазової творчості є бібоп. Пісня “A Foggy Day” — яскравий приклад бібопу не лише в контексті творчого доробку співачки, але й у міжнародному масштабі вокального джазу. Цей твір оснований на матеріалі однойменного джазового стандарту. Пісня входить до другого сольного студійного альбому співачки “Day Dream”, який записаний у виконанні джазового ансамблю під керівництвом Ігоря Бриля у 1986 р.

Назва джазової теми (стандарту) “A Foggy Day” походить від перших слів тексту, а сама тема написана у 1937 р. всесвітньо відомим джазовим піаністом і композитором Дж. Гершвіном. Автором слів до теми “A Foggy Day” є старший брат Джорджа Гершвіна — Айра Гершвін — американський лібретист, який писав тексти для вокальних творів різних композиторів естрадно-джазового спрямування.

«A Foggy Day» є одним із найвідоміших стандартів класичного джазу (свінгу). Його належність саме до цього стильового напрямку визначається особливостями засобів музичної виразності: функціонально-гармонічний план оснований на кварто-квінтовому співвідношенні тональностей у послідовності I-VI-II-V, речитативно-декламаційний тип мелодії, типова форма ненормативного стандарту АВ, помірний темп (у межах 110-145 bpm), розрахунок на виконання великим музичним колективом (біг-бэндом).

Як відомо, будь-хто з виконавців музичний матеріал джазової теми може переробляти на свій лад, без суттєвих виконавських та естетичних обмежень. Тема в процесі виконання-імпровізації може бути змінена настільки, що вона буде майже невпізнаною. Т. Оганесян та І. Бриль виявляли свою креативність саме в такому сенсі, і цей стандарт вони виконують у стилі бібоп. Такий результат був досягнутий завдяки кільком факторам: дуже швидкий темп (Prestissimo, 298-305 bpm), інструментально-етюдний тип імпровізації, невеликий склад джазового колективу (комбо).

Ансамбль І. Бриля складається із шістьох виконавців: Татевік Оганесян — вокал, Олександр Осейчук — альт-саксофон, Ігор Бриль — фортепіано, Анатолій Соболев — бас, Євгеній Казарян — барабани, Віктор Віст — бонги. В обробці ансамблю І. Бриля основною тональністю теми є До-мажор, хоча в оригіналі — Фа-мажор. Цілком ймовірно, що зміна тонального центру обумовлена нічим іншим, як пристосуванням музичного матеріалу до голосового діапазону співачки. У сумісній роботі інструменталістів та вокалістів тональна транспозиція є досить розповсюдженою практикою, підвищення або пониження навіть на півтону для вокалу іноді має принципове значення. Оригінальна та нова тональність мають кварто-квінтове співвідношення. Такий контраст засвідчує максимальну невідповідність тональності оригіналу для вокальної теситури Т. Оганесян, у такому разі транспонування є необхідною умовою.

Твір починається з інструментального вступу тривалістю в 16 тактів у тональності домінанти. Далі повним складом ансамблю викладається тема, яка по формі є стандартом ненормативної будови — один квадрат АВ, 34 такти. Розділ «А» складається з двох підрозділів *a* та *b* по 8 тактів — 16 тактів, другий розділ «В» поєднує у собі частини *a* (8 тактів) та *c* (10 тактів) — 18 тактів. Потім звучать дві сольні імпровізації: перша — вокал, друга — фортепіано. Будова кожної з них тією чи іншою мірою відрізняється від форми теми. Імпровізація у Т. Оганесян має нормативну будову — один квадрат АВ, 32 такти (16+16). Соло фортепіано ненормативної форми — один квадрат АВ, 36 тактів (16+20). Після імпровізацій знову лунає тема, що є завершальним розділом всієї п'єси. В обробці Т. Оганесян та І. Бриля структурно-гармонічна схема самої джазової теми (стандарту) виглядає так:

А	<i>a</i>	Cmaj	Am	Dm	G7	Em	Am	Dm	G7			
	<i>b</i>	Gm	C7	Fmaj	Вь-maj	Em	Am	Dm	G7			
В	<i>a</i>	Cmaj	Am	Dm	G7	Em	Am	Dm	G7			
	<i>c</i>	Gm	C7	Fmaj	Вь-maj	G7	%	%	%	Cmaj Am	Dm G7	

Отже, мелодія теми звучить саме у вокальному виконанні, для якої спеціально створений вербальний текст. У своїй інтерпретації Т. Оганесян значно видозмінює мелодію теми, що позначилося в нотному записі стандарту (lead sheet). Це стосується як інтонування, так і ритмічної складової. Наприклад, у розділі А підрозділу *a* у третьому такті є ритмічна група «чверть і половинна з крапкою», у наступному такті — одна ціла нота. Т. Оганесян змінює ці тривалості звуків на послідовність синкоп: «чверть із крапкою, чверть із крапкою, чверть» (дві — у середині такту, одна — між тактами). Подібних змін у темі ще багато, проте для джазової практики це є нормою. Але навіть за наявності значної кількості ритмоінтонаційних модифікацій, мелодія теми все одно залишається упізнаваною. Це забезпечує, по-перше, вербальний текст; по-друге — принцип фразування, що починається зі слабкої або відносно слабкої долі кожні чотири такти; по-третє — урахування напряму мелодичної лінії та опорних звуків; по-четверте — збереження тонально-функціонального плану.

Сольна імпровізація Т. Оганесян повністю будується на звуках блюзового ладу основної тональності (у транспозиції — До-мажор). Попри те, що гармонія змінюється майже кожного наступного такту (до того ж — у максимально

швидкому темпі), одного ладу першої ступені дійсно достатньо. Блюзовий лад можна трактувати як іонійський лад із додаванням «блюзових нот» (ІІІЬ та VIІЬ). Зрештою виходить, що це є еквівалентом гіпофригійського ладу тональності шостої ступені (Am), фригійського — другої (Dm), еолійського — п'ятої (Gm), лідійського — третьої (Ebm), іонійського — сьомої (Bb-maj). Отже, мелодична імпровізація із застосуванням звуків одного тонічно-блюзового ладу є рівноцінною за звучанням не лише для тональності першої ступені, але й для усіх інших. Водночас соліст стежить за тим, які звуки будуть найбільш доречними в тому чи іншому місці форми. В аудіозаписі ми чуємо, що імпровізація Татевік Оганесян є цілісною та майстерно упорядкованою, голосоведення не містить у собі «зайвих» звуків, усі вони гармонійно поєднуються між собою.

Вокальна імпровізація виконується у супроводі фортепіано, контрабасу та барабанів. Звуковий діапазон вокального соло здебільшого є середнім, де охоплюється рівно дві октави — від «соль» малої октави до «соль» другої.

Якщо тема у вокальному виконанні є вербальною, то імпровізація представляє собою скет — джазовий літерно-складовий спів. У цьому випадку протягом всього часу абсолютну більшість мають сполучення, що починаються з приголосних літер. Серед них — «бе», «бу», «бо», «бду», «бди», «ди», «дау», «ла», «ле», «лу», «пе», «пи», «ти», «ре», «ру» та ін. Серед таких, що починаються з голосних, зустрічаються «а», «ап», «оф», «обі», «ей» тощо. Усі склади фонетично між собою пов'язані, і тому поєднуються у нерозривну мініпослідовність та утворюють мотив — «бе-ду-ди-ат», «лид-ди-дау», «лед-ле-ли», «бе-ру-де-пойя», «ру-ай-реп-до-бу-ди», «хед-ле-ле-уи», «а-бе-пе-ти», «о-во-бе-ти» «пе-ре-бе», «де-доу-пе», «де-доу-по», «де-льоб-бе-ди-ди», «щеп-ле-леп-ей» і т. д. Мотиви пов'язуються у цілісні фрази, як, наприклад, «е-ле-лед-ле-ли+е-ле-лед-ле-лу+е-ле-лед-ле-ла»; «пе-ре-бе+де-доу-пе+пе-ре-бе-де-доу-по+пе-ре-бе+де-льоб-бе-ди-ди» тощо. Часто на послідовність декількох складів підряд припадає один звук, але в більшості випадків кожне наступне сполучення літер є носієм «нового» звуку, що в цілісному результаті утворює різноманітну мелодичну лінію.

Таким чином, джазова пісня Татевік Оганесян “A Foggy Day” відповідає усім основним ознакам джазового стилю бібоп. Зокрема, вокальна імпровізація характеризується інструментальним типом голосоведення та інструментально-фонетичною імітацією (скет). Примітним є те, що імпровізація побудована на блюзовому ладі основної тональності. На початку та наприкінці твору представлена інтерпретація стандарту Дж. Гершвіна, а в середині виконується авторська імпровізація Т. Оганесян, в чому і полягає авторський, неповторний та креативний підхід співачки до загальновідомого композиторського матеріалу.

М. Гольштейн

«УГОРСЬКІ РАПСОДІЇ» Ф. ЛІСТА: БОГЕМНИЙ СТИЛЬ ВИКОНАННЯ

М. Holshtein

F. LISZT'S “HUNGARIAN RHAPSODIES”: BOHEMIAN PERFORMANCE STYLE

«Угорські рапсодії» — своєрідні національно-романтичні, епічні поеми Ф. Ліста. Назва циклу свідчила про прагнення перейти від лірико-драматичних форм до епічного жанру — рапсодії, оснований на фольклорі або близького до фольклору матеріалу. Назва жанру виникла у зв'язку з епічним елементом, який

Ф. Ліст знаходив в угорській музиці XIX ст. у виконанні циган. Тому в «Угорських рапсодіях» композитор використав мелодії, які нагадували богемний (циганський) виконавський стиль.

Для характеристики так званої циганської музики, яку Ф. Ліст наслідував у своєму циклі, американський музикознавець і піаніст Джонатан Беллман запропонував стиль *hongrois*. Британський піаніст і музикознавець Айан Пейс підсумував атрибути, на яких Беллман склав найповнішу на сьогодні систематику елементів циганської музики, що використовувалися композиторами як складові цього стилю:

1. Імітація циганської гри на скрипці — охоплює дрібні, дзвінкі орнаменти та витончені ноти, крайності регістру, чергування між подвійними зупинками та значно нижчими одиничними нотами, піцкато, розширені орнаментальні пасажі, схожі на каденцію, виразний орнамент у повільній музиці, екстравагантне, вільне *rubato*.
2. Імітація тарогато, схожого на середньовічний музичний інструмент, соло на кларнеті чи гобої — продумані фігури повороту та віртуозних пасажів.
3. Імітація волинки — монотонні квінти в басах у поєднанні з мелодіями в межах октави.
4. Імітація цимбал — тремоло і репетиції.
5. Імітація циганської вокальної музики, а також власні інструментальні імітації голосу циганів — витончені ноти більш ніж на квінту вище основної ноти та подвоєні паралельні терції та сексти.
6. Вибір характерних ритмічних малюнків, у тому числі спонди (довгий-довгий), хорія́мб (довгий-короткий-короткий-довгий), ломбардський або шотландський снєп (наголошений короткий-довгий), анапест (наголошений короткий-короткий-довгий) і пунктирний ритм. Найхарактернішим з усіх є *bókazó* («пританцювання»), з пунктирним ритмом на довшій ноті, яка також поєднується зі специфічним мелодійним обертом.
7. Помітне використання інтервалу підвищеної секунди, що лежить в основі «циганської гами». Підвищений четвертий ступінь гами в мажорному ладі також дуже помітний у стилі *hongrois*, хоча це не обов'язково замінює чисту кварту.
8. Використання «куруцької кварти», чергування між квінтою гами та верхньої прими.
9. Багато раптових гармонійних зрушень, які не слугують функціональній меті, хоча іноді пов'язані з особливостями «циганської гами».
10. До вищезазначених особливостей стилю *hongrois* Айан Пейс додав такий тип супроводу, який складається з окремих нот або октав, що чергуються з вищими акордами.

Однією з особливостей рапсодій, визнаних репрезентативними для стилю *hongrois*, є використання гами *c d e b f# g a b b c'*, що визначається угорським композитором як так звана циганська гама. Крім того, Ф. Ліст імітував на фортепіано звуки таких інструментів, як скрипки та цимбали, які традиційно зустрічаються в циганських оркестрах, що грають на території Угорщини. Авторські ремарки композитора в нотних текстах Угорських рапсодій, такі як «гра в циганському стилі», вказують на віртуозність циганських музикантів

Ф. Ліст детально описує «три основні моменти, які складають богемний характер» і з яких випливають усі особливості мистецтва, а саме інтервали, ритм й орнаментику. А. Пейс підсумував атрибути, які зазначає композитор.

Інтервали. Мінорна гама майже завжди містить збільшену кварту, зменшену сексту та збільшену септиму.

Орнаментика. Майже всі мелодії прикрашені з їх початкової форми. Більшість виконань на смичкових інструментах закінчується орнаментациєю. Проте мелодії все ще зберігають «незмінний відбиток шляхетності у вираженні страждання та гідності» навіть без прикрас, і це проявляється під незвичайним показом.

Ритми Ф. Ліста надзвичайно гнучкі, з нескінченним діапазоном різноманітності. Втілення ритму та ритмічних комбінацій використовується, щоб викликати образи «вогню, гнучкості, хвилястості, натхнення чи фантастичного капризу». Ф. Ліст також наголошує на спонтанності, залученій у музику, на способах, якими звучність то градується, то протиставляється, то розподіляється між різними нотами теми. Контрасти та «вічні протилежності» є основними характеристиками композиторської та виконавської інтерпретацій композитора національної музики.

Отже, богемний стиль виконання «Угорських рапсодій» визначається імітацією звучання народних інструментів, циганської гри на скрипці, а також циганської вокальної музики. Не менш важливими елементами богемного характеру є застосування специфічних гам, інтервалів, гармонійних зрушень, ритмічних малюнків, орнаментики та ритмів.

Д. Іваницька

ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА ДОМРОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СОНАТ Д. СКАРЛАТТІ

D. Ivanytska

PERFORMANCE SPECIFICITY OF DOMRA INTERPRETATION OF SONATAS BY D. SCARLATTI

Сонати Д. Скарлатті досить широко представлені в концертному та педагогічному репертуарі домристів. Їх виконання є окремою сферою наукових досліджень, що зумовлено особливостями уртексту як першоджерела й ключового чинника у трактуванні композицій, а також існуванням численних версій редакторських правок, вагомою складовою яких є вказівки стосовно динаміки, аплікатури, фразування, артикуляції, мелізматики.

Важливими аспектами інтерпретації цих творів на домрі, як і на інших інструментах, безумовно, залишаються осмислення архітектоніки кожної сонати, особливостей темпоритміки, вокально-інтонаційних, танцювально-ритмічних, поліфонічних, імпровізаційних прийомів, технічних формул фактури і, звичайно, віртуозне виконання подвійних нот, гамоподібних та арпеджованих пасажів з використанням повною мірою домрового діапазону. Водночас вишуканість, примхливість, тендітність та неспішність, як основні художні критерії відтворення музики епохи Бароко, цілком залежать від рівня володіння виконавцем засобами домрової поетики.

Виконавський аналіз Сонати *d-moll* К. 89 Д. Скарлатті для мандоліни і клавесину на основі узагальнення й порівняння інтерпретаційних версій Н. Костенко і Д. Фраті дозволив визначити художні та технологічні принципи інтерпретації твору, виокремити базові елементи, завдяки яким домрист може досягти максимального

ефекту в наближенні домрового звучання до оригіналу. Такими елементами є переосмислення артикуляційно-штрихового комплексу з відмовою від прийому тремоло і наданню переваги ударам вниз, пошуки відповідного тембрового забарвлення завдяки застосуванню прийому *sul ponticello* (біля підставки), прагнення до максимального *legato* в обох руках, специфічна манера виконання.

Д. Маяцький

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДАННЯ ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРІВ ДЛЯ АКОРДЕОНА

D. Maiatskyi

SOME ASPECTS OF TRANSPOSING POLYPHONIC WORKS FOR ACCORDION

Сучасний репертуар акордеоністів складається як з оригінальних творів, так і з перекладення творів світової музичної класики. Збагачення репертуару завдяки перекладанню інструментальної музики є закономірним історично сформованим етапом. У виконавській та педагогічній акордеонній практиці вже накопичений певний досвід по роботі з перекладаннями, зокрема поліфонічних творів, що підтверджується успішним виконанням на концертах та конкурсах як поліфонічних творів композиторів епохи бароко, так і найскладніших поліфонічних шедеврів композиторів ХХ ст. Однак нестача фундаментальних робіт у сфері перекладень поліфонії саме для акордеону і водночас запозичення фортепіанного та баянного досвіду вимагають узагальнити напрацювання попередніх дослідників та впровадити нотатки власного досвіду у сфері методів, прийомів та теоретично осмислених принципів перекладання поліфонічних творів.

Основним завданням при перекладанні поліфонічного твору є не тільки збагачення акордеонного репертуару, а й передача ідейно-образного задуму твору новими засобами виразності, пригаманними саме акордеону. Зробити перекладання, яке буде сприйматися слухачами з неменшим захватом та цікавістю, ніж оригінал.

Не слід робити перекладання творів, які значно перевищують діапазон або які написані для інструментів, характер звучання яких різко відрізняється від характеру та виразних можливостей акордеона. Також не можна допускати спотворень у мелодії та гармонії, але поряд із цим відступи від оригіналу при перекладанні фактури часто неминучі, а іноді й необхідні.

Клавікорд, клавесин та орган мають деякі спільні ознаки з акордеоном, наприклад двомануальність. І хоча в акордеона один з мануалів кнопковий, але другий, з клавіатурою фортепіанного типу, значно полегшує процес перекладання завдяки схожим виконавським прийомам та єдиним аплікатурним принципам. Цьому також сприяє і невелика мензура обох клавіатур, що дозволяє охоплювати широкий діапазон одночасно звучних голосів.

Наявність регістрів також розширює можливості перекладання завдяки «додаванню» ще двох октав до звучання акордеона (п'якколо та фаготу з його «комбінаціями») та привнесенню у виконання особливих тембрів і барв. При перекладанні органних поліфонічних творів активно використовують світлі регістри (кларнет, унісон) або ж для підкреслення звучання мелодії чи теми фути у нижньому регістрі — тутті та орган.

Ще один з основних факторів виразності акордеону, що зумовлений його конструкцією, це наявність міху. Завдяки його вмілому використанню при перекладанні можливо відтворювати найтонші або контрастні динамічні відтінки,

філірувати звук, виконувати «педалізацію», переусвідомлювати штрихові позначення оригіналу та розшифровувати їх засобами міхової артикуляції.

При перекладанні слід досягати зручного виконання, яке дозволяє не відволікатися на складність технічних завдань. Задля збереження тембрової та смислової єдності тематичного проведення, слід звертатися до принципу повного його проведення на одній з клавіатур, зазвичай правої, на яку припадає основне «навантаження». Однак багатоголосне викладення музичного матеріалу не завжди дозволяє постійно утримувати певну кількість голосів у правій або лівій руці, тож для зручності виконання чи для більш яскравого висвітлення основного тематичного матеріалу можливий перенос голосу з одного мануала до іншого.

Протягом століть поліфонія збагачувалася численними композиційними засобами та прийомами, значення яких не можна недооцінювати і нині. Перекладання значної частини поліфонічних творів посідають гідне місце в репертуарі акордеоністів. Виконавські можливості цього інструменту не тільки дозволяють технічно та художньо виразити основні ідеї поліфонічних творів, а й сприяють їх подальшому розкриттю.

М. Рудник

СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИХ ПРИЙОМІВ В АЛЬТОВИХ ТВОРАХ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО

M. Rudnyk

THE SPECIFICS OF THE IMPLEMENTATION OF GENRE AND STYLISTIC TECHNIQUES IN THE VIOLA WORKS OF B. LIATOSHYSKYI

Сучасне музичне мистецтво, як і попередня доба ХХ ст. — яскраво демонструє широку палітру композиторських стилів і стилістик, художніх течій, що є яскравим вираженням не лише індивідуальної думки композитора, а й загальної ментальності народу того чи іншого часу.

Творчість Б. Лятошинського сконцентрована, головним чином, навколо симфонічної музики, проте його мислення отримало яскраве вираження і в камерно-інструментальній спадщині. Митець дуже вдало поєднує стилістично різні та жанрово відмінні зразки п'єс — «Ноктюрн» та «Скерцино» в одному циклі для альтя. Попри єдиний твір для цього інструменту, автор яскраво втілює тут ідейно-образний зміст.

Якщо жанр скерцо хронологічно глибше сягає своїм корінням ще до сонатно-симфонічного циклу, що використовувався віденськими класиками (Й. Гайдном, В. Моцартом та Л. Бетховеном), то скерцино є похідним жанром доби романтизму. Жанр ноктюрну апріорі притаманний для інструментальної музики, проте є полярним скерцо за загальним характером, темпоритмікою й образною скерованістю. Об'єднуючою ланкою цих контрастних п'єс у цикл задля демонстрації основної концепції й задуму автора слугує інструмент альтя.

Надання автором інтелектуальної забарвленості п'єсі «Ноктюрн» та насичення її синтезуючими ознаками музичного мистецтва ХХ ст. (полістилістичними проявами, ознаками неоромантизму, експресіонізму, символізму) виявляється нетиповим для оригінальних зразків жанру ноктюрну (що перекладається як «нічна пісня»).

Скерцино, другий твір циклу, побудований на жанрово-фольклорній основі і контрастно доповнює першу п'єсу. Жанр скерцо (і, відповідно, похідний від нього — скерцино), що має довгу музичну історію видозмін та трансформацій, отримав своє специфічне втілення у циклі Б. Лятошинського. Насичення семантичним змістом твору, що першопочатково виконував розважально-грайливу функцію, є новацією композитора убік переорієнтації або чергової трансформації означеного жанру. Інтонаційно-семантичною основою твору слугує інтервал чиста кварта. У другій частині циклу через музичну експресивність, дисонуючі альтераційні комплекси, складні гармонічні нашарування автор висловлює особливе світовідчуття ХХ ст. та психологічну атмосферу напруженого часу.

У своєму альтовому циклі Б. Лятошинський утілює нову жанрову концепцію, яка фігурує навколо мелодекламатичного викладу основного музичного матеріалу, філософської заглибленості та споглядальних ознак експресії висловлювання та насичення колористикою основних образів.

О. Деркач

СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ РОМАНС: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

О. Derkach

MODERN UKRAINIAN ROMANCE: DEVELOPMENT TRENDS

Українська пісня — це музична мова нашого народу, виразник його настроїв та прагнень. Пісенні жанри в українській музичній культурі вражають різноманітністю, що свідчить про застосування пісні в різних життєвих обставинах. Кожен музичний жанр сучасної української музики створений з визначеною ціллю. Вітчизняна пісенність різножанрова та різностильова. На сучасній українській сцені представлені майже всі музичні напрями і жанри — від рок-музики, інді, кантрі, метал, поп-музика, блюз та джаз, хіп-хоп до електронної музики, а також ліричні пісні у стилістиці сучасного романсу.

Романс — це передусім ліричний жанр музично-поетичного мистецтва, у якому глибоко і всебічно розкривається внутрішній світ людини, її інтимні почуття, думки та настрої. Термін «романс» іспанського походження. Саме в Іспанії в XII–XIV ст. зародився новий пісенний жанр у творчості мандруючих музикантів, співаків, поетів. Ці пісні трубадурів з прийомами речитативу, мелодичного наспіву й мімічного танцю виконувались рідною романською мовою. Звідси походить і назва «романс». У XV ст. з розвитком ліричної поезії в Іспанії з'являються перші збірки романсів, які отримали назву «романсеро». Романс стає сольною світською піснею з інструментальним, переважно гітарним супроводом і тільки в XVIII–XIX ст. він набуває загальноєвропейського поширення.

Довгий шлях пройшов і український романс, коріння якого сягає одностопних пісень. Розквіт жанру припадає на кінець XVIII ст. Захоплення інструментальною музикою, зокрема грою на бандурі, гітарі, гусях, фортепіано, сприяли формуванню пісні із супроводом, у якій помітно посилюється образна індивідуалізація, ліричне начало. Поетичне джерело в цих творах відзначається легкою, дохідливою мовою, чіткою ритмікою. Термін «пісня-романс» найбільш відповідає сутності жанру, що став перехідним від народної ліричної пісні до романсу.

В Україні важливу роль у розвитку пісні-романсу відіграла музично-поетична творчість видатного українського філософа й письменника Григорія Сковороди. Він є автором популярних у свій час кантів та солоспівів, музику до яких складав сам. Також на українську пісню-романс вплинула і творчість Шевченка. Його поезія надзвичайно близька до народних пісень і за змістом, і за поетичною формою.

Взагалі, розвиток українського романсу — тривалий і дуже складний процес. Саме в цьому жанрі найактивніше відбувалась взаємодія і схрещування народнопісенної творчості, писемної літератури та професійної музики. Власне й сам жанр українського романсу виник як результат взаємодії народного та професійного мистецтва. Майже кожен композитор у своїй творчості звертався до цього жанру і створив свій маленький шедевр. М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий, С. Людкевич, Ф. Надененко, Г. Майборода, Ю. Мейтус, В. Кирейко, Л. Дичко, П. Козицький, К. Данькевич, Л. Грабовський, І. Поклад, В. Івасюк, Т. Петриненко та багато інших композиторів внесли свій вклад у розвиток української пісні-романсу. У кожного митця музичні інтонації мають власний характер, але усіх об'єднує лірична мелодія, яка разом з віршами доторкується до душі.

Не менш важливу роль у піснях-романсах відіграє інструментальний супровід. Та якщо раніше супровід був переважно під один інструмент, у сучасному українському романсі ми маємо спостерігати цікаві експерименти з додаванням інших інструментів, переважно в інструментальному проведенні. Таким чином створюється більш драматургічна та динамічна композиція, наприклад пісня-романс «Я ніколи нікому тебе не віддам» О. Пономарьова або сучасний романс «Така як ти» гурту «Океан Ельзи». У них використовуються нові сучасні рішення, музичні прийоми, завдяки яким світ чує оновлений варіант ліричної пісні в жанрі романсу.

Попри різні еkleктичні прояви та нові втілення, багато сучасних романсів створені майже в первозданному варіанті: під супровід одного інструменту, ліричні та емоційно витончені. Як приклад, чудові пісні-романси: «Варто чи ні» О. Пономарьова, «Намалюю тобі зорі» Т. Кароль, «Спи собі сама» К. Скрябіна, «Черемшина» у сучасній кавер-версії Max Triss, «Обійми мене» сл. С. Вакарчука, муз. Д. Дудко, С. Вакарчука, «Повільно» ADAM та ін.

Отже, нині музична мова сучасного українського романсу стає різноманітнішою й виразнішою. Це пов'язано передусім з багатьма чинниками, які наявні в музичній культурі останні два десятиліття та втілюються в мелодії пісні, гармонії супроводу, технічних вокальних прийомах та виконанні, що дає нового дихання жанру. Можливо, з часом виникне новий музичний погляд на романсові пісні, але точно, що цей жанр ніколи не зникне, тому що ніщо так не турбує людину, як особисті почуття й кохання.

А. Швайка

**СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ КРІСТИНИ АГІЛЕРИ:
ВОКАЛЬНА СКЛАДОВА**

A. Shvaika

**SPECIFICITY OF CHRISTINA AGUILERA'S PERFORMING STYLE:
VOCAL COMPOSITION**

Крістіна Агілера вважається однією з найкращих виконавиць сучасного масового музичного мистецтва, про що свідчить безліч нагород, отриманих за її

творчу діяльність. ЗМІ називають співачку поп-дівою та поп-іконою. У 2012 р. на премії ALMA Агілери призначили спеціальну нагороду «Голос покоління», а у 2013 р. співачка отримала відзнаку «Голос народу» на премії People's Choice Awards за унікальну здатність справляти враження на слухача в різних жанрах.

Голос Крістіни Агілери вражає своєю самобутністю, силою та легкістю. Діапазон у чотири октави (від *c* до *c4*) відкриває виконавиці безмежні можливості реалізовувати за допомогою свого голосу найцікавіші вокальні ідеї та образи, висловлювати весь спектр своїх емоцій і почуттів. Співачка досконало володіє комплексом вокальних прийомів, які підкреслюють унікальність та впізнаваність тембру й особливостей голосу. Серед таких прийомів є *vibrato*, *glissando*, *growl*, *whistle*, *belting*, використання широкого спектру мелізмів, філігранне вміння переключати режими голосових складок та змінювати атаку звуку з м'якої до жорсткої і твердої на всьому діапазоні. Головною особливістю вокальної манери Крістіни Агілери є використання грудного регістру, що надає голосу масивності звучання. Відомий американський журналіст газети New York Times Девід Браун зазначив, що Марайя Кері та Вітні Х'юстон мали колосальний вплив на вокальну складову виконавського стилю Крістіни Агілери, оскільки: «Міс Агілера — одна з головних представниць мелізматичного співу».

Використання мелізмів співачкою у своєму творчому арсеналі піддається як позитивним відгукам, так і критиці через їх надмірність. Проте вокальна орнаментика є своєрідним показником гнучкості голосу, слугує прикрасою мелодії, заповнює її додатковими елементами з метою урізноманітнити звучання, висловити емоції, закладені змістом композиції, надати тембру неповторного колориту.

Також однією з особливостей виконавського стилю Крістіни Агілери є віртуозне виконання прийому *belting*, який дозволяє створити атмосферу напруження та масштабності дійства, вибудувати цікавий динамічний малюнок композиції від субтону до белту як найвищої точки емоційного напруження.

Крістіна Агілера у своїх композиціях демонструє філігранне вміння створювати контрасти у звуковидобуванні за допомогою переходів від белту до фальцету, від субтону до белту і навпаки. У деяких піснях зустрічаються потужні *glissando*, які або слугують переходом між різними режимами голосових складок, або відіграють роль самостійного вокального прийому.

Вокальна складова виконавського стилю Крістіни Агілери є доволі цікавою та різноманітною за наявністю основних вокально-технічних прийомів. Загалом голос співачки є унікальним та впізнаваним, що зумовлено його тембровими якістьми, використанням різних атак звуку та вокальних прийомів. Аналіз специфіки виконавського стилю Крістіни Агілери демонструє, що співачка вміє з легкістю та впевненістю ставати на шлях експериментів, шукати свій унікальний стиль та звучання, що дозволяє їй залишатися справжньою «іконою» сучасного масового музичного мистецтва.

А. Чорна

**ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНА СКЛАДОВА КОМПОЗИЦІЇ “BOUND TO YOU”
З МЮЗИКЛУ “BURLESQUE” У ВИКОНАННІ КРІСТІНИ АГІЛЕРИ**

A. Chorna

**VOCAL AND TECHNICAL COMPONENT OF “BOUND TO YOU”
FROM THE “BURLESQUE” MUSICAL PERFORMED BY CHRISTINA AGUILERA**

Жанр мюзиклу посідає важливе місце в сучасній масовій музичній культурі та знаходиться в постійному пошуку нових засобів виразності, що зумовлює надзвичайну рухливість його структури та мобільність образності і стилістики. Характерною ознакою цього музично-сценічного різновиду є перевага сюжетної основи, якій підпорядкована вокально-виконавська складова.

Американський мюзикл “Burlesque” режисера Стіва Ентіна є взірцем мелодраматичного твору, що мав великий успіх завдяки неперевершеному інтерпретуванню його вокальних композицій відомими співачками. Яскравим прикладом цього факту є виконання ліричної балади “Bound to You”, що увійшла до саундтреку мюзиклу “Burlesque”, американською співачкою Крістіною Агілерою, яка написала цю пісню у співавторстві із Сією та Семюелем Діксоном і була номінована на премії «Оскар» та «Золотий глобус» (2011).

Перший куплет пісні розпочинається з тихого співу з повітрям, «субтону», що слугує певним імпульсом для подальшого розвитку й досягнення динамічної кульмінації. Перед кожним рядком куплету Агілера робить «придих», який додає ефект слабкості. Слово “trust” звучить на яскраво вираженому вібрато, “heart” на низхідному мелізмі, а “...and I...” прикрашено мордентом.

Бридж слугує зв’язуючою ланкою між куплетом і приспівом, як за змістовною складовою, так і за розвитком динаміки, тому вже не звучить на «субтоні», а навпаки лунає впевнено, основним тоном. Присутні такі елементи, як мелізми, зокрема у слові “tight” (низхідний) та “tonight” (йодль + низхідний мелізм). Йодль у слові “tonight” є тональним, з характерним переходом з одного режиму голосових складок на інший та слугує певним нюансом, що насичує мелодію контрастами у звуковидобуванні.

Звучання приспіву кардинально відрізняється від куплету та бриджу за настроєм та динамікою. Так, приспів є вищою динамічною точкою пісні загалом; у ньому присутні мелізми, які дозволяють створити певний баланс між потужністю заспорованої Агілерою протягом цієї частини вокальної подачі і досягті ефекту легкості. Потужність досягається співачкою за допомогою опущеної гортані та твердої атаки звуку в піднебіння. Попри те, що загалом динаміка приспіву є гучною, спостерігаються невеликі динамічні стрибки від тихого звучання до потужного *f* і навпаки. Остання фраза (на слова “I am bound to you”) емоційно та динамічно сходить нанівець, що підкреслюється гамоподібним ходом у партії скрипки.

Другий куплет, на відміну від першого, виконується спокійним голосом помірної гучності, проте не субтоном, оскільки за динамікою та емоційним змістом в цьому нема об’єктивної потреби. На тлі виваженого і спокійного звучання другого куплету яскравим контрастом у звуковидобуванні слугують вокалізація слів “strong” та “sure”. Зберігається значна роль мелізматики (морденту та ін.), що постала ознакою виконавського стилю Крістіни Агілери.

Другий бридж не втрачає свого цільового призначення та слугує як перехід та зв’язуюча ланка між окремими частинами композиції. Слово “apart” стає потужним

поштовхом до вступу у другий приспів, у якому динамічний малюнок є тотожним першому. Єдиною відмінністю є стрибок з грудного регістру до головного у фальцетному режимі (жорстка атака звуку за методом EVT) у фразі “Can’t you see”. Також ускладнюється малюнок кожного мелізму.

Після проведення другого приспіву відбувається емоційний сплеск, відображений у вокальній манері співачки. Цей перехід до фінального приспіву підвів голос до найвищого рівня експресії. Так, на слові “fall” Крістіна Агілера використала прийом “belting”, що забезпечив відтворення високоінтенсивного, потужного та певною мірою гучного звуку. Такий ефект досягається завдяки використанню вокалістом грудного регістру на високих нотах. “Belting” став «зіркою» останнього приспіву.

Яскравості звучанню додали різкі переходи від гучних звуків (на межі крику) до спокійних, майже субтонних або фальцетних. Таке перемикання режимів дозволяє поринути в атмосферу контрастних звуко ефектів, метою яких є справити яскраве враження на слухача. Не можна оминати увагою потужне глісандо на слові “love”. Останнє “you” підкреслює концепцію контрастності, яку репрезентує співачка протягом всієї композиції, а саме демонструє різкий перехід на фальцет.

Отже, вокально-технічна складова композиції “Bound to you” з мюзиклу Стіва Ентіна “Burlesque”, виконана Крістіною Агілерою, є доволі різноманітною завдяки цікавій палітрі емоцій, що спонукає до використання відповідних вокальних прийомів. Темброві якості та вміння філігранно користуватися своїм голосом дозволили Агілері продемонструвати якнайбільше цікавих технік, які привертають увагу пересічного слухача та музичних критиків.

А. Карабум

СИМБІОЗ ФОЛЬКЛОРУ З ЕСТРАДНОЮ МУЗИКОЮ

A. Karabut

SYMBIOSIS OF FOLKLORE AND POP MUSIC

Естрадний вокал — один із найпопулярніших видів сучасного мистецтва в усьому світі. Його зародження та розвиток знайшли відображення у творчості українських виконавців і композиторів ще в минулому столітті. Під впливом світових музичних досягнень та українського традиційного мистецтва була створена популярна музика, яка полюбилась слухачам.

Вперше фольклором як феноменом зацікавились у XIX ст. У сучасних умовах нашого народу — збереження національних традицій, особливо української мови, сакральної традиційної культури та «коду», з якого складається нація, є актуальним явищем. Створення популярних творів на фольклорних мотивах, звернення до автентичного співу, гри на народних інструментах — основні ознаки українського народного мистецтва.

Як невід’ємна частина народної культури, пісенна традиція розвивається і поширюється в суспільстві. Беручи до уваги різні модифікації пісенного фольклору, слід розглядати їх з наукового погляду. У сучасній виконавській музичній культурі особливе місце посідає інтерпретація народної пісні.

Українська естрада пройшла досить складний шлях становлення та розвитку. Поеднуючи національні традиції з кращими зразками світової музики, вона стає

широковідомою за кордоном. Мелодійність тексту та фольклорна інтонаційність зробили українську естрадну пісню унікальною.

Еволюція народної пісні на сцені триває й донині. У XVII ст. скоморохи були представниками тодішнього поп-арту. Професійні та народні хори посіли своє місце на сцені в XIX ст. На початку XX ст. об'єктом вивчення вчених став сценічний фольклор. А в 1960–70-ті рр. — різноманітні ВІА, що по-новому трактують народні пісні.

Використання фольклорних елементів (ритму, гармонії, темпу) у пісенній творчості призводять до того, що багато творів постають перед слухачем як народні пісні. Фольклорні елементи в пісенній творчості не лише стають основою сучасної популярної вокальної творчості, а й відіграють національно-патріотичну роль, обєрігаючи культурно-творчі традиції.

Отже, можна висувати, що фольклор посідає важливе місце в розвитку сучасного народного вокального мистецтва. Завдяки стрімкому розвитку новітніх сучасних технологій, мистецтво постійно змінюється й доповнюється новими музичними напрямками та стилями, але звернення до першоджерельного матеріалу, до фольклору, до своєї національної традиції залишається незмінним і нині.

М. Хоменко

ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ СПІВАЧКИ ТІНИ КАРОЛЬ НА ПРИКЛАДІ АЛЬБОМУ «ІНТОНАЦІЇ»

М. Khomenko

THE PHENOMENON OF THE UKRAINIAN SINGER TINA KAROL AS AN EXAMPLE OF THE “INTONATIONS” ALBUM

Естрадна пісня — це один із найпопулярніших видів професійного виконавства в Україні. Без неї важко усвідомити значущість багатьох сценічних жанрів, таких як театральна вистава чи естрадне ревію. Розуміння феномена української естрадної пісні вимагає вивчення та осмислення особливостей її виникнення, розвитку в системі духовної культури нації, трансформації естетичних запитів та проблем мистецького життя. Сьогодні, коли культурологічна ситуація постійно змінюється, необхідно поглянути на жанр української естрадної пісні з погляду розвитку її основних художніх тенденцій, творчого потенціалу та її відповідності до потреб сучасної публіки.

Становлення української естрадної пісні відбувалось у декілька етапів. На початку це проходило в руслі професіоналізації кадрів традиційних жанрів та запозичення деяких видів західного масового мистецтва. Основний зміст перших українських естрадних пісень містив мотиви любові до рідного краю, до матері, а також любовну лірику. Далі розвиток української естрадної пісні характеризується активною індивідуалізацією творчості композиторів, значним пошуком в їхній творчості нових прийомів та засобів виразності, наслідком чого стало розширення пісенного діапазону, включення творів в інші жанри (від аранжувань народних пісень до появи справжніх шлягерів). Все це сприяло розвитку комерціалізації концертної діяльності та спричинило підвищення вимог до візуального компоненту концертів, появу нових видів електронних музичних інструментів тощо.

Починаючи з 90-х років минулого століття основні жанри української естрадної пісні детермінувалися різновидами музично-естрадних стилів (рок та його

різновиди, джазові твори та аранжування, поп-жанри, обробки фольклору та ін.) із відповідних традицій європейської музики. На початку XXI ст. в Україні співаки й гурти почали інтегруватися у світовий ринок шоу-бізнесу і стрімко адаптуватися до нових, ринкових відносин. Особливо важливо те, що українська естрадна пісня в контексті історичних подій відіграє вагомий роль у формуванні національної гідності та свідомості українців, стала чинником світоглядного масштабу.

На сучасному етапі свого існування українська пісенна естрада представлена багатьма талановитими музикантами, співаками, гуртами. Однією з таких яскравих представниць сьогодення української естради є Тіна Кароль. Тіна — обдарована природою артистка, учасниця багатьох проєктів телебачення, одним з останніх яскравих масштабних проєктів є «Голос країни». Вісім років обіймала посаду тренерки, упродовж яких п'ять разів підопічні артистки перемагали на вокальному шоу. Вона є авторкою багатьох своїх пісень, створює режисерські концепції своїх концертів.

У 2017 р. вийшов альбом Тіни Кароль «Інтонації». Це найгучніший виклик, який колись кидала українська поп-зірка в сеніті своєї слави. «Інтонації» — це нелогічно за поняттями вітчизняної поп-сцени. Музиканти, випускаючи альбом, люблять розповідати про те, як їхні нові пісні «не схожі одна на одну». «Інтонації» — робота, яка реально відповідає цьому принципу: 13 пісень та стільки ж самостійних візерунків зі своїми прийомами, технікою, настроєм.

Музичний альбом — одна з головних робіт в історії української поп-музики, ривок уперед, яка може створити новий тренд. «Інтонації» Тіни Кароль — як музичний фільм-сповідь. За кожною піснею криється ціла історія, і співачка погодилася відкрити завісу свого серця, щоб розповісти, які емоції привели її до створення такої глибокої роботи, як альбом, про секрети її особистого життя та її ніжних стосунків із сином, заради майбутнього якого співакці довелося піти на відчайдушний крок.

Альбом «Інтонації» — відповідь на очікування всіх, хто розумів, що Тіна Кароль може значно більше, ніж показувала досі. Гострої потреби начебто й не було, зважаючи на й так стабільну популярність. Тож, мабуть, це внутрішній запит. Чогось такого не вистачало, і не лише самій Тіні — майже всій українській поп-сцені першого ешелону. Випробування себе та звичної аудиторії, експеримент: буквально кожен наступний трек ламає картинку, створену попереднім. Альбом унікає стереотипу, створеного попередніми. Це все ще поп, але в нього щедрою рукою додані електро, дарк, інді, соул, з симфонічними вставками, відлунням госпелу, дивакуватими речитативами. І кульмінація, тихий вибух — народна «Ой, ходить сон» у власній обробці. Це досить рішучий крок на територію слухачів, які звикли до стильових перетинів, обірваних фраз та відкритих фіналів. Основну увагу забирає те, наскільки різними інтонаційними фарбами тут грає голос: від пустотливої усмішки — через похмуре занурення, навіть драму і до ніжності почуттів.

Над альбомом «Інтонації» працювала команда авторів та аранжувальників із Лондона, Лос-Анджелеса, Кувейту та Києва. До нього увійшло 13 нових пісень: «Дика вода»; «Мужчина моей мечты»; «Тобі здається»; «Космічні почуття»; «Обіймай»; «Твої гріхи»; «Всё во мне»; «Несколько причин»; «Земля»; «Внезапно»; «Перечекати»; «Шаг, шаг»; «Ой, ходить сон». Лише дві пісні були представлені раніше окремими синглами — «Твої гріхи» та «Перечекати».

Отже, альбом «Інтонації» — виклик для самої Кароль не лише тому, що вона ризикує викликати подив у частини своєї публіки. Це її спроба як співачки увійти до західної музичної традиції. Не секрет, що найсильніше її місце — це чистокровна лірика, що летить вільно, як вода.

Д. Адам'ян

ДЖАЗ-РОК У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

D. Adamian

JAZZ-ROCK IN MUSICAL CULTURE OF UKRAINE

Основною метою написання цієї розвідки є висвітлення специфіки поєднання напрямів джазу та року в українському музичному мистецтві.

Джаз як мистецьке явище, що має афро-американське коріння, виникає на межі XIX–XX ст. у США. Характерними стильовими ознаками джазу стали імпровізація, поліритмія і унікальний комплекс виконавсько-виражальних прийомів, увіражений у феномені свінгу. Джазова музика суттєво вплинула на музичне мистецтво XX ст. та стала фундаментом сучасної поп- і рок-музики та інших жанрово-стильових явищ масової музичної культури. Елементи джазу, джазова стилістика проникає в академічну (оперно-симфонічну та камерну музику тощо), збагачуючи її художньо-виражальний потенціал.

Появу джазу в Україні пов'язують з ім'ям відомого композитора Юлія Мейтуса, під керівництвом якого 29 грудня 1925 р. був утворений перший джазовий гурт у тодішній столиці — Харкові. Колектив набув популярності та успішно виступав на різних сценічних майданчиках міста. Закладена джазова традиція набула поширення в українській культурі та відзначена яскравими здобутками. Серед відомих джазових музикантів, зокрема співаків, які нині працюють в Україні, можна відзначити Джамалу, Гайтану, Лауру Марті, Монатіка та ін.

Рок-музика, що виникла в середині 1950-х рр. та набула поширення спочатку на теренах Західної Європи (де основними центрами її зосередження й розвитку вважаються країни Скандинавії та Велика Британія) та США, наприкінці 1960-х рр. поступово проникає в українську музичну культуру. Властиві рок-музиці стильові особливості, підкреслена значущість у ній тембрового та метроритмічного чинників (розширена група ударних та електроінструментів, зокрема електрогітари, синтезаторів тощо), потужня остинатна ритміка, сильний бек-біт, яскраві сольні епізоди (вокальні та інструментальні), сповнені експресії, а також оптимальний виконавський склад рок-груп (до яких входять вокаліст, барабанщик, гітарист (електрогітара), бас-гітарист, клавішник та ін.), складають потужний виражальний комплекс, здатний музично виразити сучасний ритм та життєву енергію сьогодення.

Прийшовши складний етап розвитку, нині український рок розвивається відповідно до світових стильових тенденцій у цій сфері. Це засвідчують такі відомі українські рок-гурти, як «Океан Ельзи», «The Hardkiss», «Друга Ріка», «СКАЙ», «Бумбокс», «Антитіла» та «Без Обмежень» та ін., які набули популярності далеко за межами країни.

На перетині двох вищезазначених жанрово-стильових напрямів — джазу та року — формується джаз-рок як синтетичне мистецьке явище, основні ознаки якого — імпровізаційність, опора на темброві властивості електромузичних інструментів, складну ритміку, зумовлюють інтерес з боку естрадних музикантів та

слухачів у світовому та українському музичному просторі. Джаз-рок як синтетичне утворення набув специфічного розвитку в Україні, починаючи з 1970-х рр., в умовах жорстких цензурних обмежень тодішніх художніх рад, які прослуховували репертуар виконавських колективів різних музичних об'єднань. Гурти, які працювали в цьому стилі, потрапили під ідеологічний тиск за вільне висловлювання у творчості власних думок та були вимушені звучати «підпільно» (наприклад, гурт «Еней»). Серед ініціаторів джаз-року та артроку в Україні — представники гуртів «Брати Блюзу», ВІА «Ватра», Jazz-kolo та ін., вивчення творчого досвіду яких є перспективою окремих досліджень.

Ю. Базилева

УПРОВАДЖЕННЯ ЙОГИ В РУХОВУ АКТИВНІСТЬ МУЗИКАНТІВ-ВИКОНАВЦІВ

Y. Bazyleva

IMPLEMENTATION OF YOGA INTO THE MOTOR ACTIVITY OF MUSICIANS-PERFORMERS

Вирішення проблеми психоемоційних навантажень у здобувачів факультету музичного мистецтва однаково значиме в особливо ускладнених обставинах, що спонукають до емоційного згоряння і потребують психологічного захисту. Щоб уникнути психоемоційних переживань, пов'язаних з професійно-виконавською майстерністю, потрібна допомога, яка полягає в площині рухової активності, приміром, йоги. Саме ця індійська практика ідеально підходить для музикантів, оскільки, як жодна інша оздоровча система, впливає не лише на фізичне здоров'я людини, а й на її емоційний стан. Мистецтво йоги за своєю природою унікальне, тому що дає кожному те, у чому є потреба. Багато авторів, досліджуючи йогу, констатують, що її вправами, під час яких здійснюється розтягнення тіла, можна знімати м'язове напруження, водночас вони поліпшують кровообіг і виправляють дефекти хребта. Існують методики психофізичної гімнастики на основі хатха-йоги, автори яких рекомендують вправи асани для корекції малорухливості суглобів та усунення болювих відчуттів.

Метою доповіді є визначення ефективності програми рухової активності здобувачів факультету музичного мистецтва ХДАК, основаної на системі вивчення вправ-асан йоги, для розвитку гнучкості м'язів, сухожилів і рухливості суглобів та відновлення після виконавської практики.

На початку виконання вправ йоги більшість здобувачів помічають позитивні зміни в самопочутті: заряд енергії, нервова-м'язова релаксація, поліпшення психічного стану. Вправи йоги для музикантів-виконавців передбачають комплекси для розвитку гнучкості, рухової стійкості, граціозності, дихання і плавності рухів. Обов'язковий компонент занять — зміцнення м'язів спини, живота, грудей, шиї, верхніх і нижніх кінцівок. У нашому організмі все взаємопов'язано: органи, тканини, суглоби і м'язи. Йоги вже давно зрозуміли (а фізіологи довели), що, впливаючи на м'язи певним чином, ми можемо впливати і на внутрішні органи. Механізм цього впливу досить простий. М'язи, зв'язки і суглоби нашого тіла мають чутливі нервові закінчення, за допомогою яких ми відчуваємо своє тіло. Ці ж нервові зв'язки відіграють важливу роль у підтримці здоров'я внутрішніх органів. У йозі існує безліч асан (вправи-пози), які сприяють поліпшенню здоров'я та психоемоційного стану музикантів-виконавців. Як приклад можна навести такі асани: Сур'я Намаскар

(«привітання Сонцю») — покращує стан хребта й суглобів, оздоровлює легені та серце, інші внутрішні органи, спалює зайвий жир, оптимізує гормональний фон; Тіталіасана («метелик») — відмінна поза для розкриття тазостегнових суглобів, зміцнення колін і щиколоток; Тир'яка Тадасана («поза гнучкого дерева») — ефективно розширює грудну клітку, укріплює дихальну систему, спалює жир з талії і стегон, знімає напруження в зоні попереку; Шашанкасана («поза кролика») — тонізує м'язи тазу, заспокоює, очищає кров.

Отже, застосування вправ йоги на заняттях з фізичного виховання надає глибокого розтягуючого ефекту в м'язах, суглобах і сухожиллях. Збільшення гнучкості супроводжується зміцненням м'язів і в результаті краще функціонують суглоби, знижуються больова чутливість і м'язові контрактури після довготривалої гри на інструменті. Упровадження йоги в самостійну роботу не лише підвищує ефективність основних занять, а й надає можливості вийти на вищий рівень у професійній виконавській майстерності, здійснювати профілактику м'язово-суглобового апарату загалом. Йога стає невід'ємною складовою рухової активності музикантів-виконавців і використовується на всіх її періодах та етапах музичної освіти.

Чжан Мін

НАПРЯМИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА ШИ ГУАННАНЯ

Zhang Min

DIRECTIONS OF THE MUSICAL CREATIVITY OF THE COMPOSER SHI GUANNAN

Творчість відомого китайського композитора другої половини ХХ ст. Ши Гуаннаня є дуже важливою і знаковою в музичній культурі Китаю. Він став одним із найпопулярніших композиторів у цій країні саме в 1970–80-ті роки. Відомість митця пов'язана, насамперед, зі значними новаторськими проявами, які він зміг здебільшого принести зі своєю творчістю в жанри популярної китайської музики, а також у масові й масштабні жанри академічного мистецтва.

Ши Гуаннань народився у 1940 р. в китайському Чунціні. Отримавши у 1964 р. музичну освіту в консерваторії м. Тяньцзінь, молодий композитор став працювати в Тяньцзіньському оперному театрі, згодом — у Центральній (Пекінській) філармонії. Тривалий час митець працює на посаді заступника голови Асоціації китайських музикантів. За значний творчий внесок у розвиток китайської музики композитор був відзначений найвищою мистецькою відзнакою в Китаї — присвоєнням йому почесного звання «Народний музикант». Крім того, після смерті митця, на знак вдячності й пошани за його творчість, у 2000 р. в Пекіні відбувся великий пам'ятний концерт на його честь.

Музичний спадок композитора Ши Гуаннаня налічує понад сто різних творів. Одним з найбільш плідних жанрів музичної творчості композитора є популярна китайська пісня. Серед найвідоміших пісень Ши Гуаннаня слід виокремити — «На полях надії», «Бий у барабани, співай пісню», «Коли виноград дозріє в Тулуфані», «Пісня гостів», «Якщо ви маєте знати», «Прем'єр Чжоу, де ви були?», «Під місячним вітром на краю бамбука», «Чисте біле перо посилає прихильність» та ін. А пісня «Підняв високо факел Азіатських ігор» була обрана як головний музичний супровід XI Азійських ігор.

Головною заслугою композитора Ши Гуаннаня в жанрі популярної китайської пісні є його внесок в оновлення жанрової і стильової парадигми пісні, що позначилося, насамперед, на позбавленні її від значної насиченості ознаками революційної пропагандистської пісні. Водночас у творчості Ши Гуаннаня популярна китайська пісня залишила в собі найважливіші національні атрибути, що відрізняло її від стилістики європейської поп- і рок-музики.

Музичний стиль пісенної творчості Ши Гуаннаня виявляється доволі мелодійним. Це значно сприяє легкому його сприйняттю та подальшій популяризації. Композитор також намагався відійти від зайвої ідеологізації своїх пісень, підбираючи для них ідеологічно нейтральні тексти. Разом з тим, тематика його пісень набуває популярності через їх здатність висловлювати зрозумілі й актуальні в китайському суспільстві настрої та ідеї. Так, одним з найпопулярніших його пісенних доробків стала пісня «Прем'єр Чжоу, де ти?», яка була присвячена пам'яті відомого й широко шанованого в Китаї політичного діяча та згодом отримала безліч різноманітних жанрових інтерпретацій і сценічних втілень.

Інша сфера творчості Ши Гуаннаня — великі монументальні жанри, серед яких виокремлюються декілька балетів (найяскравіший — «Сто біографій Змія»), декілька пекінських опер, мюзикли, а також дві класичні опери, у яких виразно поєднуються національні пісенні традиції Китаю з композиційними й драматургічними канонами сучасного європейського оперного мистецтва.

Одним із найяскравіших зразків такого жанрово-стильового симбіозу є створена композитором на початку 1980-х рр. опера «Скорбота за померлими». Цей монументальний твір присвячено 100-річчю від дня народження видатного китайського письменника й мислителя Лу Сюня. Жанрова система опери являє собою яскравий синтез чотирьох сценічних жанрів — пісенної творчості, масових видовищ, народної китайської опери, європейської класичної опери. Таким чином, композитор, використовуючи свій величезний творчий досвід у жанрі народно-патріотичної і популярної пісні, зміг створити великий монументальний сценічний твір, у якому яскраво переплелися, з одного боку, національні китайські ознаки, з іншого — традиції сучасної класичної опери. Цей твір відзначив собою новий виток розвитку оперного жанру в китайській музичній культурі останньої чверті ХХ ст.

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ:

КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА ЕТНОКУЛЬТУРОЛОГІЯ

І. Споденець, М. Александрова (I. Spodenets, M. Aleksandrova) ДОСВІД РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ТРАВМИ: «СПРАВА УФТІ» (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОГО МУЗЕЮ ННЦ ХФТІ) (EXPERIENCE OF CULTURAL TRAUMA REPRESENTATION: "UFTI CASE" (FOLLOWING AN EXAMPLE OF THE ACTIVITIES OF THE SCIENTIFIC AND TECHNICAL MUSEUM OF THE NATIONAL SCIENTIFIC CENTER OF KHARKIV PHYSICAL AND TECHNICAL INSTITUTE)) 3	3
Н. Шолухо (N. Sholukho) ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ У НЕКЛАСИЧНІЙ ПАРАДИГМІ ФІЛОСОФІЇ ІСТОРІЇ (ARTISTIC IMAGE IN THE NONCLASSICAL PARADIGM OF PHILOSOPHY HISTORY) 4	4
С. Виткалов, В. Виткалов (S. Vytkalov, V. Vytkalov) РЕГІОНАЛЬНА КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА У ТУРИСТИЧНОМУ ВИМІРІ (REGIONAL CULTURAL PRACTICE IN THE TOURIST DIMENSION) 6	6
С. Ханус (S. Hanus) ГЕНЕЗА ПАРАДИГМИ РОМАНТИЗМУ В НІМЕЦЬКІЙ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ ТА ФІЛОСОФСЬКО-ІСТОРИЧНІЙ ДУМЦІ ДОБИ ПІЗЬНОГО ПРОСВІТНИЦТВА (THE GENESIS OF THE PARADIGM OF ROMANTICISM IN THE GERMAN CULTURAL AND PHILOSOPHICAL-HISTORICAL IDEA OF THE LATE ENLIGHTENMENT AGE) 8	8
О. Пунгіна (O. Punhina) ЗОБРАЖЕННЯ ЗНАКА І ЖЕСТУ В МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ПЕРІОДУ ТОТАЛІТАРИЗМУ (THE DEPICTION OF SIGN AND GESTURE IN THE ART OF UKRAINE OF THE TOTALITARIAN PERIOD) 10	10
З. Ластовецька-Соланська (Z. Lastovetska-Solanska) МУЛЬТИКУЛЬТУРНИЙ ПОЛІЛОГ У ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОСТІ (MULTICULTURAL POLYLOGUE IN MODERN GLOBALIZED SPACE) 12	12
Є. Ворожейкін (Ye. Vorozheikin) ТРАНСМЕДІЙНИЙ СТОРИТЕЛІНГ ТА ТРАНСМЕДІЙНА ІСТОРІЯ: КУЛЬТУРНА СПЕЦИФІКА (TRANSMEDIA STORYTELLING AND TRANSMEDIA HISTORY: CULTURAL SPECIFICITY) 13	13
В. Котубей, Ю. Коста (V. Kotubei, Yu. Kosta) КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА ЕТНОКУЛЬТУРОЛОГІЯ, ОСОБЛИВОСТІ ЇХНЬОГО РОЗВИТКУ (CULTUROLOGY AND ETHNOCULTUROLOGY, FEATURES OF THEIR DEVELOPMENT) 14	14
С. Соланський (S. Solanskyi) УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА ТА ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ: ОЧІКУВАННЯ, РЕАЛІЇ Й ПЕРСПЕКТИВИ (UKRAINIAN CULTURE AND EUROPEAN INTEGRATION PROCESSES: EXPECTATIONS, REALITY AND PROSPECTS) 15	15
Х. Плецан (Kh. Pletsan) КУЛЬТУРНЕ РОЗМАЙТТЯ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ (CULTURAL DIVERSITY OF CREATIVE INDUSTRIES OF UKRAINE UNDER THE CONDITIONS OF MARTIAL LAW) 16	16
М. Сурнін (M. Surnin) ГЛОКАЛЬНІСТЬ У «НАРУТО» ЯК СПОСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ (GLOCALITY IN "NARUTO" AS A WAY OF PRESERVING NATIONAL CULTURAL HERITAGE) 19	19
В. Петренко (V. Petrenko) ПОСЕРЕДНІСТЬ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА (MEDIOCRITY AS A CULTUROLOGICAL PROBLEM) 21	21
Н. Ігнат'єва (N. Ihnatieva) ПЛАСТИЧНА КУЛЬТУРА ЯК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ (PLASTIC CULTURE AS A SUBJECT OF CULTURAL RESEARCH) 22	22
Д. Сокол (D. Sokol) УКРАЇНСЬКИЙ ВЕРТЕП — «ПУНКТ НЕЗЛАМНОСТІ» (UKRAINIAN NATIVITY SCENE — "POINT OF RESILIENCY") 24	24
А. Авершина (A. Avershyna) ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ-ЖЕРТВИ У ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ (TRANSFORMATION OF THE IMAGE OF FEMALE VICTIMS IN THE VISUAL CULTURE OF INDEPENDENT UKRAINE) 25	25

А. Біленька (A. Bilenka) СВОБОДА ЯК ОСНОВОПОЛОЖНА ЦІННІСТЬ УКРАЇНЦІВ У КОНТЕКСТІ СЦЕНІЧНОГО СЛОВА (FREEDOM AS A FUNDAMENTAL VALUE OF UKRAINIANS IN THE CONTEXT OF THE STAGE SPEECH)	26
Є. Трубаєва (Ye. Trubaieva) РІЛЬ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ МЕДІАЦІЇ В ПРОЦЕСАХ МІЖНАРОДНОЇ СПІВПРАЦІ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ (THE ROLE OF CULTUROLOGICAL MEDIATION IN INTERNATIONAL COOPERATION IN THE CONDITIONS OF GLOBALIZATION)	28
О. Проскурякова (O. Proskuriakova) ГРИМ ЯК ЕЛЕМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ АДАПТАЦІЇ (MAKE-UP AS A TOOL OF SOCIO-CULTURAL ADAPTATION)	30
О. Мухін (O. Mukhin) ЦІННІСНІ ОРІЄНТИРИ ЛЮДИНИ В ЕКСТРЕМАЛЬНИХ УМОВАХ У ФІЛЬМІ Н. АНТАЛА «ХИЖАКИ» (2010) (VALUE ORIENTATIONS OF A HUMAN UNDER EXTREME CIRCUMSTANCES IN N. ANTAL'S "PREDATORS" (2010))	31
П. Голотенко (P. Holotenko) ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ВИЗНАЧЕНЬ НАУК ПРО КУЛЬТУРУ (COMPARATIVE ANALYSIS OF DEFINITIONS OF CULTURE SCIENCES)	33
П. Хлебніков (P. Khliebnikov) МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЧЕРКАЩИНИ: ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ (MUSICAL CULTURE OF CHERKASHCHYNA: RESEARCH SOURCES)	36
Є. Гориславець (Ye. Horyslavets) МЕТОД КРОС-АНАЛІЗУ У НАУКОВІЙ РОБОТІ (THE METHOD OF CROSS-ANALYSIS IN SCIENTIFIC WORK)	38
М. Демиденко (M. Demydenko) ПРОБЛЕМИ ІДЕНТИЧНОСТІ В КОНТЕКСТІ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОГО ДИСКУРСУ НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМІВ АХТЕМА СЕІТАБЛАЄВА (IDENTITY PROBLEMS IN THE CONTEXT OF POST-COLONIAL DISCOURSE ON THE EXAMPLE OF AKHTEM SEITABLAIEV'S FILMS)	40
О. Демчук (O. Demchuk) СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ (MODERN TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF CULTURE IN UKRAINE)	42
П. Берест (P. Berest) ТУРИСТИЧНІ ДЕСТИНАЦІЇ ЯК РІЗНОВИД СИМВОЛІЧНИХ УНІВЕРСУМІВ (TOURIST DESTINATIONS AS A FORM OF SYMBOLIC UNIVERSES)	43
К. Костюченко (K. Kostiuchenko) ДОРОГОЦІННІ ВКЛАДИ УКРАЇНСЬКОГО ГЕТЬМАНА ІВАНА МАЗЕПИ (PRECIOUS CONTRIBUTIONS OF UKRAINIAN HETMAN IVAN MAZEPA)	45
Є. Водяхін (E. Vodiakhin) УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У ТОТАЛІТАРНІЙ РАДЯНСЬКІЙ СИСТЕМІ ВЗАЄМОВІДНОСИН МАСОВОЇ ТА ЕЛІТАРНОЇ КУЛЬТУРИ (UKRAINIAN THEATER IN THE TOTALITARIAN SOVIET SYSTEM OF RELATIONSHIPS BETWEEN MASS AND ELITE CULTURE)	46
М. Пронюк (M. Proniuk) ЗНАЧЕННЯ ПОДОРОЖЕЙ ВЕРХОВНОГО АРХІЄПІСКОПА УГКЦ ЙОСИФА СЛІПОГО В ЖИТТІ УКРАЇНЦІВ ДІАСПОРИ (SIGNIFICANCE OF THE UGCC SUPREME ARCHBISHOP JOSYF SLIPKJ'S PASTORAL VISITS FOR THE UKRAINIAN DIASPORA)	47
У. Молчко (U. Molchko) КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО (ДО 130-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ) (CULTURAL ACTIVITY OF NESTOR NYZHANKIVSKYI (ON THE OCCASION OF THE 130TH BIRTHDAY))	50
О. Юр (O. Yur) ТВОРЧІСТЬ РАФАЕЛЯ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ХХІ СТОЛІТТЯ (RAPHAEL'S WORKS IN UKRAINIAN CULTURE OF THE XXI CENTURY)	52
Я. Слищенко (Ya. Slyshchenko) «ДО ЛУНАРНОЇ ПОЕЗІЇ» — ПЕРЕЗАПИС КУЛЬТОВОГО «LUNAR POETRY» НОКТУРНАЛ МОРТУМ ТА МІСЦЕ ГУРТУ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ («ON LUNAR POETRY» — THE RERECORDING OF HIERATIC "LUNAR POETRY" BY NOKTURNAL MORTUM BAND AND ITS PLACE IN THE MUSICAL CULTURE OF UKRAINE)	54

М. Куліуш (M. Kuliush) ТРАВМИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ В КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕНЬ ГОЛОКОСТУ (TRAUMAS OF THE UKRAINIAN NATION IN THE CONTEXT OF THE HOLOCAUST STUDIES).....	56
Ю. Пантюх (Yu. Pantiukh) МИКОЛА ГЛУШЧЕНКО — ХУДОЖНИК «ЄВРОПЕЙСЬКОГО УВ'ЯЗНЕННЯ» (MYKOLA HLUSHCHENKO — ARTIST OF "EUROPEAN IMPRISONMENT")	57
А. Веремчук (A. Veremchuk) КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА ЕТНОКУЛЬТУРОЛОГІЯ (CULTURAL STUDIES AND ETHNOCULTURAL STUDIES).....	58

СЕКЦІЯ:
ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ
МЕНЕДЖМЕНТУ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Н. Максимовська (N. Maksymovska) СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТЕХНОЛОГІЇ У СФЕРІ СОЦІАЛЬНОЇ РОБОТИ (SOCIOCULTURAL TECHNOLOGIES IN THE SOCIAL WORK SPHERE)	60
І. Ушно, М. Гарькавенко (I. Ушно, М. Гарькавенко) PECULIARITIES OF PROMOTION OF HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS THROUGH SOCIAL NETWORKS (ОСОБЛИВОСТІ ПРОСУВАННЯ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ ЧЕРЕЗ СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ).....	61
Л. Гетьман (L. Hetman) ДО ПИТАННЯ ПРО НАПРЯМИ ІННОВАЦІЙНОГО РОЗВИТКУ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ (TO THE QUESTION ABOUT DIRECTIONS OF INNOVATIVE DEVELOPMENT OF SOCIOCULTURAL SPHERE).....	63
З. Остропольська (Z. Ostropolska) ВПЛИВ ГУМАНІТАРНИХ ЧИННИКІВ НА ПРОЦЕСИ ВПРОВАДЖЕННЯ ІННОВАЦІЙ У СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНИ (THE INFLUENCE OF HUMANITARIAN FACTORS ON THE PROCESSES OF IMPLEMENTATION OF INNOVATIONS IN THE SOCIO-ECONOMIC ENVIRONMENT OF UKRAINE).....	64
В. Кононенко, Л. Ладонько (V. Kononenko, L. Ladonko) ВОЛОНТЕРСЬКИЙ РУХ: ВНОСОК УКРАЇНСЬКИХ ЖІНОК (VOLUNTEER MOVEMENT: CONTRIBUTION OF UKRAINIAN WOMEN)	66
О. Данилюк (O. Danyliuk) ПРОФЕСІЙНІ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ ТА ФУНКЦІЇ ФАХІВЦІВ З УПРАВЛІННЯ ПЕРСОНАЛОМ НА СУЧАСНОМУ РИНКУ ПРАЦІ (PROFESSIONAL SPECIALIZATIONS AND FUNCTIONS OF PERSONNEL MANAGEMENT SPECIALISTS IN THE MODERN LABOR MARKET)	67
Л. Ладонько, І. Калінько, М. Татарчук (L. Ladonko, I. Kalinko, M. Tatarchuk) ІМПЛЕМЕНТАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ КРАЇН ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ В КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ (IMPLEMENTATION OF THE CULTURAL POLICY OF WESTERN EUROPEAN COUNTRIES IN THE CULTURAL SPACE OF UKRAINE).....	69
В. Грицько, К. Алмашій (V. Hrytsko, K. Almashii) МЕНЕДЖЕР ЯК СУБ'ЄКТ ІННОВАЦІЙ (MANAGER AS A SUBJECT OF INNOVATIONS).....	71
В. Козаченко (B. Kozachenko) IMPLEMENTATION OF INNOVATIVE PROJECTS IN THE SOCIO-CULTURAL SPHERE IN UKRAINE (УПРОВАДЖЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ПРОЄКТІВ У СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНУ СФЕРУ УКРАЇНИ).....	73
Т. Гуменюк (T. Humeniuk) EVENT У СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ДІЯЛЬНОСТІ: ФІЛОСОФІЯ ПОДІЇ В РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ (EVENT IN SOCIO-CULTURAL ACTIVITY: EVENT PHILOSOPHY IN TODAY'S REALITIES)	74
Є. Росляков (Y. Rosliakov) УДОСКОНАЛЕННЯ УПРАВЛІННЯ ДІЯЛЬНІСТЮ У СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ СФЕРІ (IMPROVEMENT OF THE ACTIVITIES MANAGEMENT IN THE SOCIO-CULTURAL SPHERE).....	77

І. Антошкін (I. Antoshkin) СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ПРОЄКТУВАННЯ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ СОЦІАЛЬНОЇ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ БІЗНЕСУ (SOCIOCULTURAL DESIGN AS A MEANS OF DEVELOPING SOCIAL RESPONSIBILITY OF BUSINESS)	78
---	----

А. Рижова (A. Ryzhova) МАРКЕТИНГОВА ДІЯЛЬНІСТЬ НА ПІДПРИЄМСТВІ (MARKETING ACTIVITY AT THE ENTERPRISE)	79
--	----

СЕКЦІЯ:
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ, МУЗЕЄЗНАВСТВА
ТА ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВА

М. Тортіка (M. Tortika) ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ТА СПЕЦИФІКА ЕКСПОЗИЦІЙНОЇ РОБОТИ В МУЗЕЯХ ІСТОРИЧНОГО ПРОФІЛЮ РЕСПУБЛІКИ БОЛГАРІЇ (НА ПРИКЛАДІ МУЗЕЮ АРХЕОЛОГІЇ НАІМ) (STAGES OF FORMATION AND SPECIFICITY OF EXPOSITION WORK IN THE MUSEUMS OF THE HISTORICAL PROFILE OF THE REPUBLIC OF BULGARIA (ON THE EXAMPLE OF NAIM, THE MUSEUM OF ARCHEOLOGY))	81
--	----

С. Гаврилюк (S. Havryliuk) РОЛЬ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ЗАПОВІДНИКІВ УКРАЇНИ В ПАМ'ЯТКООХОРОННІЙ СПРАВІ (THE ROLE OF HISTORICAL AND CULTURAL RESERVES OF UKRAINE IN LANDMARK PROTECTION)	82
---	----

В. Надольська (V. Nadolska) ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ В ДІЯЛЬНОСТІ МУЗЕЇВ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ (THEATRICAL PERFORMANCE AT THE ACTIVITY OF MUSEUMS IN THE VOLYN REGION)	84
---	----

М. Харламов (M. Kharlamov) СІЛЬСЬКІ ПРОФЕСІЙНІ ШКОЛИ В РОКИ НЕПУ (RURAL VOCATIONAL SCHOOLS IN UKRAINE IN THE YEARS OF NEP)	86
---	----

С. Каріков (S. Karikov) ЗАКЛАДАННЯ ОСНОВ КОНФЕСІЙНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ У КУРФЮРШЕСТВІ САКСОНЬСЬКОМУ В 1520–1530-Х РР. (THE ESTABLISHING OF THE FOUNDATIONS OF CONFSSIONAL TRANSFORMATIONS IN THE ELECTORATE OF SAXONY IN THE 1520–1530)	87
--	----

О. Хоросhev (O. Khoroshev) ЛЕОНІД БИКОВ ТА ХАРКІВ (LEONID BYKOV AND KHARKIV)	90
---	----

М. Міщенко (M. Mishchenko) ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «ПАМ'ЯТКООХОРОННА ДІЯЛЬНІСТЬ» У СИСТЕМІ СПЕЦІАЛЬНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ СФЕРИ КУЛЬТУРИ (DEFINITION OF THE CONCEPT OF “LANDMARKS PRESERVATION ACTIVITY” IN THE SYSTEM OF SPECIAL TERMINOLOGY OF THE CULTURE SPHERE)	92
--	----

І. Постернак, С. Постернак, О. Постернак (I. Posternak, S. Posternak, O. Posternak) ЗБЕРЕЖЕННЯ ОБ'ЄКТІВ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ НА ТЕРИТОРІЇ ЦЕНТРАЛЬНОГО ІСТОРИЧНОГО АРЕАЛУ МІСТА ОДЕСИ (PRESERVATION OF THE OBJECTS OF CULTURAL HERITAGE IN THE TERRITORY OF THE CENTRAL HISTORICAL AREA OF ODESA)	93
---	----

О. Біррова (O. Birova) ТЕХНОЛОГІЇ АР У МУЗЕЙНІЙ СФЕРІ (AR TECHNOLOGIES IN THE MUSEUM SPHERE)	95
---	----

О. Суліменко, С. Марченко (O. Sulimenko, S. Marchenko) ПАМ'ЯТКИ АРХІТЕКТУРИ М. ЖИТОМИРА ХІХ СТ. (ARCHITECTURAL LANDMARKS OF ZHYTOMYR OF THE XIX CENTURY)	96
---	----

Н. Бабкова (N. Babkova) ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ БІБЛІОТЕЧНИЙ ІНСТИТУТ У ПІДГОТОВЦІ ДО ОБОРОНИ ХАРКОВА 1941 Р. (KHARKIV STATE LIBRARY INSTITUTE IN PREPARATION FOR THE DEFENSE OF KHARKIV IN 1941)	97
--	----

В. Соловйов (V. Soloviov) ДІЯЛЬНІСТЬ КАТЕРИНОСЛАВСЬКОЇ ГАЗОВОЇ СЕКЦІЇ ПІД КЕРІВНИЦТВОМ Л. В. ПИСАРЖЕВСЬКОГО 1915–1916 РР. (ACTIVITIES OF KATERYNSLAV GAS SECTION UNDER THE LEADERSHIP OF L. V. PYSARZHEVSKY IN 1915–1916)	99
--	----

А. Шапошнікова (A. Shaposhnikova) «ЯК ГРИБИ ЗБИРАЛИСЯ ВОЮВАТИ З ЖУКАМИ» МИКОЛИ ПОГРІБНЯКА: ДИТЯЧА КНИГА, ЩО ВІДДЗЕРКАЛЮЄ ІСТОРИЧНІ ПОДІЇ (“HOW THE MUSHROOMS WENT TO FIGHT THE BEETLES” BY MYKOLA POHRIBNYAK: A CHILDREN’S BOOK THAT REFLECTS HISTORICAL EVENTS)	101
А. Лузан (A. Luzan) ONLINE-ВІКТОРИНА ЯК ФОРМА МУЗЕЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ (З ДОСВІДУ РОБОТИ ХІМ ІМЕНІ М. Ф. СУМЦОВА) (ONLINE QUIZ AS A FORM OF MUSEUM COMMUNICATION (FROM THE EXPERIENCE OF THE M. F. SUMTSOV KHARKIV HISTORICAL MUSEUM)).....	103
Я. Ліхолітов (Ya. Likholyetov) ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТОВАРИСТВА ОХОРОНИ ПАМ’ЯТОК ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ (1966–1991) (EDUCATIONAL ACTIVITIES OF THE KHARKIV REGIONAL ORGANIZATION OF THE UKRAINIAN SOCIETY FOR THE PROTECTION OF LANDMARKS OF HISTORY AND CULTURE (1966–1991))	104
О. Данилаш (O. Danylash) НАУКОВА І КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗЕЮ ІМ. ТИВОДАРА ЛЕГОЦЬКОГО НА ПІДКАРПАТСЬКІЙ РУСІ (SCIENTIFIC, CULTURAL AND EDUCATIONAL ACTIVITIES OF THE TYVODAR LEHOTSKYI MUSEUM IN SUBCARPATHIAN RUS).....	106
М. Якимчук (M. Yakymchuk) ЕПІТАФІЯ В ПОХОВАЛЬНОМУ ОБРЯДІ ДАВНЬОГО РИМУ (EPITAPH IN THE FUNERAL RITE OF ANCIENT ROME)	108
В. Деліман (V. Deliman) ПРОСВІТНИЦЬКА МІСІЯ ДРУКАРНІ ОСТРОЗЬКОГО КОЛЕГІУМУ В УКРАЇНСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНО-ДУХОВНОМУ ПОСТУПІ НА ПОМЕЖІВ’І XVI–XVII СТОЛІТЬ (THE EDUCATIONAL MISSION OF THE PRINTING HOUSE OF THE OSTROH COLLEGIUM IN THE UKRAINIAN NATIONAL AND SPIRITUAL PROGRESS AT THE BORDER OF THE XVI AND XVII CENTURIES)	110
А. Гузенко (A. Huzenko) ФУТУРИЗМ В АРХІТЕКТУРІ ХАРКОВА ТА КИЄВА ЯК БАЗИС ДЛЯ МУЗЕЄФІКАЦІЇ (FUTURISM IN THE ARCHITECTURE OF KHARKIV AND KYIV AS A BASIS FOR MUSEUMIFICATION).....	112
А. Євсюков (A. Yevsiukov) ВЕЛОСИПЕД ЯК ФЕНОМЕН ЕПОХИ МОДЕРНУ: ПРОБЛЕМИ МУЗЕАЛІЗАЦІЇ (BICYCLE AS A PHENOMENON OF THE MODERNITY ERA: PROBLEMS OF MUSEUMIZATION).....	114
І. Пастернак (I. Pasternak) ІНТЕРАКТИВНІ ФОРМИ ПРОВЕДЕННЯ ЕКСКУРСІЙ У МУЗЕЯХ УКРАЇНИ (INTERACTIVE FORMS OF EXCURSIONS IN MUSEUMS OF UKRAINE)	115
М. Павлюченко (M. Pavliuchenko) МУЗЕЙ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР (MUSEUM AS A CULTURE SPACE)	116
К. Прокудіна (K. Prokudina) МУЗЕЙ-ЛАБОРАТОРІЯ А. БАРРА: КОНЦЕПЦІЯ ТА ЇЇ ВТІЛЕННЯ (MUSEUM-LABORATORY OF A. BARR: CONCEPT AND ITS IMPLEMENTATION)	119
Є. Динник (Ye. Dynyuk) ВИСТАВКА «ДИВОВИЖНІ ІСТОРІЇ [УКРАЇНСЬКОГО] КРИМУ»: ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ (“AMAZING STORIES OF [UKRAINIAN] CRIMEA” EXHIBITION: PECULIARITIES OF REINTERPRETATION OF HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE)	122
Д. Лобода (D. Loboda) ЧИ ПОТРІБНА СЮЖЕТНІСТЬ УКРАЇНСЬКІЙ ЕКСПОЗИЦІЇ? (IS A PLOT NECESSARY IN A MODERN UKRAINIAN EXHIBITION?)	123
Н. Режевська (N. Rezhevska) СОЦІАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКА ПРОБЛЕМА КОМУНІКАЦІЇ ВІДВІДУВАЧА ТА МУЗЕЮ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ІНСТИТУЦІЇ (SOCIO-PHILOSOPHICAL PROBLEM OF COMMUNICATION BETWEEN THE VISITOR AND THE MUSEUM AS A SOCIO-CULTURAL INSTITUTION)	124

Є. Різниченко (Ye. Riznychenko) ВНЕСОК П. Д. МАРТИНОВИЧА В РОЗВИТОК КУЛЬТУРИ СЛОБОЖАЩИНИ (CONTRIBUTION OF P. D. MARTYNOVYCH TO THE DEVELOPMENT OF CULTURE OF SLOBOZHANSK SYCHYNA)	125
В. Шрамко (V. Shramko) КОМП'ЮТЕРНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ФРАГМЕНТОВАНОГО ПОСУДУ НА ПРИКЛАДИ МАТЕРІАЛІВ СКІФСЬКОЇ ДОБИ (COMPUTER RECONSTRUCTION OF FRAGMENTED DISHES ON THE EXAMPLE OF MATERIALS FROM THE SCYTHIAN PERIOD).....	127
А. Прокопенко (A. Prokopenko) ВІТРАЖНЕ МИСТЕЦТВО: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ, МУЗЕЄЗНАВСТВА ТА ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВА (STAINED GLASS ART: CURRENT PROBLEMS OF HISTORY, MUSEOLOGY AND LANDMARK STUDIES).....	128
В. Кашеєва (V. Kashcheieva) ОСОБЛИВОСТІ БОЙКІВСЬКОЇ ВИШИВКИ (PECULIARITIES OF BOIKY EMBROIDERY)	129
Є. Фіногенова (Ye. Finohenova) ПРОЦЕС ВИГОТОВЛЕННЯ ВИРОБІВ КОСІВСЬКОЇ КЕРАМІКИ (PRODUCTION PROCESS OF KOSIV CERAMICS).....	130
Т. Буніна (T. Bunina) ВАРВАРА КАРИНСЬКА (VARVARA KARYNSKA).....	131
Д. Шуть (D. Shut) ВПЛИВ ВІЙНИ НА МУЗЕЙНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ (THE IMPACT OF THE WAR ON THE MUSEUM SPACE OF UKRAINE)	132

СЕКЦІЯ:

ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ОСОБИСТОСТІ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

Р. Білоус, М. Новарчук (R. Bilous, M. Novarchuk) ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ (THEORETICAL AND METHODOLOGICAL BASIS OF THE STUDY OF EMOTIONAL INTELLIGENCE OF PRESCHOOL CHILDREN)	133
Р. Білоус, А. Половіткіна (R. Bilous, A. Polovitkina) ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КРЕАТИВНОСТІ ОСОБИСТОСТІ (THEORETICAL PRINCIPLES OF PERSONALITY CREATIVITY RESEARCH)	135
А. Большакова (A. Bolshakova) ПРОВИНА ТОГО, ХТО ВИЖИВ: СУТНІСТЬ, ПРИНЦИПИ РОБОТИ В КПТ (КОГНІТИВНО-ПОВЕДІНКОВА ТЕРАПІЯ) (SURVIVOR'S GUILT: ESSENCE, PRINCIPLES OF WORK IN CBT (COGNITIVE-BEHAVIORAL THERAPY))	137
І. Віденєєв (I. Videnieiev) ПСИХОСОМАТИЧНІ СИМПТОМИ В СТРУКТУРІ ПРОФЕСІЙНОЇ ДЕФОРМАЦІЇ ПРАКТИЧНОГО ПСИХОЛОГА (PSYCHOSOMATIC SYMPTOMS IN THE STRUCTURE OF PROFESSIONAL DEFORMATION OF A PSYCHOLOGIST PRACTITIONER).....	138
Є. Власова (Y. Vlasova) ЗАСТОСУВАННЯ АРТ-ТЕРАПЕВТИЧНИХ ПРИЙОМІВ У РОБОТІ З ТРИВОЖНІСТЮ (APPLICATION OF ART THERAPEUTIC TECHNIQUES IN WORKING WITH ANXIETY).....	140
Д. Дубінін (D. Dubinin) РЕЗІЛЬЄНТНІСТЬ ПРАЦІВНИКІВ ПОЛІЦІЇ: КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ФЕНОМЕНУ (RESILIENCE OF POLICE OFFICERS: PHENOMENON CONCEPTUALIZATION).....	141
Т. Кетлер-Митницька (T. Ketler-Mytynyska) ЧИННИКИ ПСИХОЛОГІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ СТУДЕНТІВ В УМОВАХ ВІЙНИ (FACTORS OF PSYCHOLOGICAL WELL-BEING OF STUDENTS IN THE CONDITIONS OF WAR)	143
О. Красуля (O. Krasulia) ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ КОГНІТИВНИХ СХЕМ ЯК РЕГУЛЯТОРА ПСИХОЛОГІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ПРАЦІВНИКІВ ПОЛІЦІЇ (THEORETICAL AND METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF THE STUDY OF COGNITIVE SCHEMES AS A REGULATOR OF THE POLICE OFFICERS PSYCHOLOGICAL WELL-BEING)	145
І. Ларіонова (I. Larioнова) ОСОБЛИВОСТІ ВНУТРІШНЬОЇ ДИСПОЗИЦІЇ ДРІБНИХ КОРУПЦІОНЕРІВ СЕКТОРУ БЕЗПЕКИ ТА ОБОРОНИ УКРАЇНИ (FEATURES OF THE INTERNAL	

DISPOSITION OF "PETTY" CORRUPTIONISTS IN THE SECURITY AND DEFENSE SECTORS OF UKRAINE)	147
К. Немченко (K. Nemchenko) ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ЕКСТРАВЕРСІЇ / ІНТРОВЕРСІЇ З ОСОБЛИВОСТЯМИ ПЕРЕЖИВАННЯ СТРАХІВ У МОЛОДОМУ ВІЦІ (RELATIONSHIP BETWEEN EXTRAVERSION / INTROVERSION WITH AND PECULIARITIES OF EXPERIENCING FEARS AT A YOUNG AGE)	149
І. Новосьолова (I. Novosolova) МИСТЕЦТВО ЯК ФАКТОР ВСТАНОВЛЕННЯ ПСИХОЛОГІЧНОГО КОМФОРТУ ДІТЕЙ ТА ПІДЛІТКІВ В УМОВАХ ВІЙНИ (ART AS A COMPONENT OF SETTING OF CHILDREN'S AND TEENAGERS' PSYCHOLOGICAL COMFORT DURING THE WARTIME)	151
Н. Потьомкіна (N. Potomkina) ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ПІДТРИМКИ ВИКЛАДАЧІВ ЗВО В УМОВАХ ВІЙНИ (PSYCHOLOGICAL ASPECT OF SOCIAL AND PEDAGOGICAL SUPPORT OF HIGHER EDUCATION TEACHERS IN THE CONDITIONS OF WAR)	153
Д. Приходько, В. Коноваленко (D. Prykhodko, V. Konovalenko) ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ІРРАЦІОНАЛЬНИХ УСТАНОВОК ОСОБИСТОСТІ ТА ОСОБЛИВОСТЕЙ МОТИВАЦІЇ СПІЛКУВАННЯ З МІЖОСОБИСТІСНОЮ ВЗАЄМОДІЄЮ (RELATIONSHIP BETWEEN IRRATIONAL ATTITUDES OF AN INDIVIDUAL AND FEATURES OF THE MOTIVATION OF COMMUNICATION WITH INTERPERSONAL INTERACTION)	155
Д. Приходько, С. Кузьміна (D. Prykhodko, S. Kuzminova) ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СЛУЖБОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ СИЛОВИХ СТРУКТУР В ЕКСТРЕМАЛЬНИХ, РИЗИКОНЕБЕЗПЕЧНИХ УМОВАХ (PSYCHOLOGICAL FEATURES OF OFFICIAL ACTIVITY OF THE REPRESENTATIVES OF LAW ENFORCEMENT AGENCIES IN EXTREME, RISKY CONDITIONS)	157
Д. Приходько, В. Протасеня (D. Prykhodko, V. Protasenia) ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ІНТЕРНЕТ-КОМУНІКАЦІЇ З РИЗИКОМ СУЇЦИДАЛЬНОЇ ПОВЕДІНКИ ОСОБИСТОСТІ (THE RELATIONSHIP BETWEEN INTERNET COMMUNICATION AND THE RISK OF SUICIDAL BEHAVIOR OF AN INDIVIDUAL)	160
О. Радько (O. Radko) ОСОБЛИВОСТІ СУБ'ЄКТИВНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ОСОБИСТОСТІ В УМОВАХ ВІЙНИ (FEATURES OF PERSONAL SUBJECTIVE WELL-BEING IN THE CONDITIONS OF WAR)	162
Т. Сергієнко (T. Serhiienko) ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВПЛИВУ ІНФОРМАЦІЇ НА СВІДОМІСТЬ ЛЮДИНИ В СУЧАСНИХ УМОВАХ (PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF THE INFLUENCE OF INFORMATION ON HUMAN CONSCIOUSNESS IN MODERN CONDITIONS)	164
О. Скориніна-Погребна, Г. Топоренко (O. Skorynina-Pohrebna, H. Toporenko) ЗБЕРЕЖЕННЯ ЕМОЦІЙНОЇ СТАБІЛЬНОСТІ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ (PRESERVATION OF EMOTIONAL STABILITY IN WARTIME CONDITIONS)	166
А. Степанян (A. Stepanian) СУБЛІМАЦІЯ ЯК МЕХАНІЗМ ПСИХОЛОГІЧНОГО ЗАХИСТУ (SUBLIMATION AS A PSYCHOLOGICAL DEFENSE MECHANISM)	167
І. Ушакова, Є. Черновол (I. Ushakova, Y. Chernovol) ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ СТУДЕНТІВ, ЩО ПРАЦЮЮТЬ (PECULIARITIES OF THE PROFESSIONAL IDENTITY OF THE STUDENTS WHO WORK)	168
В. Хохленков (V. Khokhlenkov) ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК АУТОАГРЕСІЇ ТА СХИЛЬНОСТІ ДО РИЗИКУ (THE RELATIONSHIP BETWEEN AUTOAGGRESSION AND RISK PROPENSITY)	170
СЕКЦІЯ: КУЛЬТУРА ФАХОВОЇ ТА ДІЛОВОЇ ІНШОМОВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ	
О. Lytvynenko (O. Литвиненко) LEARNING THE DEFINITE AND INDEFINITE ARTICLES IN ENGLISH COMPARED TO THE UKRAINIAN LANGUAGE (ВИВЧЕННЯ ОЗНАЧЕНОГО ТА НЕОЗНАЧЕНОГО АРТИКЛІВ В АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ ПОРІВНЯНО З УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ)	171

O. Ryzhchenko (О. Рижченко) FEATURES OF THE PROFESSIONAL COMMUNICATION OF RESCUERS WHILE PROVIDING ASSISTANCE TO VICTIMS IN EMERGENCY SITUATIONS (ОСОБЛИВОСТІ ФАХОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ РЯТУВАЛЬНИКІВ ПІД ЧАС НАДАННЯ ДОПОМОГИ ПОСТРАЖДАЛИМ У НАДЗВИЧАЙНИХ СИТУАЦІЯХ)	172
M. Chepelieva (М. Чепелєва) IMPROVING MOTIVATION AND WRITING SKILLS OF TECHNICAL UNIVERSITY STUDENTS (ПІДВИЩЕННЯ МОТИВАЦІЇ ТА РОЗВИТОК УМИНЬ У ПИСЬМОВОМУ МОВЛЕННІ СТУДЕНТІВ ТЕХНІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ)	173
A. Omelchenko, N. Arendt (А. Омельченко, Н. Арендт) FEATURES OF THE WORK OF A CHOREOGRAPHER IN THE MODERN SPACE: CHALLENGES AND PROSPECTS (ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ХОРЕОГРАФА В СУЧАСНОМУ ПРОСТОРІ: ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ)	175
D. Kondratova, V. Rudenkyi (Д. Кондратова, В. Руденький) UKRAINIAN LANGUAGE AS A NATIONAL CULTURAL CODE (УКРАЇНСЬКА МОВА ЯК КУЛЬТУРНИЙ КОД НАЦІЇ)	176
I. Honcharenko (І. Гончаренко) THE EXECUTED RENAISSANCE (РОЗСТРІЛЯНЕ ВІДРОДЖЕННЯ)	178
A. Synko, K. Spesyvtseva (А. Синько, К. Спесивцева) PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF TOURISM IN UKRAINE IN THE POST-WAR PERIOD (ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ТУРИЗМУ В УКРАЇНІ В ПІСЛЯВОЄННИЙ ЧАС)	179
Y. Kolesnyk, M. Zolotarevska (Є. Колесник, М. Золотарєвська) ESSENCE, POPULARITY AND DEVELOPMENT OF BACKPACKING TOURISM (СУТНІСТЬ, ПОПУЛЯРНІСТЬ ТА РОЗВИТОК БЕКПЕКІНГ-ТУРИЗМУ)	180
M. Rudenko, K. Smal (М. Руденко, К. Смаль) UKRAINIAN TELEVISION AFTER THE REGAINING OF INDEPENDENCE (УКРАЇНСЬКЕ ТЕЛЕБАЧЕННЯ ПІСЛЯ ВІДНОВЛЕННЯ НЕЗАЛЕЖНОСТІ)	182
A. Musiienko (А. Мусієнко) LIBRARIES OF UKRAINE DURING THE WAR (БІБЛІОТЕКИ УКРАЇНИ ПІД ЧАС ВІЙНИ)	183
A. Dmitriieva (А. Дмитрієва) TRIPS ABROAD OF “ZÁPOVIT” FOLK DANCE THEATER IN WARTIME (ПОЇЗДКИ ЗА КОРДОН ТНТ «ЗАПОВІТ» У ВОЄННИЙ ЧАС)	185
V. Savina, A. Vikhrova (В. Савіна, А. Віхрова) LIVIV AS ONE OF THE MOST BEAUTIFUL TOURIST PEARLS OF UKRAINE (ЛЬВІВ — ОДНА З НАЙКРАСИВІШИХ ТУРИСТИЧНИХ ПЕРЛИН)	186
V. Semenova (В. Семенова) SERGE LIFAR: THE WAY TO THE GLORY (СЕРЖ ЛИФАР: ДОРОГА ДО СЛАВИ)	187
M. Vozhova (М. Вожова) CULTURAL DIFFERENCES IN CUSTOMER SERVICE AND THEIR IMPACT ON INTERNATIONAL BUSINESS (КУЛЬТУРНІ ВІДМІННОСТІ В ОБСЛУГОВУВАННІ КЛІЄНТІВ ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА МІЖНАРОДНИЙ БІЗНЕС)	188
D. Loboda (Д. Лобода) MUSEUMS — MEMORY OF MANKIND (МУЗЕЇ — ПАМ'ЯТЬ ЛЮДСТВА)	189
O. Liubchenko (О. Любченко) THE CONCEPT OF “THEATRE OF THE ABSURD”: FEATURES, PARADOXES AND PHILOSOPHY (ПОНЯТТЯ «ТЕАТР АБСУРДУ»: ОСОБЛИВОСТІ, ПАРАДОКСИ, ФІЛОСОФІЯ)	190
S. Dubinska (С. Дубінська) THE IMPORTANCE OF FOREIGN-LANGUAGE COMMUNICATION FOR A GRAPHIC DESIGNER (ВАЖЛИВІСТЬ ІНШОМОВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ДЛЯ ДИЗАЙНЕРА-ГРАФІКА)	192
E. Cherkasova (Е. Черкасова) ADAPTATION TO LOCAL BUSINESS PRACTICES (АДАПТАЦІЯ ДО МІСЦЕВИХ БІЗНЕСПРАКТИК)	194
A. Skrypka (А. Скрипка) PUPPET THEATER (ТЕАТР ЛЯЛЬОК)	195
M. Zameta (М. Замета) POPULARIZATION AND PRACTICAL APPLICATION OF THE COMBINATION OF PROFESSIONAL TERMS AND SLANG VOCABULARY	

(ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ТА ПРАКТИЧНЕ ЗАСТОСУВАННЯ ПОЄДНАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ Й СЛЕНГУ)	196
K. Zavadun (К. Заводун) DANCE HISTORY. WHAT IS THE DIFFERENCE BETWEEN ANCIENT DANCE AND MODERN ONE? (ІСТОРІЯ ТАНЦЮ. ЧИМ ВІДРІЗНЯЄТЬСЯ СТАРОВИННИЙ ТАНЕЦЬ ВІД СУЧАСНОГО?)	197
Y. Manskova (Ю. Манскова) ENGLISH AS AN INTEGRAL PART OF A QUALIFIED GRAPHIC DESIGNER TRAINING (АНГЛІЙСЬКА МОВА ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ПІДГОТОВКИ КВАЛІФІКОВАНОГО ДИЗАЙНЕРА-ГРАФІКА)	199
V. Radieva (В. Радева) INTERNATIONAL TOURISM: ITALY AS A COUNTRY OF A GREAT CULTURE (МІЖНАРОДНИЙ ТУРИЗМ: ІТАЛІЯ — КРАЇНА ВЕЛИКОЇ КУЛЬТУРИ)	201
A. Pyroh (А. Пирог) THE CULTURE OF PROFESSIONAL AND BUSINESS COMMUNICATION IN THE UNITED STATES OF AMERICA (КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНОГО ТА ДІЛОВОГО СПІЛКУВАННЯ В США)	202
O. Klochko (О. Клочко) THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF KINESIOLOGY (ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ КІНЕЗІОЛОГІЇ)	204
L. Tsaruk (Л. Царук) THE CULTURE OF PROFESSIONAL AND BUSINESS COMMUNICATION IN THE USA (КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНОГО ТА ДІЛОВОГО СПІЛКУВАННЯ В США)	206
O. Herchuk (О. Герчук) THE DIFFERENCE BETWEEN INTRAMURAL AND ONLINE TRAINING OF STUDENT CHOREOGRAPHERS (РІЗНИЦЯ МІЖ ОЧНИМ ТА ОНЛАЙН НАВЧАННЯМ СТУДЕНТІВ)	207
I. Martyshchenko (І. Мартищенко) INTERNATIONAL ART RESIDENCY AS A TOOL FOR DEVELOPING A TOURIST DESTINATION (МІЖНАРОДНА АРТ-РЕЗИДЕНЦІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ ТУРИСТИЧНОЇ ДЕСТИНАЦІЇ)	208
V. Varragan, A. Landik (В. Варраган, А. Ландік) INCLUSION IN FILM INDUSTRY (ІНКЛЮЗІЯ В КІНОІНДУСТРІЇ)	209
E. Khomytska (Є. Хомицька) BASIC PRINCIPLES OF K. STANISLAVSKI SYSTEM (ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ СИСТЕМИ К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО)	210
K. Maslova (К. Маслова) LIBRARY MANAGEMENT (УПРАВЛІННЯ БІБЛІОТЕКОЮ)	212
P. Kopytets (П. Копитець) MAKE-UP AS ONE OF THE MAIN ELEMENTS OF THE STAGE ART (ГРИМ ЯК ОДИН З ГОЛОВНИХ ЕЛЕМЕНТІВ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА)	213

СЕКЦІЯ:

УКРАЇНСЬКЕ МОВОЗНАВСТВО ТА СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ХХІ СТОЛІТТЯ

I. Fesenko (I. Fesenko) УКРАЇНСЬКИЙ МОВНИЙ ДИСКУРС В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ (UKRAINIAN LANGUAGE DISCOURSE IN THE CONDITIONS OF MARTIAL LAW)	215
C. Rudenko, S. Demochko (S. Rudenko, S. Demochko) ТЕКСТ ПРОФЕСІОГРАМИ ФІНАНСИСТА: ЗМІСТ, СТРУКТУРА, ЗНАЧЕННЯ (THE TEXT OF THE PROFESSIONIOGRAM OF A FINANCIAL EXPERT: CONTENT, STRUCTURE, MEANING)	216
C. Rudenko, V. Petrenko (S. Rudenko, V. Petrenko) ПРОФЕСІОНАЛІЗМИ В ЕКОНОМІЧНІЙ ТЕРМІНОЛОГІЇ (PROFESSIONALISMS IN ECONOMIC TERMINOLOGY)	217
C. Rudenko, T. Prokopovych (S. Rudenko, T. Prokopovych) ЕТИМОЛОГІЯ ДЕЯКИХ УКРАЇНСЬКИХ ПРІЗВИЩ (ETYMOLOGY OF SOME UKRAINIAN SURNAMES)	217

М. Бондаренко (M. Bondarenko) ФЕМІНІТИВИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ЖУРНАЛІСТСЬКОГО ДИСКУРСУ (FEMINITIVES IN THE CONTEXT OF MODERN JOURNALISTIC DISCOURSE)	218
Д. Бутко (D. Butko) ВІСІМ СТОРІНОК УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ОСТАНЬНОГО ЧОТИРИРІЧЧЯ (EIGHT UKRAINIAN LITERATURE PAGES OF THE LAST YEARS)	219
Д. Кондратова, В. Руденський (D. Kondratova, V. Rudenkyi) ХУДОЖНЯ СВОЕРІДНІСТЬ РЕЛІГІЙНО-НАРОДНОЇ П'ЄСИ «МИЛОСТЬ БОЖІЯ...» НЕВІДОМОГО АВТОРА (ARTISTIC ORIGINALITY OF THE RELIGIOUS AND FOLKLODIC SONG "THE GRACE OF GOD..." BY AN UNKNOWN AUTHOR)	222
Є. Кулинич (Ye. Kulynych) «ТАЄМНЕ ВІКНО» СТВІЕНА КІНГА ТА ДЕВІДА КЕППА: ПЕРЕКЛАД З МОВИ ЛІТЕРАТУРИ НА МОВУ КІНО ("SECRET WINDOW" BY STEPHEN KING AND DAVID KOEPP: TRANSLATION FROM THE LANGUAGE OF LITERATURE TO THE LANGUAGE OF CINEMA)	224
А. Мотуз (A. Motuz) БИТВА СТАТЕЙ В ОПОВІДАННЯХ ДЖЕЙМСА ТЕРБЕРА (THE BATTLE OF THE SEXES IN JAMES THURBER'S STORIES)	225
М. Руденко (M. Rudenko) ЕТИКЕТНА ФОРМУЛА ЗВЕРТАННЯ В УКРАЇНСЬКИХ ЗМІ (ETIQUETTE FORMULA OF APPEAL IN THE UKRAINIAN MASS MEDIA)	227
К. Смаль (K. Smal) ЯВИЩЕ ПЛЕОНАЗМУ В МОВНОМУ ДИСКУРСІ УКРАЇНСЬКИХ ЗМІ (PLEONASM IN LANGUAGE DISCOURSE OF THE UKRAINIAN MASS MEDIA)	228
П. Чуйко (P. Chuiko) МОРАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКІ ПРОБЛЕМИ РОМАНІСТИКИ НІЛА ГЕЙМАНА (MORAL AND PHILOSOPHICAL PROBLEMS OF NEIL GAIMAN'S NOVELS)	229
К. Шавурський (K. Shavurskyi) ОБРАЗ МАЙОРА ТОМА В ПОЕТИЦІ ДЕВІДА БОВІ (THE IMAGE OF MAJOR TOM IN THE POETICS OF DAVID BOWIE)	230
СЕКЦІЯ: ФІЛОСОФСЬКІ, СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ТА ПРАВОВІ ВИМІРИ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА	
В. Лисенкова (V. Lysenkova) ГУМАНІСТИЧНИЙ ВИМІР ПРОБЛЕМИ ВІЙНИ І МИРУ (HUMANISTIC DIMENSION OF THE PROBLEM OF WAR AND PEACE)	232
В. Мірошніченко (V. Miroshnychenko) ПРО ДЕЯКІ ДЕКОНСТРУКТИВНІ ВИКЛИКИ: МОВА І ПОЕЗІЯ (ON SOME DECONSTRUCTIVE CHALLENGES: LANGUAGE AND POETRY)	233
О. Чиркова (O. Chyrkova) ЕЛЕКТОРАЛЬНА КУЛЬТУРА ТА ТИПИ ЕЛЕКТОРАЛЬНОЇ ПОВЕДІНКИ (ELECTORAL CULTURE AND TYPES OF ELECTORAL BEHAVIOR)	236
К. Попова-Коряк (K. Popova-Koriak) ВЗАЄМОДІЯ ПРИНЦИПІВ ТЕРИТОРІАЛЬНОЇ ЦІЛІСНОСТІ ДЕРЖАВ ТА САМОВИЗНАЧЕННЯ НАРОДІВ (THE INTERACTION OF THE PRINCIPLES OF TERRITORIAL INTEGRITY OF STATES AND SELF-DETERMINATION OF PEOPLES)	238
В. Грицько, В. Довганиук (V. Hrytsko, V. Dovhaniuk) ПРАВО — ЦЕ РЕГУЛЯТОР ПОВЕДІНКИ ЛЮДИНИ (LAW IS THE REGULATOR OF HUMAN BEHAVIOR)	240
В. Грицько, Н. Керечанин (V. Hrytsko, N. Kerechanyin) КОНСТИТУЦІОНАЛІЗМ ЯК ФЕНОМЕН ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ГРОМАДЯН (CONSTITUTIONALISM AS A PHENOMENON OF THE FORMATION OF NATIONAL CONSCIOUSNESS OF CITIZENS)	241
В. Петренко (V. Petrenko) ТЕХНОЛОГІЧНА КУЛЬТУРА ЯК ЧИННИК ПОСЕРЕДНОСТІ (TECHNOLOGICAL CULTURE AS A FACTOR OF MEDIOCRITY)	243

С. Криворучченко (S. Kryvorutchenko) АКСІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ФОРМУВАННЯ НЕГАТИВНОГО СУСПІЛЬНОГО СПРИЙНЯТТЯ НОВИХ МОДНИХ ІДЕЙ У РАДЯНСЬКУ ДОБУ (AXIOLOGICAL ASPECT OF FORMATION OF NEGATIVE PUBLIC PERCEPTION OF NEW FASHIONABLE IDEAS IN THE SOVIET ERA)	244
П. Голотенко (P. Holotenko) НАТО ЯК ФАКТОР КУЛЬТУРНО-ПОЛІТИЧНОГО РОЗВИТКУ СУСПІЛЬСТВА (NATO AS A FACTOR OF THE CULTURAL AND POLITICAL DEVELOPMENT OF SOCIETY)	246
V. Osetrova (B. Osetrova) WOMEN'S STRUGGLE FOR RECOGNITION IN STREET ART (БОРЬБА ЖІНОК ЗА ВИЗНАННЯ У ВУЛИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ)	248
A. Путятіна (A. Putiatina) СВОБОДА СОВІСТІ І ВИБОРУ РЕЛІГІЇ ЯК ОСНОВА ПРАВОВОЇ ДЕРЖАВИ (FREEDOM OF CONSCIENCE AND CHOICE OF RELIGION AS THE BASIS OF THE RULE-OF-LAW STATE)	249
Ю. Волкова (Y. Volkova) АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЮРИДИЧНОГО ВИЗНАННЯ СОМАТИЧНИХ ПРАВ (CURRENT ISSUES OF LEGAL RECOGNITION OF SOMATIC RIGHTS)	250

СЕКЦІЯ:

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА КУЛЬТУРА: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ

X. Флейчук (K. Fleichuk) УРТЕКСТОВА РЕДАКЦІЯ 35 ДУХОВНИХ ХОРОВИХ КОНЦЕРТІВ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО: НОВІ КЛЮЧІ ДО ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПАРТИТУР КОМПОЗИТОРА (THE URTEXT EDITION OF DMYTRO BORTNYANSKYI'S 35 SACRED CHORAL CONCERTOS: NEW KEYS TO THE PERFORMANCE INTERPRETATION OF COMPOSER'S SCORES)	252
Ю. Воскобойнікова (Yu. Voskoboinikova) ВИРАЗНІСТЬ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ПЛАСТИКИ ТА ЇЇ ПРИЗНАЧЕННЯ (EXPRESSIVENESS OF CONDUCTOR'S PLASTICITY AND ITS PURPOSE)	254
I. Сахно (I. Sakhno) ДОЦІЛЬНЕ РОЗДІЛЬНОМОВЛЕННЯ У ЗВУКОВОМУ НАПОВНЕННІ БОГОСЛУЖІННЯ В СЛОВ'ЯНОМОВНІЙ ЕТНІЧНІЙ ЦЕРКОВНІЙ КУЛЬТУРІ (EXPEDIENT BILINGUALISM IN THE SOUND CONTENT OF WORSHIP IN THE SLAVIC-SPEAKING ETHNIC CHURCH CULTURE)	256
B. Воскобойнікова (V. Voskoboinikova) ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ «LA FABRIQUE OPÉRA» ЯК КОНЦЕПЦІЯ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА ("LA FABRIQUE OPÉRA" CREATIVE PROJECT AS A CONCEPT OF CONTEMPORARY OPERA ART DEVELOPMENT)	257
Л. Давидович (L. Davydovych) ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОГО СЛУХУ ЯК СПЕЦІАЛЬНОЇ ЗДІБНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВИКЛАДАЧА АКАДЕМІЧНОГО СПІВУ (FORMATION OF VOCAL HEARING, AS A SPECIAL ABILITY OF THE FUTURE TEACHER OF ACADEMIC SINGING)	259
I. Кирик (I. Kyryk) АНСАМБЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРІВ У КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ: СПЕЦИФІКА РОБОТИ (ENSEMBLE OF CONCERTMASTERS IN THE CLASS OF CHORAL CONDUCTING: SPECIFICS OF WORK)	260
A. Shchyrba (A. Щирба) CREATIVE CONCEPTS OF FUNERAL MUSICAL GENRES IN MUSIC OF CONTEMPORARY UKRAINIAN COMPOSERS (ТВОРЧІ КОНЦЕПЦІЇ ТРАУРНИХ МУЗИЧНИХ ЖАНРІВ У МУЗИЦІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)	262
Є. Власова, А. Абрамкін (Ye. Vlasova, A. Abramkin) РОЗВИТОК ВОКАЛЬНИХ ЗДІБНОСТЕЙ У МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ ПІД ЧАС ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ (DEVELOPMENT OF VOCAL ABILITIES OF FUTURE TEACHERS OF ART SCHOOLS DURING THE DISTANCE EDUCATION)	264
К. Донцова-Пушенко (K. Dontsova-Pushenko) МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ХОРУ І. ГАЙДЕНКА «ОЙ ТИ, ПТАШКО...» ЗІ ЗБІРКИ «САД БОЖЕСТВЕННИХ ПІСЕНЬ» Г. СКОВОРОДИ	

(MUSIC-THEORETICAL ANALYSIS OF I. HAYDENKO'S CHORUS "OH YOU, BIRD..." FROM THE COLLECTION "THE GARDEN OF DIVINE SONGS" BY H. SKOVORODA)	266
І. Гуменюк (I. Humeniuk) СВЯТО ПІСНІ І ТАНЦЮ В ХОРОВІЙ КУЛЬТУРІ ЕСТОНІЇ: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ (SONG AND DANCE FESTIVAL IN ESTONIAN CHORAL CULTURE: TRADITIONS AND MODERNITY)	268
Фу Сіньбінь (Fu Xinbin) ВИКОНАВСЬКІ ЗАВДАННЯ СПІВАКІВ ВІРТУАЛЬНОГО ХОРУ (PERFORMANCE TASKS FOR VIRTUAL CHOIR SINGERS)	269
Лі Дешун (Lee Deshun) МОВНА ФОНЕТИКА — СПІВ — ВОКАЛЬНА КУЛЬТУРА: ОСОБЛИВОСТІ ВПЛИВУ ТА ФОРМУВАННЯ (LANGUAGE PHONETICS — SINGING — VOCAL CULTURE: FEATURES OF INFLUENCE AND FORMATION)	271
О. Яцюк (O. Yatsiuk) УКРАЇНСЬКІ «ПОРИ РОКУ» У ТВОРЧОСТІ Т. КРАВЦОВА (ЦИКЛ «ХОРОВІ АКВАРЕЛІ») (UKRAINIAN "SEASONS" IN THE WORK OF T. KRAVTSOV ("CHORAL WATERCOLORS" CYCLE))	272
М. Червякова (M. Chervyakova) ОБРАЗНО-СМИСЛОВИЙ КОНТЕКСТ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ А. П. КОЛОМІЙЦЯ (FIGURATIVE AND SEMANTIC CONTEXT OF THE CHORAL WORKS OF A. P. KOLOMIETS)	273
А. Рей (A. Rei) «МЕСА ДЛЯ ДВОХ ХОРІВ А CARPELLA» ФРАНКА МАРТИНА ЯК ВИКОНАВСЬКЕ ЗАВДАННЯ ("MASS FOR TWO A CAPPELLA CHOIRS" BY FRANK MARTIN AS A PERFORMANCE TASK)	274
О. Циганок (O. Tsyhanok) ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЖАЛЬНОСТІ В ХОРОВІЙ МІНІАТЮРІ «НІЧ» З ТРИПТИХА «АЛІЛУЯ» В. СИЛЬВЕСТРОВА (MEANS OF MUSICAL EXPRESSIVENESS IN THE CHORAL MINIATURE "NIGHT" FROM THE TRIPTYCH "HALLELUJAH" BY V. SYLVESTROV)	275
О. Висоцький (O. Vysotskyi) ЯКОБ ДЕ ХАН МЕСА «BREVIS», МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ IV ЧАСТИНИ «BENEDICTUS» (JAKOB DE HAHN'S MASS "BREVIS", MUSIC-THEORETICAL ANALYSIS OF PART IV "BENEDICTUS")	276
Ю. Браїловська (Yu. Brailovska) КАНТАТА В. ПТУШКІНА ДЛЯ ДИТЯЧОГО ХОРУ І СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ «SALVE REGINA» (V. PTUSHKIN'S CANTATA FOR CHILDREN'S CHOIR AND SYMPHONY ORCHESTRA "SALVE REGINA")	278
К. Кочержук (K. Kocherzhuk) ДИТЯЧА ХОРОВА МУЗИКА ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ М. СТЕЦІОНА ТА Л. ШУКАЙЛО (CHILDREN'S CHORAL MUSIC BY KHARKIV COMPOSERS BASED ON THE WORKS OF M. STETSIUN AND L. SHUKAILO)	279
С. Присяжнюк (Sv. Prysyazhniuk) ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ІТАЛІЙСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА XIX СТ. НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ДЖ. ПУЧЧІНІ (FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF ITALIAN OPERA ART IN THE XIX CENTURY AS AN EXAMPLE OF THE CREATIVE ACTIVITY OF J. PUCCINI)	280
Д. Корольова (D. Korolova) МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНА ФУНКЦІЯ ХОРУ В ОРАТОРІЇ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ «САМСОН» (THE MUSICAL AND DRAMATIC FUNCTION OF THE CHOIR IN H. F. HANDEL'S ORATORIO "SAMSON")	282
Є. Пінчук (E. Pinchuk) ТЕКСТІ Г. ЧУПРИНКИ ТА В. СОСІУРИ В ОРИГІНАЛЬНИХ ТВОРАХ М. ЛЕОНТОВИЧА (THE H. CHUPRYNKA'S AND V. SOSIURA'S TEXTS IN THE ORIGINAL WORKS BY M. LEONTOVYCH)	283

СЕКЦІЯ:
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО:
ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

Т. Большакова (T. Bolshakova) МЕТОД ПРОЄКТІВ У ПІДГОТОВЦІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО» (PROJECT METHOD IN THE TRAINING OF HIGHER EDUCATION STUDENTS IN "MUSICAL ART" SPECIALTY)	285
О. Уманець (O. Umanets) КОНТЕМПОРАРНЕ МИСТЕЦТВО НА ЗЛАМІ СВИТОГЛЯДНИХ ПАРАДИГМ (CONTEMPORARY ART AT THE BREAKING POINT OF WORLDVIEW PARADIGMS)	287
Г. Савченко (H. Savchenko) ХУДОЖНЬО-КОНСТРУКТИВНИЙ ЗАДУМ «ТРАЄКТОРІЙ ЗВУКУ» ОЛЕКСАНДРА ЩЕТИНСЬКОГО (ARTISTIC AND CONSTRUCTIVE PROJECT "TRAJECTORIES OF SOUND" BY OLEKSANDR SHCHETYNISKYI)	289
А. Рум'янцева (A. Rumiantseva) ЗАПОЧАТКУВАННЯ ФОРТЕПІАННО-ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ В ХАРКОВІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ (THE BEGINNING OF THE PIANO-EDUCATIONAL TRADITION IN KHARKIV AT THE BEGINNING OF THE XX CENTERY)	290
І. Палійчук (I. Palichuk) КУРС «СУЧАСНА МУЗИКА» В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ МАГІСТРІВ ПРИКАРПАТСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА (THE "CONTEMPORARY MUSIC" COURSE IN THE MASTER DEGREE STUDENTS TRAINING SYSTEM OF VASYL STEFANYK PRECARPATHIAN NATIONAL UNIVERSITY)	292
В. Овсянніков (V. Ovsiannikov) СОЦІОКУЛЬТУРНІ ФУНКЦІЇ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОПУЛЯРНІЙ МУЗИЦІ (SOCIO-CULTURAL FUNCTIONS AND CULTURAL CODES IN UKRAINIAN POPULAR MUSIC)	293
Т. Кметюк (T. Kmetiuk) СІМБІОЗ РОК-МУЗИКИ І ФОЛЬКЛОРУ В РЕПЕРТУАРІ ГУРТУ «ВОПЛІ ВІДОПЛЯСОВА» (SYMBIOSIS OF ROCK MUSIC AND FOLKLORE IN THE REPERTOIRE OF "VOPLI VIDOPLIASOVA" BAND)	294
Л. Кудрич (L. Kudrych) СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА СПЕЦИФІКА ЕСТРАДНОГО СПІВУ (STAGE ART AND SPECIFICITY OF VARIETY SINGING)	296
Л. Красовська (L. Krasovska) ОСНОВНІ ПИТАННЯ В НАВЧАННІ ЕСТРАДНОГО СПІВАКА (MAIN ISSUES IN TRAINING A VARIETY SINGER)	297
С. Гуральна (S. Huralna) НАРИС ІСТОРІЇ ОРГАННОГО МИСТЕЦТВА ГАЛИЧИНИ (ESSAY ON THE HISTORY OF THE ORGAN ART OF GALICIA)	298
Л. Шемет (L. Shemet) ПРОФЕСІЙНІ ОБ'ЄДНАННЯ АКОРДЕОНІСТІВ США (PROFESSIONAL ASSOCIATIONS OF ACCORDIONISTS OF THE USA)	302
В. Цицирєв (V. Tsytiryiev) ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ ЗА ДОПОМОГОЮ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА (FORMATION OF AESTHETIC TASTE WITH THE HELP OF MUSICAL ART)	303
О. Степанова (O. Stepanova) ШКОЛА ЯК ВИЩИЙ І УЗАГАЛЬНЮЮЧИЙ РІВЕНЬ МЕТАСИСТЕМИ ПІАНІЗМУ (SCHOOL AS A HIGHER AND GENERALIZING LEVEL OF PIANISM METASYSTEM)	304
Г. Косенко (H. Kosenko) ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАЦЬКОГО ПРОЦЕСУ ДИСЦИПЛІНИ «КВАРТЕТНИЙ КЛАС» В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ (FEATURES OF TEACHING "QUARTET CLASS" DISCIPLINE IN THE CONDITIONS OF DISTANCE EDUCATION)	305
А. Гладких (A. Hladkykh) РИТМ — ОСНОВА ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА (RHYTHM — THE BASIS FOR ORCHESTRAL PERFORMANCE)	307

Є. Козеняшев (Y. Kozeniashev) ТАРАГОТ: МИНУЛЕ ТА СУЧАСТНІСТЬ (TARAGOT: PAST AND MODERNITY)	308
В. Зима (V. Zyma) ЗРІЛА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ ЕРИКА ІВЕЙЗЕНА НА ПРИКЛАДІ ТРІО ДЛЯ КЛАРНЕТА, АЛЬТА І ФОРТЕПІАНО (MATURE CHAMBER-INSTRUMENTAL MUSIC OF ERIC EWAZEN ILLUSTRATED BY THE TRIO FOR CLARINET, VIOLA AND PIANO)	309
С. Романенко (S. Romanenko) ЕВОЛЮЦІЯ ЗАГАЛЬНОЇ ПОСТАНОВКИ СКРИПАЛЯ (EVOLUTION OF THE VIOLINIST'S GENERAL POSITIONING)	311
І. Палійчук, О. Дем'як (I. Paliichuk, O. Demiak) ЗНАЧЕННЯ ПОЧАТКОВОГО ЕТАПУ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ШКОЛЯРІВ ГРИ НА ФЛЕЙТІ (THE IMPORTANCE OF THE INITIAL STAGE IN THE PROCESS OF TEACHING SCHOOLCHILDREN TO PLAY THE FLUTE)	313
І. Палійчук, Д. Янко (I. Paliichuk, D. Yanko) ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ “КОНТРА-ПУНКТЕ” ДЛЯ ДЕСЯТИ ІНСТРУМЕНТІВ К. ШТОКГАУЗЕНА (GENRE AND STYLE FEATURES OF “KONTRA-PUNKTE” FOR TEN INSTRUMENTS BY K. STOCKHAUSEN)	314
Ю. Карчова (Yu. Karchova) СУЧАСНА ВОКАЛЬНА СПЕЦИФІКА НАРОДНОПІСЕННОГО ВИКОНАВСТВА (MODERN VOCAL SPECIFICS OF FOLK SONG PERFORMACE)	315
В. Осипенко, Є. Федоренко (V. Osypenko, Ye. Fedorenko) ДАВНІЙ ОБРЯДОВИЙ НАСПІВ ЗЕЛЕНИХ СВЯТ РІВНЕНЩИНИ У ВИКОНАВСЬКІЙ ВЕРСІЇ МАР'ЯНИ САДОВСЬКОЇ (THE ANCIENT RITUAL CHANT OF THE GREEN HOLIDAYS OF RIVNE REGION IN THE PERFORMANCE VERSION OF MARIANA SADOVSKA)	317
В. Осипенко, К. Іваник (V. Osypenko, K. Ivanyk) НАРОДНОПІСЕННА ТРАДИЦІЯ УКРАЇНИ В ПРОЄКТАХ НАТАЛІЇ ПОЛОВИНКИ (FOLK SONG TRADITION OF UKRAINE IN THE PROJECTS OF NATALIA POLOVYNKA)	318
Н. Олійник, Г. Бреславець (N. Oliinyk, H. Breslavets) ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ВЕСІЛЬНОГО ДІЙСТВА У ТВОРЧОСТІ ФОЛЬКЛОРНОГО КОЛЕКТИВУ «КИСЕЛЯНОЧКА» (PECULIARITIES OF THE MUSICAL DRAMATURGY OF WEDDING EVENT IN THE WORKS OF THE “KYSELIANOCHKA” FOLK GROUP)	319
С. Манько (S. Manko) СПЕЦИФІКА НАВЧАННЯ ЗДОБУВАЧІВ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «ЕСТРАДНИЙ СПІВ» У ЗВО В ON-LINE ФОРМАТІ ТА МЕТОДИ ЇЇ ПОКРАЩЕННЯ (SPECIFICITY OF TRAINING OF THE STUDENTS OF “VARIETY SINGING” SPECIALIZATION AT UNIVERSITIES IN ON-LINE FORMAT AND METHODS OF ITS IMPROVEMENT)	321
Т. Теслер (T. Tesler) СТАНОВЛЕННЯ РОК-Н-РОЛУ ЯК МУЗИЧНОГО ЯВИЩА ХХ СТОЛІТТЯ (FORMATION OF ROCK-N-ROLL AS A MUSICAL PHENOMENON OF THE XX CENTURY)	322
В. Захарова (V. Zakharova) ЗАРОДЖЕННЯ ЕКСТРЕМАЛЬНИХ ВОКАЛЬНИХ ТЕХНІК ТА ЇХ РОЛЬ У СУЧАСНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ (THE EMERGENCE OF EXTREME VOCAL TECHNIQUES AND THEIR ROLE IN MODERN PERFORMING CREATIVY)	323
А. Верещака (A. Vereshchaka) РОК-МУЗИКА ЯК КУЛЬТУРНИЙ ПЛАСТ У СВІТОВІЙ МУЗИЦІ (ROCK MUSIC AS A CULTURAL LAYER IN WORLD MUSIC)	324
В. Іванов (V. Ivanov) АРАНЖУВАННЯ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА МУЗИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ ХДАК (ARRANGEMENT AS AN IMPORTANT COMPONENT OF THE MUSICAL ACTIVITY OF THE CONCERTMASTER IN THE EDUCATIONAL PROCESS AT KSAC)	326
І. Алтухова (I. Altukhova) АКТУАЛЬНІСТЬ РОЗВИТКУ ДИТЯЧОГО ДЖАЗОВОГО НАПРЯМУ В СУЧАСНІЙ ПЕДАГОГІЧНІЙ ПРАКТИЦІ (RELEVANCE OF THE DEVELOPMENT OF CHILDREN'S JAZZ DIRECTION IN MODERN PEDAGOGICAL PRACTICE)	327

В. Алтухов (V. Altukhov) РОЛЬ НОВІТНИХ МУЗИЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОГО МУЗИКАНТА (THE ROLE OF THE LATEST MUSIC TECHNOLOGIES IN THE FORMATION OF A MODERN MUSICIAN)	329
О. Рябінін (O. Riabinin) ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ЗМІНІ РЕПЕРТУАРНОЇ ПАРАДИГМИ УКРАЇНСЬКИХ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ (THE SIGNIFICANCE OF THE CONCERTMASTER'S CREATIVE ACTIVITY IN CHANGING THE REPERTOIRE PARADIGM OF UKRAINIAN POP SINGERS DURING THE RUSSIAN AGGRESSION)	331
М. Тряннов (M. Trianov) ГІТАРНИЙ АНСАМБЛЬ У ТВОРЧОСТІ РІЧАРДА КЕМЕРОНА-ВУЛЬФА (GUITAR ENSEMBLE IN THE WORKS OF RICHARD CAMERON-WOLFE)	333
Т. Клюка (T. Kliuka) ГОРИЗОНТИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОМПОЗИТОРА ІГОРЯ ГАЙДЕНКА (HORIZONS OF THE CREATIVE ACTIVITY OF THE COMPOSER IHOR HAIDENKO)	335
О. Мовчан (O. Movchan) АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ ЗА УЧАСТІ АКОРДЕОНА В СУЧАСНІЙ ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ (ENSEMBLE MUSIC-MAKING WITH THE ACCORDION IN CONTEMPORARY EUROPEAN MUSIC)	337
О. Стецькович (O. Stetskovych) КОНЦЕРТНИЙ ТУР "MY SONGS" У КОНТЕКСТІ ГАСТРОЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТІНГА (CONCERT TOUR "MY SONGS" IN THE CONTEXT OF STING'S TOURING ACTIVITY)	338
Р. Чернова (R. Chernova) ТВОРЧА СПАДЩИНА ФРЕНКА СІНАТРИ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ (ДО 25-І РІЧНИЦІ СМЕРТІ АРТИСТА) (FRANK SINATRA'S CREATIVE LEGACY IN THE CONTEMPORARY ART SPACE (ON THE OCCASION OF THE 25TH ANNIVERSARY OF THE ARTIST'S DEATH))	339
О. Василенко (O. Vasylenko) ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖАНРУ КОНЦЕРТУ ДЛЯ БАЯНА З ОРКЕСТРОМ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ПОЧАТКУ ХХІ СТ. (TRANSFORMATIONS OF THE CONCERT GENRE FOR ACCORDION WITH ORCHESTRA IN THE CREATIVITY OF COMPOSERS OF THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY)	340
Кун Чжуцзюнь (Kong Zhujun) МУЗИКА ААРОНА АВШАЛОМОВА ЯК СИМВОЛ КУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ СХОДУ ТА ЗАХОДУ: ЄВРОПЕЙСЬКІ КОНЦЕРТИ ШАНХАЙСЬКОГО СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ (MUSIC OF AARON AVSHALOMOV AS A SYMBOL OF CULTURAL INTERACTION OF EAST AND WEST: EUROPEAN CONCERTS OF SHANGHAI SYMPHONY ORCHESTRA)	341
Р. Тетерін (R. Teterin) ПОЄДНАННЯ ВИКОНАВСЬКИХ СТИЛІВ У ПРОЕКТІ "JAZZY" ГРУПУ «ТНМК» ТА ДЖАЗ-БЕНДУ «СХІД-SIDE» (THE COMBINATION OF PERFORMING STYLES IN THE "JAZZY" PROJECT OF THE "TNMK" GROUP AND THE "SKHID-SIDE" JAZZ BAND)	343
К. Жук (K. Zhuk) ВІДТВОРЕННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ ПІСЕННОСТІ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИМ ГУРТОМ «РОДОВІД» В УМОВАХ ТИМЧАСОВОГО ПЕРЕСЕЛЕННЯ (М. ГАМБУРГ) (THE REPRODUCTION OF TRADITIONAL SONGS BY THE FOLKLORE GROUP "RODOVID" UNDER THE CONDITIONS OF A TEMPORARY RESETTLEMENT (HAMBURG))	344
Ду Бохао (Du Bohao) РОЛЬ МАРСЕЛЯ МЮЛЯ У ФОРМУВАННІ ВИКОНАВСТВА ТА ТВОРЧОСТІ ДЛЯ КВАРТЕТУ САКСОФОНІВ (THE ROLE OF MARCEL MULE IN THE FORMATION OF PERFORMANCE AND CREATIVITY FOR THE SAXOPHONE QUARTET)	347
А. Лошков (A. Loshkov) ФОРТЕПІАННИЙ ПРОСТІР ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО (PIANO SPACE OF CREATIVITY OF LESIA DYCHKO)	348
А Гудаму (A Hudamu) ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ВНУТРІШНЬОЇ МОНГОЛІЇ В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ (VOCAL ART OF INNER MONGOLIA IN THE CONTEXT OF INTERCULTURAL COMMUNICATION)	350

Ван Цзяцзин (Wang Jiaqing) ІНТЕНЦІЇ МОДЕРНІЗАЦІЇ КИТАЙСЬКОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ А CAPPELLA (THE INTENTIONS OF THE MODERNIZATION OF CHINESE CHORAL MUSIC A CAPPELLA)	352
Лу Тунцзе (Lu Tongjie) СПЕЦИФІКА ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНОГО ДІАЛОГУ В УКРАЇНСЬКІЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ЛІРИЦІ (SPECIFICITY OF REFLECTION OF MUSICAL AND POETIC DIALOGUE IN UKRAINIAN CHAMBER AND VOCAL LYRICS)	353
Чжоу Ні (Zhou Ni) ЮДЖА ВАНГ ЯК ПРЕЗЕНТАНКА СИНТЕЗУ ФОРТЕПІАННИХ ВИКОНАВСЬКИХ СТИЛІВ «ВЕН» І «ВУ» (YUJA WANG AS A PRESENTER OF THE SYNTHESIS OF PIANO PERFORMING STYLES “WEN” AND “WU”).....	354
Дін Бойю (Ding Boyu) ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ ЦЗІНЬ СЯНА ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИХ ТЕНДЕНЦІЙ КИТАЮ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ. (JIN HIAN’S OPERA CREATIVITY AS A REFLECTION OF MUSICAL AND THEATRICAL TRENDS OF CHINA AT THE END OF THE XX — AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY)	357
Лінь Даньлі (Lin Danli) ПОСТАТЬ Ф. ШОПЕНА У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ПІАНІСТІВ Східно- і Південноазійських Країн (THE FIGURE OF F. CHOPIN IN THE PERFORMANCE PRACTICE OF PIANISTS OF EAST AND SOUTH ASIAN COUNTRIES)	358
Пань Хе (Pan He) КИТАЙСЬКІ ПІАНІСТИ — ІНТЕРПРЕТАТОРИ ТВОРІВ Ф. ЛІСТА (CHINESE PIANISTS — INTERPRETERS OF THE WORKS OF F. LISZT)	360
Ван Ке (Wang Ke) КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧИСТЬ ЛЮ ШИКУНЯ В ЖАНРАХ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ (THE COMPOSING CREATIVITY OF LIU SHIKUN IN THE GENRES OF PIANO MUSIC).....	362
Ян Юлжі (Yang Yujie) МУЗИЧНА ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРА ГУАНЬ СЯ (MUSICAL CREATIVITY OF COMPOSER GUAN XIA)	363
Лічуань Чжан (Lichuan Zhang) СТУДЕНТСЬКИЙ ОРКЕСТР ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ 1880-Х — 1890-Х РР. (THE STUDENT ORCHESTRA OF KHARKIV UNIVERSITY IN 1880S — 1890S)	364
Лі Ци, Я. Сердюк (Li Qi, Yaroslava Serdiuk) ЖАНР ТРАНСКРИПЦІЇ В КИТАЙСЬКІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ХХ СТ. ТА ПЕРСПЕКТИВИ ЙОГО ДОСЛІДЖЕННЯ (TRANSCRIPTION GENRE IN CHINESE INSTRUMENTAL MUSIC OF THE XX CENTURY AND PERSPECTIVES OF ITS RESEARCH)	366
Цінг Шенян (Qin ShengYang) ТЕХНІЧНІ МОЖЛИВОСТІ ЕЛЕКТРОГІТАРИ ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ БЛЮЗОВОГО ВИКОНАВСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ. (THE TECHNICAL CAPABILITIES OF THE ELECTRIC GUITAR AS A FACTOR IN THE DEVELOPMENT OF BLUES PERFORMANCE IN THE SECOND HALF OF THE XX AND EARLY XXI CENTURIES).....	368
А. Усиченко (A. Usichenko) ДЖАЗОВИЙ ТВІР “A FOGGY DAY” ТАТЕВІК ОГАНЕСЯН: ВИКОНАВСЬКО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ (JAZZ SONG “A FOGGY DAY” BY TATEVIK OGANESIAN: PERFORMANCE AND STYLE ASPECT)	369
М. Гольштейн (M. Holshtein) «УГОРСЬКІ РАПСОДІЇ» Ф. ЛІСТА: БОГЕМНИЙ СТИЛЬ ВИКОНАННЯ (F. LISZT’S “HUNGARIAN RHAPSODIES”: BOHEMIAN PERFORMANCE STYLE).....	371
Д. Іваницька (D. Ivanytska) ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА ДОМРОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СОНАТ Д. СКАРЛАТТИ (PERFORMANCE SPECIFICITY OF DOMRA INTERPRETATION OF SONATAS BY D. SCARLATTI)	373
Д. Маяцький (D. Maiatskyi) ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДАННЯ ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРІВ ДЛЯ АКОРДЕОНА (SOME ASPECTS OF TRANSPOSING POLYPHONIC WORKS FOR ACCORDION)	374

М. Рудник (M. Rudnyk) СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИХ ПРИЙОМІВ В АЛЬТОВИХ ТВОРАХ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО (THE SPECIFICS OF THE IMPLEMENTATION OF GENRE AND STYLISTIC TECHNIQUES IN THE VIOLA WORKS OF B. LIATOSHYSKYI)	375
О. Деркач (O. Derkach) СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ РОМАНС: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ (MODERN UKRAINIAN ROMANCE: DEVELOPMENT TRENDS)	376
А. Швайка (A. Shvaika) СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ КРІСТІНИ АГІЛЕРИ: ВОКАЛЬНА СКЛАДОВА (SPECIFICITY OF CHRISTINA AGUILERA'S PERFORMING STYLE: VOCAL COMPOSITION)	377
А. Чорна (A. Chorna) ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНА СКЛАДОВА КОМПОЗИЦІЇ "BOUND TO YOU" З МЮЗИКЛУ "BURLESQUE" У ВИКОНАННІ КРІСТІНИ АГІЛЕРИ (VOCAL AND TECHNICAL COMPONENT OF "BOUND TO YOU" FROM THE "BURLESQUE" MUSICAL PERFORMED BY CHRISTINA AGUILERA)	379
А. Карабут (A. Karabut) СИМБІОЗ ФОЛЬКЛОРУ З ЕСТРАДНОЮ МУЗИКОЮ (SYMBIOSIS OF FOLKLORE AND POP MUSIC)	380
М. Хоменко (M. Khomenko) ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ СПІВАЧКИ ТІНИ КАРОЛЬ НА ПРИКЛАДІ АЛЬБОМУ «ІНТОНАЦІЇ» (THE PHENOMENON OF THE UKRAINIAN SINGER TINA KAROL AS AN EXAMPLE OF THE "INTONATIONS" ALBUM)	381
Д. Адам'ян (D. Adamian) ДЖАЗ-РОК У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ (JAZZ-ROCK IN MUSICAL CULTURE OF UKRAINE)	383
Ю. Базилева (Y. Bazyleva) УПРОВАДЖЕННЯ ЙОГИ В РУХОВУ АКТИВНІСТЬ МУЗИКАНТІВ-ВИКОНАВЦІВ (IMPLEMENTATION OF YOGA INTO THE MOTOR ACTIVITY OF MUSICIANS-PERFORMERS)	384
Чжан Мінь (Zhang Min) НАПРЯМИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА ШИ ГУАННАНА (DIRECTIONS OF THE MUSICAL CREATIVITY OF THE COMPOSER SHI GUANGNAN)	385

Наукове видання

КУЛЬТУРА ТА ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО ХХІ СТОЛІТТЯ

Матеріали міжнародної науково-теоретичної
конференції молодих учених
20–21 квітня 2023 р.

У 2 частинах
Частина 1

Відповідальна за випуск
О. О. Косачова

Редактори:
А. А. Троян
Г. С. Положій

Комп'ютерна верстка:
І. Г. Колесник

Підписано до друку 18.04.2023. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Minion Pro». Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 23,48. Обл.-вид. арк. 31,1
Наклад 300 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
тел. (057) 731-27-83. e-mail: rrv2000k@ukr.net.
Свідоцтво про держреєстрацію ДК №3274 від 04.09.2008 р.

Віддруковано в ПП Озеров Г. В.
м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.
Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.