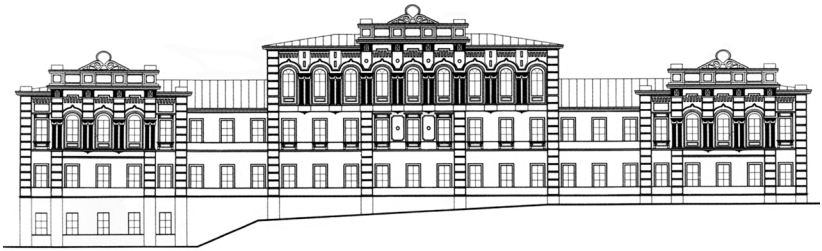
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

КУЛЬТУРА ТА ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО XXI СТОЛІТТЯ

Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених
18–19 квітня 2019 р.



Харків, ХДАК,
2019

УДК 378[002+008] (063)
К90

Друкується за рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури
(*протокол № 8 від 29 березня 2019 р.*)

Відповідальна за випуск **Н. М. Кушнаренко**

Редакційна колегія:

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

Кушнаренко Н. М., д-р пед. наук, проф., засл. працівник культури України, проректор з наукової роботи ХДАК;

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

Шолухо Н. Є., канд. культурології, доц., заст. голови НТСА ХДАК;

Сищенко С. В., канд. пед. наук, доц., ХДАК, заст. голови НТСА ХДАК;

Жукова Я. О., аспірант ХДАК;

Бірьова О. Ю., канд. іст. наук., ст. викл. ХДАК;

Вегеріна А. В., канд. пед. наук, ст. викл. ХДАК;

Куриленко І. А., канд. мистецтвозн., доц. ХДАК;

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

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

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

Кішмєрєшкіна М. О., студ. ХДАК;

Мащенко І. О., аспірант ХДАК;

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

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

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

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

Ростовцев С. С., канд. наук із соц. комунікацій, ст. викл. ХДАК;

Коробка Г. О., канд. філос. наук, доц. ХДАК;

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

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

К90 Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квітня 2019 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. — Харків : ХДАК, 2019. — 410 с.

ISBN 978-966-8308-26-0

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

УДК 378[002+008] (063)

ISBN 978-966-8308-26-0

© Харківська державна академія культури, 2019

ВСТУПНЕ СЛОВО РЕКТОРА ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ

20 РОКІВ СТУДІЮВАННЯ В СОЦІОКОМУНІКАЦІЙНІЙ ГАЛУЗІ

У 2019 р. минає 20 років з моменту заснування збірника наукових праць «Вісник Харківської державної академії культури» — одного з найавторитетніших фахових періодичних видань України соціокомунікаційного профілю, визнаного міжнародною науковою спільнотою, на сторінках якого публікуються результати теоретичних і прикладних досліджень, докторських і кандидатських дисертацій.

Наукова інформація поширюється в часі та просторі певними каналами, засобами, способами. Особливе місце в цій системі належить науковій комунікації обміну науковою інформацією (ідеями, знаннями, повідомленнями) між ученими й фахівцями. Харківська державна академія культури (ХДАК) є надійним виробником і передавачем якісної наукової інформації через систему власних збірників наукових праць культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного спрямування. Серед них є ті, які започаткували в Україні перші галузеві професійні збірники, і сучасні синопсиси, що акумулюють й оприлюднюють найважливіші наукові здобутки відомих учених і молодих дослідників: «Труды Харьковского государственного библиотечного института» (1940 р.), «Ученые записки» (1956 р.), «Учені записки» (1957–1960 рр.), «Наукові записки» (1962 р.), «Бібліотекознавство і бібліографія» (1964–1992 рр.), «Культура України» (з 1993 р. і понині), «Вісник Харківської державної академії культури» (з 1999 р. і понині). У 2016 р. ХДАК разом із Державною науковою установою «Книжкова палата України імені Івана Федорова» стала співзасновником професійного науково-практичного журналу «Вісник Книжкової палати».

Науковий збірник «Вісник Харківської державної академії культури» є комунікаційним спадкоємцем республіканського науково-методичного збірника «Бібліотекознавство і бібліографія», який упродовж майже 30 років (1964–1992 рр.) виходив друком на базі Харківського державного інституту культури і тривалий час був єдиним в Україні фаховим збірником. Він є своєрідним каталогізатором нових інтегрованих знань у галузі бібліотекознавства, бібліографознавства, книгознавства, документознавства, інформаціезнавства, соціальних комунікацій та журналістики, сприяє порозумінню між науковцями, фахівцями, викладачами у сфері документних комунікацій, створенню єдиного наукового та термінологічного простору, ґрунтовних теоретико-методологічних засад як системи загалом, так і її головних підсистем, формуванню нової генерації українських науковців.

З 1999 по 2019 рр. вийшли друком 55 випусків збірника наукових праць «Вісник Харківської державної академії культури». Тут надруковано 1624 публікації, з них — 1593 наукові статті, 31 рецензія. За час існування збірника 1761 автор із різних регіонів України та інших країн

світу (США, Данії, Латвії, Литви, Росії, Китаю, Ірану, Йорданії) опублікував науковий доробок. Серед авторів — 294 доктори наук, професори, 711 кандидатів наук, доцентів, 430 аспірантів, 315 інших дописувачів, 11 студентів. У пресі опубліковані ґрунтовні аналітичні статті про зміст і якість «Вісника ХДАК».

У різні роки «Вісник ХДАК» було долучено до Переліку наукових фахових видань України, в яких мають публікуватись основні наукові результати дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора й кандидата наук із соціальних комунікацій, історичних і педагогічних наук. З 2015 р. «Вісник ХДАК» виходить серією «Соціальні комунікації».

Науковий збірник «Вісник ХДАК» відповідає основним вимогам Порядку формування Переліку наукових фахових видань, а також наукометричних баз «Scopus» і «Web of Science». Видання зареєстровано ISSN International Centre (Paris, France) 2410-5333 (print), 2522-1132 (online), подано на порталі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України», у реферативних базах «Україніка наукова» та «Google Scholar», міжнародних наукометричних базах «РІНЦ» та «ICI journal Master List» («Index Copernicus»), має власний веб-сайт http://v-khsac.in.ua.

Останніми роками суттєво оновлено склад редакційної колегії збірника. Серед нинішніх членів редакційної колегії «Вісника ХДАК» — провідні вчені Харківської державної академії культури, інших ЗВО та наукових установ України й різних країн світу. Склад редакційної колегії: В. М. Шейко, д-р іст. наук, проф., дійсний член Національної академії мистецтв України, Харківська державна академія культури (головний редактор); Н. М. Кушнаренко, д-р пед. наук, проф., Харківська державна академія культури (заступник головного редактора); Г. Г. Асєєв, д-р техн. наук, проф., Харківська державна академія культури; І. О. Давидова, д-р наук із соціальних комунікацій, проф., Харківська державна академія культури; Л. А. Дубровіна, д-р іст. наук, проф., Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського; Х. Ельбесхаузен, д-р філософії, доц., Королівська школа бібліотекознавства та інформатики Університету Копенгагена (Данія); О. М. Кобелєв, д-р наук із соціальних комунікацій, доц., Харківська державна академія культури; С. Г. Кулешов, д-р іст. наук, проф., Інститут архівної справи та документознавства Держкомархіву України; С. І. Лиман, д-р іст. наук, проф., Харківська державна академія культури; Б. Лоренз, д-р філософії, доц., Університет прикладних наук у галузі державного управління і правових питань (м. Мюнхен, Німеччина); І. Я. Лосієвський, д-р філол. наук, доц., Харківська державна наукова бібліотека імені В. Г. Короленка; П. Мазур, д-р пед. наук, проф., Державна вища професійна школа в м. Холм (Польща); В. А. Маркова, д-р наук із соціальних комунікацій, проф., Харківська державна академія культури; Р. С. Мотульський, д-р пед. наук, проф., Національна бібліотека Білорусі; Л. Г. Петрова, д-р пед. наук, проф., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв; С. В. Потрашков, д-р іст. наук,

проф., Харківська державна академія культури; А. О. Рижанова, д-р пед. наук, проф., Харківська державна академія культури; М. І. Сенченко, д-р техн. наук, проф., Книжкова палата України; А. А. Соляник, д-р пед. наук, проф., Харківська державна академія культури; Ю. М. Столяров, д-р пед. наук, проф., гол. наук. співробітник НВО «Видавництво «Наука»» (Росія); Л. Я. Філіпова, д-р пед. наук, проф., Харківська державна академія культури; Г. М. Шевцова-Водка, д-р іст. наук, проф., Рівненський державний гуманітарний університет; Г. В. Шемаєва, д-р наук із соціальних комунікацій, проф., Харківська державна академія культури; Т. Д. Булах, д-р пед. наук, доц., Харківська державна академія культури (відповідальний секретар). Об'єднання у складі редколегій провідних вітчизняних і зарубіжних учених підвищило міжнародний статус збірника, якість видавничої продукції, поглибило спілкування, обмін науковими ідеями.

Іншим нововведенням наукового збірника «Вісник ХДАК» можна вважати впровадження в повсякденну діяльність видання міжнародних етичних норм наукових публікацій і засобів охорони авторського права, використання програмно-апаратних комплексів для пошуку плагіату. Дотриманню принципів академічної доброчесності сприяє укладена угода про співпрацю між ХДАК та українською компанією «Антиплагіат», українськими виробниками сервісу перевірки академічних текстів на плагіат «Unicheck» та ін. Забезпечено якісне фахове рецензування статей як членами редколегії, так і зовнішніми незалежними експертами. Обрано зручний формат оформлення посилань на використані джерела застосовано міжнародний стиль APA. Визнанню фахового збірника світовою науковою спільнотою сприяє участь ХДАК у загальнодержавному проекті «Наукова періодика України», організатором і координатором якого є ТОВ «Видавнича служба УРАН». У травні 2018 р. підписано договір між академією й ТОВ «Видавнича служба УРАН» про супровід веб-сайтів наукових видань на відкритій платформі OJS. У межах цього договору передбачено інтеграцію веб-сайта наукового видання із системою CrossRef з метою надання кожній науковій статті індивідуального DOI (цифрового ідентифікатора об'єкта). Редакційно-видавничий відділ ХДАК від CrossRef отримав префікс DOI 10.31516, який є загальним для всієї видавничої продукції академії. Для академії участь у цьому проекті є важливою, тому що, маючи DOI, наукові видання автоматично потраплять у рейтингові депозитарії й бібліотеки світу. На важливості присвоєння статтям унікального ідентифікатора наголошується у вимогах до наукових фахових видань МОН України, де DOI є одним із головних критеріїв «фаховості» видання. Дослідники — автори наукових статей — створюють свої авторські профілі, наприклад, ORCID, та зазначають його під час подання наукових матеріалів до збірника. Індивідуальний номер дослідника ORCID сприяє створенню персональних бібліометричних профілів у Google Академія, представленню наукового доробку у світовому науковому просторі, системі «Бібліометрика української науки»,

визначенню публікаційної активності науковця, рівня цитувань його праць, встановленню індексу Гірша тощо. Ці інновації сприяють підвищенню якості збірника наукових статей «Вісник ХДАК», його престижності й авторитетності у світовому й вітчизняному науковому просторі.

«Вісник ХДАК» збірник наукових праць, в якому висвітлюються актуальні проблеми соціальних комунікацій: теорії та історії соціальних комунікацій; документознавства; архівознавства; книгознавства; бібліотекознавства, бібліографознавства; теорії та історії журналістики, засобів масової інформації; теорії та історії видавничої справи та редагування; прикладних соціально-комунікаційних технологій; соціальної інформатики та ін. На шпальтах видання презентуються інноваційні методологічні підходи, результати важливих наукових досліджень, здійснюється активна наукова комунікація в означених сферах. Тут публікуються відомі вчені, фахівці, викладачі, здобувачі наукових ступенів і вчених звань, молоді науковці.

Вітаю всіх причетних до видання фахового збірника наукових праць «Вісник Харківської державної академії культури», науково-педагогічний склад, докторантів, аспірантів, співробітників редакційно-видавничого відділу й бібліотеки ХДАК, авторів і читачів з двадцятирічним ювілеєм збірника, бажаю творчого натхнення, примноження наукових здобутків, успішної реалізації найсміливіших креативних ідей!

В. М. Шейко,
д-р іст. наук, проф., ректор ХДАК,
дійсний член Національної
академії мистецтв України,
засл. діяч мистецтв України

СЕКЦІЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА ЕТНОКУЛЬТУРОЛОГІЯ В СУЧАСНОМУ ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ

І. В. Красовська

ВІЗУАЛЬНА АТРИБУТИКА ВЕСІЛЬНОГО ОБРЯДУ СОКИРЯНЩИНИ КІНЦЯ XX — ПОЧАТКУ XXI СТ.: ФУНКЦІЇ, СИМВОЛІКА

Весілля в Україні, як і в інших країнах світу, під впливом урбанізації та глобалізаційних процесів поступово втрачає елементи традиційної обрядовості. Але в окремих регіонах ще спостерігаються цілі комплекси: візуальні, аудіальні, театралізовані, притаманні місцевій традиції. Серед них — Сокирянський район Чернівецької області, де автор цієї розвідки вивчав весільні звичаї кінця XX — початку XXI ст. Розглянемо візуальну атрибутику весільного обряду на Сокирянщині.

Як і в багатьох інших регіонах України, головним весільним атрибутом є хліб. Відмінність становить кількість і форма хлібних виробів, які використовуються під час обряду. Найповажніше місце серед весільних хлібів належить короваю, який, як і в традиційному весіллі, нині символізує щасливе подружнє життя. У сучасному весіллі коровай — це здобний хліб, переважно великого розміру, який може мати різноманітні форми. Також важливе значення серед весільних атрибутів мають весільні калачі, які є невід'ємним атрибутом, починаючи із запрошення на весілля й завершуючи післяшлюбним циклом. Особливий інтерес становлять великі за розміром «батьківські калачі», призначені для нанашок. Такі калачі є прикладом збереженого традиційного буковинського атрибуту. Символіка калача, як і інших колоподібних предметів, означала поєднання молодого та молодої.

Виявлено, що прикладом збереження буковинської традиції є барвінковий вінок, що символізує кінець дівуванню. Барвінковий вінок — червона стрічка, на яку нашито листочки барвінку. У цьому контексті простежується збереження семантики червоного кольору як символу цнотливості нареченої, роду, крові. Символіка образу молодої репрезентована і в інших предметах, зокрема в гребені, який фігурує під час розплітання молодої, зміни її зачіски. Відтак, стрічка та зачіска є маркерами молодої. Використання барвінку взагалі характерне для весілля досліджуваного регіону. Збережено символічне значення барвінку як вічнозеленої, життєдайної рослини, символу молодості, дівочості й чесності, безперервності людського відтворення як захисника від нечистої сили.

Такі весільні атрибути, як: кожух, подушки, рушники, хустки — також мають місце в сучасному весільному дійстві. Кожух як обрядовий атрибут застосовується під час ритуальних дій переходу, магічна сила якого має сприяти успішному входженню молодих у наступний етап їхнього життя — одруження. Тобто кожух використовується як символ достатку, сили й наснаги. Подушки в сучасній весільній обрядовості Сокирянщини символізують багатство.

Особливої символіки набуває рушник як утілення життєвої дороги, єднання й вірності, як ознака весільного чину. Хустка є атрибутом ізолюючої групи, подарунком і відзнакою весільного чину.

На особливу увагу заслуговують такі атрибути весільного костюма нареченої: фата і підв'язка, яка з'явилася внаслідок впливу західної культури. Кілька значень як весільний атрибут має квітка (букет): прикраса весільних чинів; відповідний знак, який вказує на соціальний стан або ієрархію весільного чину (молодий, дружба тощо).

У весільному обряді Сокирянщини 90 рр. XX — початку XXI ст. збережено чимало візуальних атрибутів, притаманних традиційній буковинській і молдавській обрядовості («батьківські калачі», барвінковий вінок, кожух та ін.). В умовах глобалізації у весілля Сокирянщини міцно ввійшли такі візуальні атрибути, як: фата, підв'язка, квітка молодого, — які стали загальноприйнятими в сучасному весіллі.

Х. Х. Кобейссі

ЛІВАНСЬКИЙ ЖИТЛОВИЙ БУДИНОК У КОНТЕКСТІ ІСЛАМСЬКОГО ВЧЕННЯ

Незважаючи на релігійну строкатість населення Лівану, його тривале перебування у складі ісламських країн позначилося на домінуванні відповідних культурних традицій, які через раціональність і схожість зі звичаями інших народів Близького Сходу, визначали стиль життя всього населення. Прямий або опосередкований вплив ісламського вчення спостерігається в різноманітних версіях житлового будинку, незалежно від належності господарів до певної релігійної конфесії.

Серед основних ідей ісламського вчення, що простежуються в просторово-предметних характеристиках житла, слід назвати ідею Раю та цінності родинних стосунків. Рай як образ ідеального змальовується в Корані через образ Саду, де є чисте джерело Сальсабіль. Рай осяяний світлом, там свіже, напоєне ароматами квітів повітря, він є образом чистоти та краси. Як слушно зауважує дослідник Мехьєдін Селкіні, у Корані безліч аятів про світло, тінь, воду й повітря — усі ці елементи відбиваються в архітектурі. Реалізацію зазначеного коранічного образу можна спостерігати в традиційних житлових будинках Лівану, вони забезпечували затінок улітку, світло в усі пори року, відкриваючись вікнами до прилеглого краєвиду, або через ліуан відкривалися внутрішньому саду.

Чистота в Корані й текстах духовних учителів має важливе значення. У книзі Альмажлісі Альалама (1628–1700) — відомого шиїтського вченого, міститься твердження про те, що Аллах волів би бачити, як «<...> абдуллах (людина) чистить одяг, покращує свій запах та свій дім, вичищає приміщення та світильники ще до заходу сонця <...>». Ідеться про те, що тримати приміщення в чистоті є щоденним обов'язком, це позначилося на раціональному плануванні та облаштуванні житла, засобах організації систем зберігання тощо. У сільських будинках можна побачити підвищення підлоги в житловій зоні, щоб не заходили тварини, а людина не забувала знімати взуття.

Пріоритет вільного простору був одним із засобів унаочнення ідеї порядку та необхідною якісною характеристикою житла, адже Пророк сказав «<...> радість людини — мати свій просторий дім». Звідси — периметральне розташування меблів (місця для сидіння влаштовувалися вздовж стін), яке дозоляло вивільнити простір усередині оселі. Звичка сприймати хатній простір як вільний, сповнений світлом та повітрям і нині простежується у стадартних розмірах міських квартир, що становить не менше 150 кв. м.

Просторе житло дозволяло виконувати настанову Пророка про необхідність підтримувати красу родинних стосунків, серед яких відвідування родичів і сусідів удома є одним із важливих обов'язків. Незалежно від релігійної ідентифікації, у крані загалом склалася традиція ходити в гості та приймати гостей удома, що забезпечило збереження в планувальній схемі житла двох салонів. Один салон виконував функцію загальної кімнати для спілкування членів родини, що мешкають у будинку, другий — для прийому гостей. Відповідно в сучасному дизані житлового інтер'єру виокремлюють служби та обідні зони — гостьові та приватні. У туалетній кімнаті сантехнічне обладнання розташовується таким чином, щоб не співпасти з напрямом Мекки.

Питання прикрашання житла, яке начебто суперечило моральній настанові поводитися скромно й не хизуватися багатством, вирішувалося також через твердження духовних авторитетів. Як переповідають, «Імам Альсадік (мир йому) казав: «Аллах любить красу і прекрасне...»». Таким чином, необхідність дбати про чистоту та охайність оселі, її естетичне осмислення мали обґрунтування в Ісламі та протягом століть зумовлювали формування життєвих стандартів.

О. О. Кухаренко

ПОБУДОВА СТРУКТУРИ ДЛЯ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ПОХОВАЛЬНОГО ОБРЯДУ

Поховання — це завершальний обряд життєвого циклу, один із головних обрядів переходу, що має на меті узгодити біологічну смерть із соціальним статусом та перемістити померлого з реального світу до потойбіччя. Створення структури дозволить дослідникам значно ширше розглянути зв'язки між окремими обрядами циклу, порівняти поховання з іншими обрядовими дійствами родинного й календарного циклів тощо.

Для побудови структури слід визначити всі обряди, на які поділяється поховальний цикл. Такими обрядами є пролог, підготовка до поховання, похорон удома, поховання на цвинтарі, поминальний обід, а також інші поминальні дні родинного й календарного циклів.

Кожен з указаних обрядів у структурі складається з певної послідовності епізодів і є поліепізодним, або поліелементним. Критеріями членування на окремі епізоди мають бути визнані новорівневий, узагальнюючий повтор події, матеріально-духовна метаморфоза персонажів сакральної дії, зміна сакрального хронотопа, принцип постійного оновлення та

зміна характеру дії. Наявність хоча б однієї із цих ознак свідчить про перехід від одного епізоду до іншого в межах переходу від однієї складової до іншої.

Студіювання першого обряду циклу дозволяє продемонструвати принаймні чотири з означених п'яти критеріїв. Найпоказовішим між першим і другим епізодом є зміна сакрального хронотопа до його розширення: перший епізод, де помираючий повідомляє домашніх про настання смерті, відбувається в одній хаті, а вже в другому епізоді до обрядової дії долучаються будинок священика, хати родичів, сусідів, бабів, котрих слід запросити до помираючого. У третьому епізоді всі запрошені сходяться до помираючого, чим засвідчують концентрування хронотопа в межах однієї хати.

Матеріально-духовна метаморфоза, як один із критеріїв членування, відбувається в шостому епізоді, де людина помирає, чим визначає наявність нового епізоду. Оскільки, згідно з концепцією Арнольда ван Геннепа про етапи переходу, завдання обрядів полягає в здійсненні переходів персонажів до нових соціальних статусів, указаний епізод є головною кульмінаційною подією обряду, що також виокремлює його з-поміж інших епізодів.

Наступний критерій — зміна характеру дії — дозволяє дещо скорегувати епізоди структури. Перший епізод слід віднести до розряду домовленостей: коли помираючий повідомляє про свій стан членам сім'ї, він домовляється з ними, що всі обрядові дії будуть виконані в повному обсязі й належним чином. Другий епізод прологу належить до розряду запрошень; третій — приходів і повернень; четвертий, де священик здійснює таїнство причастя, — до пошанувань сакрального; те саме стосується п'ятого й сьомого епізодів; шостий є кульмінацією, в якій змінюється статус головного героя. Отримуємо два однакові за характером дій епізоди. Вони не можуть вважатися двома окремими епізодами, а лише двома різновидами одного епізоду.

Критерій принципу постійного оновлення тісно пов'язаний з повтором подій, але не є тотожним йому. Принцип дозволяє визначати межі закінчення попереднього й початок наступного епізоду в обрядовій структурі поховального циклу.

П'ятий критерій до поділу прологу на епізоди не залучається, зате зустрічається в подальших обрядах поховального циклу. Створення обрядового атрибуту — дія, що не лише повторюється, а кожен наступний раз відбувається на новому рівні з узагальненням у кінці: небіжчика омивають і кладуть на лаву, роблять труну й копають яму на цвинтарі, кладуть тіло в домовину й виносять її з хати, потім з двору, на кладовищі забивають труну цвяхами та опускають в яму, кидають по три пригоршні землі й засипають яму, встановлюють хрест і вершать могилу. Кожен наступний епізод з указаного розряду здійснюється на вищому рівні сакралізації, оскільки з кожним епізодом відбувається наближення до виконання завдання, яке стоїть перед тим чи іншим обрядом поховального циклу.

М. В. Кобзар

КУЛЬТУРНО-СИМВОЛІЧНИЙ ЗМІСТ І ФУНКЦІЇ ЇЖІ У СВЯТКОВИХ ОБРЯДАХ СХІДНИХ СЛОВ'ЯН (НА ПРИКЛАДІ МАСЛЯНОЇ)

Кулінарні традиції є одним із найяскравіших проявів національної культури будь-якого народу. Саме кулінарія є культурологічним фактором визначення самобутності нації, тим культурним компонентом, який відображає реалії культури етнічної групи або народу. Східні слов'яни, пройшовши багатовіковий шлях культурно-історичного розвитку, сформували свій неповторний харчовий код. Їхні обрядові страви, як святкові, так і поховальні, завжди несуть певний культурологічний сенс, утворюючи важливий семантичний фон ритуалу. Багато східнослов'янських обрядів пов'язані з язичницькими культами, які, трансформуючись, перейшли в християнство. Головними культами слов'ян були культи вогню (небесного й земного), води, землі та Роду (батьків, мертвих). Іноді в ритуалах один із культів домінує, а решта виявляється лише у відлунні, особливо це помітно в обряді Масляної. Тут основним є культ вогню небесного, а другорядним — культ Роду й землі. Масляна — стародавнє слов'янське свято весни, родючості та зародження нового життя. За різними версіями, воно присвячено: поклонінню слов'янському богу скотарства Велесу; шануванню Богині Лелі; обряду пробудження слов'янського Ведмежого бога (у Стародавній Русі ведмедів називали «комами», тому свято отримало назву — Комоїдиця). Млинці, спечені під час свята, підносили в дар ведмедям, звідси приказка «Перший млинець комам». Головною відмінністю цього язичницького, а потім і християнського свята були розгульні веселощі та велика кількість млинців. Відомо, що млинці були ритуальною стравою у стародавніх слов'ян ще в V ст. Їх готують за різними рецептами, але вони завжди у формі кола, що символізує Сонце. Стародавні слов'яни вірили, що з'їдаючи млинець — жовтий, гарячий, круглий за формою, як Сонце, — вони вбирають частину сили й тепла цього небесного світила. Неділя напередодні Масляної («М'ясні заговини») була останнім днем, коли дозволялося їсти м'ясо. На Масляну можна було вживати молочні продукти, яйця та рибу. На святковому столі в період Сирної Седмиці (назва свята в православній традиції) рясно наявні страви із сиру. Традиційно протягом цілого тижня на Масляну печуть млинці з кислого або прісного тіста та їдять їх з різними начинками: медом, маслом, варенням, ікрою, сметаною, рибою, грибами. Перший млинець, випечений на масляному тижні, клали на слухове вікно для померлих батьків або віддавали безпосередньо жебракам, щоб ті пом'янули покійних («Перший млинець за упокій»). У період усіх днів свята їсти треба стільки, скільки собака махне хвостом, причому часто трапезували не тільки вдома, але й у гостях, так посилювалася комунікативна функція їжі. Трапеза сприймалася як особлива форма життя, націлена на насичення їжею перед великим християнським постом. Не випадково в ці дні з'явилося безліч веселих жартів, прислів'їв і приказок: «Без млинців не Масляна», «На горах покататися, у млинцях повалятися», «Не все коту

Масляна, а буде і Великий Піст» та ін. У неділю наставали проводи — останній день Масляної, коли залишки святкової їжі спалювали, посуд ретельно мили, готуючись до Великого Посту. Ритуальне спалення опудала Зими в цей день — поминальний обряд, який був своєрідним запрошенням померлих предків до вечері напередодні посту. Отже, святкова трапеза в період Масляної є наочним прикладом трансляційної функції їжі, пов'язаної з передачею культурного та соціального досвіду через його кодування в харчових категоріях.

У кулінарних практиках Масляної чітко проявляється функція інтеграції гастрономічної культури східних слов'ян. Єдність їх харчових звичок (передусім приготування й поїдання млинців) сприяє усвідомленню єдності соціокультурної спільності. Таким чином, на прикладі свята Масляної продемонстровано, як символічне значення їжі в період обрядових свят відображає стародавні духовні традиції східнослов'янських народів.

І. О. Мащенко

КОМУНІКАТИВНА СЕМАНТИКА РЕГІОНАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ СПРИЙНЯТТЯ СПОРТИВНО-ХУДОЖНІХ ДІЙСТВ

Спортивний рух є невід'ємною складовою як індивідуальної культури людини, суспільним надбанням, так і ринкових відносин у культурі, динаміка якої демонструє візуальний поворот. Тому в поле наукового інтересу культурології XXI ст. вписуються спортивно-художні дійства (СХД) як масові видовища сучасності з відображенням цінностей та суспільних відносин у спортивно-художній формі.

Новітні теорії комунікативної естетики дозволяють розглядати структуру СХД як комунікативне повідомлення між адресантом/автором і адресатом/глядачем. Установка на наявність культурно-символічного сенсу комунікативного повідомлення, закодованого у СХД, методично вможливлює й теоретично посилює культурологічний аналіз чинників етнічної приналежності й регіональної особливості під час формування художнього задуму спортивних візуальних арт-практик.

Проведення церемоній відкриття/закриття Олімпійських ігор та інших візуальних спортивних арт-практик є втіленням культурно-символічного наративу етносу та його різного прояву в модифікаціях масових мистецьких заходів. Якщо говорити про залучення різного типу сценічних майданчиків, то такими проявами в Античності були навмахії, гладіаторські бої, Олімпійські ігри; у Середньовіччі — лицарські турніри та змагання стрільців, у добу Відродження — перегони буйволів, кінні скачки, фехтувальні турніри; у XVII ст. — святкові паради; у XIX–XX ст. — воєнно-фізкультурні паради, спартакіади, а також відродження традиції Олімпійських ігор; у XXI ст. — Олімпійські ігри, Європейські ігри, чемпіонат світу з футболу тощо.

Проведення СХД виявляє одну зі складових соціальної системи, де панують сформовані ідеали: створення цілісного художнього образу історії нації від давнього світу до сьогодення (освітні та демографічні

чинники; соціально-економічні й політичні умови; історичні та культурні традиції), виокремлення регіональних особливостей сприйняття СХД (вікове обмеження, реконструкції світобачення, відтворення незвичайного, участь адресата у СХД та зворотний комунікаційних зв'язок). Так, у КНДР усі СХД країни відбуваються із залученням дітей та молоді, котрі за допомогою пластичних шикувань і реквізиту на сценічній площині вибудовують символи держави, де мова тіла стає важливим інструментом сприйняття для глядача (сила та єдність). У Південній Кореї СХД направлені на показ міфологічних мотивів з урахуванням технологічної сценічної трансформації (гармонічне поєднання минулого та сучасного країни). СХД у КНДР — великомасштабні, майже закритого типу для перегляду поза межами країни, а свята в Південній Кореї характеризуються абстрактністю та візуальністю, відеоверсії подій перебувають у вільному доступі в Інтернеті.

Більшість країн під час створення СХД міфологізують і поетизують ідейно-художній задум, чим надають можливість глядачеві в знаково-символічній формі розглянути/ознайомитися з першопредками та їхнім світобаченням і релігією (Греція, Азербайджан, Бразилія, Південна Корея), інші — історичний відлік сценічного часу відводять на важливі події в історії держави, які є знаковими (наприклад, індустріальні революції, маніфестації, музичні епохи, субкультури, як це простежувалося у СХД Великобританії, РФ, Китаю).

Таким чином, комунікативна семантика регіональних особливостей сприйняття СХД основується на територіальній належності, соціокультурній диференціації та сценічній модифікації в аксіологічному зрізі.

В. Г. Савченко

РУХ «МИСТЕЦТВА ТА РЕМЕСЛА» ЯК ПРОЯВ КОНФЛІКТУ ВИРОБНИЦТВА Й ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

У середині XIX — на початку XX ст. в Європі починається період, який дослідники визначають як другу промислову революцію. Високі темпи розвитку науки та впровадження нових розробок у виробництво спричинили стрімке зростання кількості індустріальних об'єктів, а нові економічні умови –соціальні зрушення. Зростаючі об'єми промисловості потребують притоку робочих ресурсів, який забезпечує міграція населення із сіл до міста. Аграрне суспільство з його життєвим устроєм, моральними та художніми традиціями перестає існувати.

З погляду формування нового побутового середовища, міграція сільського населення в міста була замкненою. Зростаючі об'єми фабричного виробництва потребували збільшення об'ємів робочої сили; переселенці із сіл мали облаштовуватися в місті як новосели; для побуту вони потребували певного переліку предметів, що підвищувало попит на них та стимулювало масове фабричне виробництво. Так формувалося принципово нове побутове середовище, основою якого вперше в історії стали уніфіковані предмети масового виробництва.

Під впливом цих обставин декоративно-ужиткове мистецтво зазнало певних змін. Кустарне виробництво унікальних речей народного побуту зберігалося в селах, але поступово видозмінилося під впливом «міської моди». У містах декоративно-ужиткове мистецтво зазнало більшого впливу сучасних тенденцій. Антитезою такого стану є рух «Мистецтва та ремесла» («Arts & Crafts»), який виник наприкінці XIX ст. в Англії. Його засновники — група художників (Дж. Раскін, В. Морріс та ін.), котрі були проти машинного виробництва, а своїм завданням уважали піднесення декоративно-ужиткового мистецтва та створення унікальних виробів. Масове виробництво, на думку учасників руху, уніфікує не тільки предмети побуту, але й людину, котра ними користується. Важливою складовою було етичне спрямування руху: наголошувалося на важливості краси й естетики в побуті, важливості самого процесу створення речі, отримання задоволення від ручної праці. У 1880 р. В. Морріс на сборах промисловців у своєму виступі наголосив: небезпека, яку спричинила цивілізація, полягає в тому, що, прагнучи надати якомога більше життєвих благ більшості населення, люди позбавляються краси життя.

Учасниками руху ставали митці в різних творчих сферах: виробники меблів, кахлів, художники, книжкові дизайнери, архітектори, майстри вітражів. Осередки руху виникали на початку XX ст. майже по всій Європі, в Японії, Америці. На теренах Європи рух проіснував відносно недовго; а у США його митці стали засновниками так званого «месіонерського» стилю в дизайні.

Головною заслугою руху «Мистецтва та ремесла» стало означення проблеми масового виробництва у взаємодії з побутовим простором людини. Під час другої промислової революції вперше виникла глобальна проблема швидкої адаптації людини до інновацій; життя стає мобільним, з кожним роком лише пришвидшується. Проблема уніфікації побутових виробів може призвести до уніфікації життя та самої людини. Створення унікальних предметів декоративно-ужиткового мистецтва не тільки допомагає робити побутовий простір естетичним, але й повертає людині радість творення індивідуальних речей.

Д. В. Болюх

АСПЕКТИ ПРОБЛЕМАТИКИ ВИВЧЕННЯ ЗАХІДНОГО ЕЗОТЕРИЗМУ

При вивченні езотеризму перше, що впадає в очі дослідника, — маргіналізованість явища. Оскільки змістове наповнення езотеризму з очевидністю щільно перетинається як з релігією, так і з філософією, жодна із цих дисциплін не внесла його в поле своїх академічних досліджень. Як переконливо доводить В. Ханегграаф, це пов'язано з певними історичними обставинами та подіями, які призвели до того, що езотеризм став культурно-історичним феноменом, який практично ніяк не вивчався академічною наукою протягом усього існування. Активне систематичне дослідження езотеризму почалося тільки з 1990 рр.

Проте якийсь флер маргінальності й того, що езотеризм — це щось, не варте уваги серйозних учених, усе ще існує. У деяких європейських університетах, наприклад, в Амстердамському, існують кафедри та спеціальності, присвячені вивченню езотеризму, але в Україні інтегрування езотеризму в академічну науку перебуває на початковому етапі. Необхідно відзначити, що окремі наукові праці, які можна віднести до дослідження езотеризму, публікувалися. Проте вони істотно не вплинули на академізацію та «легітимізацію» вивчення езотеризму в Україні.

Езотеризм є значним культурним явищем, що супроводжує людство принаймні дві з половиною тисячі років (наприклад, школу піфагорійців можна розглядати як езотеричну), і впливає на його інтелектуальне життя й донині. Хоча можна вивчати езотеризм з погляду філософії або релігієзнавства, у межах цих дисциплін це нині відбувається з деякими застереженнями, ніби езотеризм є небажаним гостем, котрого змушені терпіти, але йому не раді. Будучи частково відчуженим від офіційного філософсько-релігієзнавчого дискурсу, езотеризм є ідеальним об'єктом вивчення для культурології, яка досліджує культурні феномени, незалежно від їх положення в домінуючому інтелектуальному просторі. Вивчення таких культурних явищ є прямим обов'язком культурології, ігнорувати їх вона не має права.

На думку В. Ханеграафа, езотеризм як явище існує тільки в межах західної культури, тому, говорячи про нього, ми повинні мати на увазі саме західний езотеризм. Християнська лінія спадкоємності, що містить дохристиянські світоглядні системи, різні відгалуження від основної лінії християнства у вигляді різноманітних «єресей», визнається дослідниками як основна для вивчення західного езотеризму (впливи іудаїзму, ісламу та інших релігійно-філософських систем також враховуються). Але поняття західної культури, як уважає С. Панін, в цьому контексті правомірно розширити, включивши до нього близькосхідний ареал, який в епоху античності й середньовіччя був історично й культурно долучений до західного дискурсу.

В. С. Севідова

АНАЛІЗ РЕЛІГІЙНОЇ СВІДОМОСТІ В СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Релігійність сучасної України переживає складні трансформаційні процеси в контексті постмодерністської ситуації в культурі. У свідомості сучасної людини співіснують елементи різних релігійних вірувань, на тлі яких розгортається феномен «багатовір'я». Термін «багатовір'я» сформувався внаслідок різних релігійних впливів та потребує постійної уваги релігієзнавців щодо проявів та подальшого вивчення.

Сучасні українські вчені-релігієзнавці намагаються об'єктивно оцінити значення феномену «багатовір'я» та охарактеризували його як «толерантну зустріч» дохристиянської і християнської культур. Тобто «багатовір'я» сприяло специфічному засвоєнню русичами основ

православного вчення, при цьому не відриваючи народ від природних національних вірувань.

Християнське і язичницьке світобачення тісно пов'язані, і справжні православні християни наслідують язичницькі традиції.

Яскравими прикладами є майже всі свята в християнському календарі. Стрітення Господнє (15 лютого); Сорок святих або Сороки (22 березня); Теплого Олекси (30 березня); Благовіщення (7 квітня); Вербна неділя; Пасха (Великдень) та ін.

У кожному із цих християнських свят є своя історія виникнення. І, як правило, їх дві: 1) християнська версія; 2) язичницька версія.

У результаті численних трансформацій у сучасному суспільстві стає актуальним усвідомлення того, до якої релігії належить людина. Ця ситуація є важливою щодо осмислення подій як у минулому, так і сучасному релігійному житті.

СЕКЦІЯ: ІСТОРИЧНІ ТА МУЗЕЄЗНАВЧІ ПИТАННЯ В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ПРОСТОРІ

В. В. Калініченко

РОЛЬ СУЧАСНОГО МУЗЕЮ В СИСТЕМІ ОСВІТИ

Музеї у сучасному суспільстві розглядаються як невід'ємна складова його соціокультурного простору. Як соціокультурний інститут він — важливе місце в системі вітчизняної освіти.

Музей, як специфічний, багатофункціональний соціокультурний механізм, спрямований на збереження історико-культурної спадщини. Освіта повинна інтегрувати культуру, бути її транслятором і виступати чинником розвитку.

Зважаючи на кризу класичної освітньої моделі в умовах переходу до нової системи цінностей інформаційної цивілізації, на початку XXI ст. відбувається осмислення ролі культури у визначенні орієнтирів у сфері освіти і виховання.

Завданням сучасного музею є надання «істинної освіти»: не фундаментальних знань, а формування ставлення людини до світу й свого минулого; не знань історичних подій та явищ, а формування особистого ставлення до них. Освітня діяльність музею є важливим чинником інкультурації та соціалізації особистості.

Ефективним засобом пізнання культури як знакової системи, може вважатися метод «занурення у культуру», що відкриває можливості інтуїтивного пізнання шляхом співпереживання. Важливо враховувати, що опанування культурної спадщини у музеї має свою специфіку. На відміну від наукового пізнання і наукових методів дослідження, воно базується на принципово інших механізмах гуманітарного мислення. Музейний заклад дозволяє актуалізувати такі види гуманітарного знання, як: відчуття, переживання, занурення.

Освіта в музеї полягає у безпосередньому контакті з опредметненою культурою. Педагогічна діяльність, спрямована на розкриття і засвоєння багатовимірного музейного об'єкта або предмета як знаку епохи, музейної колекції як образу епохи, музейного простору як діалогу епох або діалогу культур.

Слід відзначити світову тенденцію розвитку анімаційної методики у музеях, спрямовану на відтворення історико-культурного або природного середовища побутування речей. Культурологічний підхід дозволяє нам розглядати музей не тільки як зберігача, інтерпретатора, але й організатора творчого пізнання культурної спадщини, або дослідницької практики відвідувачів.

Створення інтерактивних експозицій, впровадження музейно-педагогічних методик, сприяють подоланню пасивності у формах сприйняття музейної інформації. Технологія інтерактивності приваблива не тільки для відвідувачів, але стає основною тенденцією розвитку музеїв. Використання можливостей і переваг цифрових об'єктів у музейній галузі має

великі перспективи, зокрема сприятиме розвитку музейної комунікації, налагодженню змістовного діалогу між музеєм і суспільством.

Освітньо-виховна роль реалізується шляхом створення структур всередині закладу, поза музеєм (центри традиційної культури, клуби, товариства); у створенні музейного продукту (екскурсії, виставки, лекції, культурологічні заходи).

Осмислення методологічних основ культурно-освітньої діяльності музеїв відбувається у руслі загальної гуманізації науки, культури і освіти. Роль музею в освітній сфері є діяльністю, що спрямована на збереження і передачу наступним поколінням культурного досвіду і гуманістичних традицій людства. Освітній потенціал музею полягає у вирішенні комплексу завдань, пов'язаних з самореалізацією та самоосвітою особистості; він відкриває шлях культурної ініціативи особи для набуття нею освітньої компетенції.

Таким чином, основні напрями діяльності українських музеїв передбачають створення інтерактивних експозицій, впровадження музейно-педагогічних методик, які сприяють ознайомленню з музейним простором, подоланню пасивності у формах сприйняття музейної інформації.

Т. І. Ямполь

ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ В ДІЯЛЬНОСТІ РУБІЖАНСЬКОГО МУЗЕЮ (ЛУГАНЩИНА)

Прискорений темп життя зумовлює зміни в роботі музеїв України. Зважаючи на вимоги суспільства, працівники музеїв осучаснюють форми роботи в експозиційній, виставковій, фондовій діяльності, працюючи з відвідувачами, використовуючи інтерактивні методики.

Головна мета експозиції Рубіжанського музею, згідно з концепцією, — відтворити стиль життя міста, заснованого наприкінці XIX ст., побудованого у XX ст. — в період індустріалізації, розвитку промисловості, науки та техніки, формування нових індустріальних міст. Використовуючи засоби й методи музейної роботи, працівники через експозиції передають новим поколінням рубіжан знання культури, історії, допомагають усвідомити причетність до історичної пам'яті міста, характеру, мети, пріоритетів і стилю життя, притаманних Рубіжному.

Для підтримки щоденного діалогу з музейною аудиторією співробітники музею аналізують попит відвідувачів, зважаючи на їхню вікову категорію, на основі цих висновків вносять пропозиції, таким чином зберігаючи свою актуальність для сучасного візитера. Експозиції КЗ «Міський музей», за умови впровадження нових форм музейного спілкування, починають узаємодіяти з відвідувачами, звертаються до їхньої пам'яті, свідомості, емоційної особистісної сфери.

Важливим напрямом музейної комунікації є створення нових виставок, поповнення колекцій, наукове комплектування. Застосовуючи інноваційні технології, основи музейної педагогіки, співробітники Рубіжанського музею багато років проводять музейно-освітні програми, які

не лише передають інформацію, а й створюють картину минулого, що сприяє вихованню патріотизму, формуванню національної ідеї. Науково-освітні заходи, зустрічі, театралізовані інтерактивні екскурсії у формі «запитання — відповідь», різноманітні воркшопи, квести, родинні заходи сприяють налагодженню зворотної комунікації, реалізації виховної та освітньої функцій музею.

Майже кожен захід є відображенням творчої та креативної роботи музейних працівників з використанням цілого спектра цікавих прийомів у втіленні нових технологій експозиційного дизайну, мультимедійних засобів. Це надає роботі музею сучасного рівня подання та пошуку інформації для аудиторії, поліпшує комунікативні аспекти роботи.

Одним із найважливіших питань, які постають перед сучасними українськими музеями, як провідними, так і провінційними, є фахове навчання, що надає практичних знань їх працівникам для повнішого розкриття потенціалу кожного музейного закладу. Участь у цьому проекті сприяє спілкуванню, обміну досвідом і постійній співпраці співробітників музею з колегами.

Через недосконалість сучасного українського законодавства в галузі музейної справи музей перебуває в несприятливій ситуації для подальшого функціонування, зумовленій недостатністю фінансових, менеджерських, маркетингових, комунікаційних ресурсів і досвіду для сучасного просування свого продукту. Тому колектив музею, переосмислюючи результати його діяльності й усвідомлюючи свою відповідальність за існування музею в умовах нестабільної ситуації в Україні, намагається поєднувати живу культуру сьогодення й багаторічну спадщину, змінює концепції функціонування музею та впроваджує в практику нові підходи, щоб стати повноцінно функціонуючим, привабливим туристичним об'єктом, мати змогу надалі втілювати різні музейні й мистецькі проекти.

А. С. Пічахчі

ОСОБЛИВОСТІ АРХІТЕКТУРИ ТА ХУДОЖНЬОГО ОЗДОБЛЕННЯ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ

Софійський собор — найяскравіша пам'ятка культури Київської Русі, яка має всесвітнє значення. У ній найкраще збереглися унікальні мозаїки та фрески XI ст. Майже тисячу років ця багатокупольна споруда прикрашає столицю України — м. Київ.

Наприкінці X — початку XI ст. у візантійській архітектурі вироблено так звану хрестово-купольну систему церковної споруди, яка стала канонічною, обов'язковою під час будівництва храмів. Софія Київська не була винятком, проте в її архітектурі вже простежуються мотиви майбутніх споруд «київського» та «чернігівського» типів.

На прикладі Софії Київської яскраво видно, як київські будівничі й митці, основуючись на візантійських канонах та місцевій архітектурній й художній традиції, звели неповторну пам'ятку.

Щодо визначення часу зведення собору київські науковці Н. Нікітенко та В. Корнієнко висунули гіпотезу, що ця подія сталася не в 30 рр. XI ст. (за «Повістю врем'яних літ»), а у період між листопадом 1011 р. і травнем 1018 р., тобто його спорудження розпочалося за часів Володимира Святославича. Базою для цієї гіпотези стала сучасна інтерпретація світських фресок і знайдених на фресках собору графіті, датованих 1018, 1019, 1021, 1022, 1023, 1028, 1033 і 1036 рр.

У 1843 р. професор Петербурзької академії мистецтв Ф. Солнцев запропонував визнати часом створення унікального ансамблю фрескового розпису бокового Антонієво-Феодосіївського вівтаря собору 20 рр. XI ст. Дослідник видав альбом з копіями мозаїк Софійського собору та вперше спробував реконструювати первісний вигляд пам'ятки.

Відомий сучасний український дослідник пам'ятки С. Висоцький оприлюднив докази на користь усталеного у вітчизняній і зарубіжній історіографії часу освячення собору в 1037 р.

Дослідження архітектурних особливостей собору дозволило встановити послідовність його будівництва. Спочатку стіни й основні стовпи собору звели на висоту дубових перев'язів арок першого ярусу, що забезпечувало міцність конструкції. На другому етапі будівля піднялася на рівень хорів і аркбутан на зовнішніх галереях. Третій етап завершився тоді, коли стіни собору досягли висоти перев'язів арок на рівні хорів. На четвертому етапі були зведені склепіння й малі бані, на п'ятому — звели центральне та чотири бокових склепінь.

Після завершення будівництва протягом дев'яти — десяти років собор прикрашали фресками й мозаїками.

Назва собору «Софійський» походить від грецького слова «Софія», яке в перекладі означає «мудрість». Центральна частина храму разом зі склепінням та головною апсидою, а також підлога були декоровані мозаїкою, а стіни — прикрашені фресками. Зведено дійсно розкішний собор — не тільки головний храм східного християнства в Київській Русі, а й символ зверхності та могутності київського князя серед інших представників династії Рюриковичів.

Функції собору не обмежувалися суто церковним призначенням. Тут проходили урочисті державні церемонії; створено бібліотеку та скрипторій.

В. М. Верещака

ГРА В МУЗЕЙНІЙ ПРАКТИЦІ: ДОСВІД ЛУБЕНСЬКОГО МУЗЕЮ

Лубенський краєзнавчий музей — один з найстаріших музеїв Полтавщини. У 2018 р. музей святкував своє століття і в цьому ж році йому було присвоєно ім'я його засновника — відомого археолога, спелеолога, невтомного дослідника Гната Яковича Стеллецького.

У своїй культурно-освітній роботі музей завжди намагається прогресувати, використовуючи сучасні підходи для налагодження комунікації з відвідувачем. Важливою формою взаємодії в цьому аспекті є використання гри.

Під час проведення заходів працівники музею зацікавлюють відвідувачів відтворенням вже призабутих забав, таких як настільна салонна гра XIX ст. «Флірт квітів» або «Флірт каміння». Під час гри використовують набір паперових карток, з лицьової сторони яких зображені квіти або камені, зі зворотної — текст: назви дорогоцінних каменів, до кожного приписана якась фраза. Фрази найрізноманітніші — запитання, відповіді, компліменти, вираження невдоволення тощо — але переважно так чи інакше вони підходять для романтичної бесіди. Гравці по черзі або ж у випадковому порядку передають один одному картки, називаючи лише камінь, отже, ніхто, окрім адресата, реального змісту розмови не знає. Хоча тексти карток присвячені одній темі, але обмін репліками не обов'язково зводиться до флірту — може вийти розмова про будь-що.

На заході присвяченому 140-річчю Лубенської земської пошти співробітники музею проводили гру-вікторину. Відвідувачам зачитувались уривки відомих історичних листів і пропонували вгадати автора — на переможців чекали призи. На завершення кожен написав собі листа «у майбутнє» і пообіцяв прочитати його через 20 років.

Як показує практика, подібні ігри зацікавлюють не тільки молодь, а і дорослу частину відвідувачів, які із захопленням включаються у проведення подібних заходів.

Та все ж основна частина відвідувачів нашого музею — це діти шкільного віку. Для зацікавлення молоді музей проводить квести, присвячуючи їх історичним подіям. В залі природи Лубенського краєзнавчого музею проводяться аудіо-ігри з визначення голосів птахів. Перемогти у таких іграх та квестах можна лише добре знаючи природу краю, історичні події та експозицію музею. Тому реалізація подібних заходів — це не тільки налагодження спілкування між музеєм та відвідувачем, а й стимулювання цікавості до власної природи та історії.

Реакція відвідувачів на проведення таких заходів показує явну зацікавленість роботою музею і сприяє повторному відвідуванню. Багато людей стають постійними відвідувачами та приходять фактично на всі заходи, що проводяться в музеї.

Гра в музейній практиці — один із тих засобів, що створює зв'язок між музеєм та його відвідувачем, дає його зрозуміти. Для музейника важливо знати, що треба зробити, щоб зацікавити людину музеєм, важливо розуміти, за чим відвідувач може прийти.

Зважаючи на ще несформовану туристичну інфраструктуру регіон, в якому знаходиться Лубенський музей, — гра може стати одним із тих важливих елементів, що спонукає ще раз прийти до музею.

А. Ю. Деревянко

ПРОБЛЕМА ФАЛЬСИФІКАЦІЇ ТВОРІВ С. І. ВАСИЛЬКІВСЬКОГО

Сергій Іванович Васильківський (1854–1917) — видатний український живописець, дослідник української старовини, харків'янин. Ще за життя

був широковідомий своїми пейзажами, яких у його творчому доробку нараховувалося близько 3000. Майже половину робіт він заповідав рідному Харкову, з яких до сьогодні в музейних колекціях налічується близько 500. Подальша доля більшості творів невідома, а високий попит на його знамениті краєвиди привернув увагу до творчості художника фальсифікаторів. Підробки творів Сергія Васильківського нині є проблемою не лише арт-ринку, а й музейних зібрань.

На основі експертизи живописних творів, приписуваних пензлю С. Васильківського, автор виявив кілька робіт, на прикладі яких можна підтвердити або спростувати його авторство. Серед них — етюд «Кримський пейзаж», написаний на тришаровій фанерованій дошці горизонтального формату 19х34 см. Загальна товщина підстави становить 4 мм, а товщина шарів — 0,5 мм, 3 мм і 0,5 мм відповідно. На тильній стороні основи по периметру є фаски, шириною 0,5 см і 1 см, виконані в пізніший час. Волокна основи розсохлись і потріскалися. Рваний правий край основи дозволяє висновувати, що він був відпиляний пилкою з широкою відстанню між зубцями. Фанерний лист тонований у темно-коричневий колір. У лівому нижньому куті зворотного боку основи наявний напис, виконаний чорним чорнилом пером: «.....Фавр[у] о нашемъ пребываніі в Крыму. Ялта, 1897 г. С. Васільковскій» і сургучна печатка з неясним, імітованим відбитком, частково перекриває літеру «р» і закриває літеру «у».

У результаті первинного візуального дослідження етюду можна було припустити, що робота дійсно належить пензлю нашого земляка — С. І. Васильківського, але проведений подальший аналіз довів хибність перших результатів, вдалося установити, що досліджуваний етюд є підробкою.

Однією з характерних ознак справжніх робіт С. Васильківського є наявність особистого штампа, в якому є його ім'я та адреса проживання художника в Харкові. Цей штамп ми знаходимо на багатьох еталонних творах художника, авторство яких підтверджено як їх походженням, так і атрибуційними ознаками, проте не зафіксовано на роботах Васильківського відбитків печатки на сургучі. Під печаткою є надпис, який можна охарактеризувати, як дарчу, що її засвідчує. Печатка має належати художникові, котрий подарував свою роботу на пам'ять про спільне перебування в Криму. Але за часів С. Васильківського печатка ставилася на червоному сургучі, а не на коричневому (низької якості). Під час дослідження відбитку з'ясовано, що предмет, яким його зробили, не є сургучною печаткою. Відбиток не має конкретного зображення та є імітацією.

При зіставленні рентгенівських знімків робіт С. Васильківського з рентгенограмою досліджуваного етюду не виявлено характерних технічних прийомів авторського почерку С. Васильківського.

В УФ-діапазоні довжин хвиль робота люмінесцує рівномірним світло-блакитним світінням, характерним для молодих лакових плівок. Чітко видно реставраційні вставки, які мають синьо-зелене свічення. Лакове покриття нерівномірне. Зображення менш контрастне, ніж під час візуального дослідження у звичайному світлі. Добре виділяється лакове покриття, що має біло-блакитне світіння. Товщина покривного шару нерівномірна: спостерігаються сліди від кругових протирань поверхні. У місцях втрат лакового шару оголюються ділянки ґрунту, що світяться мутно-жовтим, білястим кольором.

Дослідження тильної сторони основи при різних збільшеннях виявило, що для твору взято стару фанеровану дошку, про що свідчило ущільнене пилове забруднення між волокон деревини, що лежить під шаром лаку. Неакуратний спил, наявний тільки з одного боку, вказує на те, що основа, на якій написана робота, є фрагментом старого виробу. Завдані рубанком скоси хронологічно не відповідають часу виготовлення деревини, про що свідчать пилові забруднення між волоконами основи й різний колір скосів і деревини. Частинки темно-червоного кольору, наявні під шаром покривного лаку та між волокон деревини, підтверджують, що основа тонована.

Дрібносітчастий діагональний кракелюр на небі викликаний різночасним нанесенням і висиханням живописних шарів. Лакове покриття тонке, рівномірне, без набряків і сильного блиску, покриває втрати основи, ґрунту, тріщини. При дослідженні шару фарби відзначено крупнодисперсний склад використаної фарби; тонування виконані фарбою, частинки якої крупніші. Тонування, за відмінного збереження твору, зроблені в місцях, які не заважають загальному враженню від роботи (по краях), що свідчить про імітацію реставраційних втручань. Затерплі всередині відколів і тріщин ґрунт і фарба свідчать про те, що дошка спочатку була потрісканою. Після висихання фарба розійшлася.

Висновки:

1. Під час написання роботи взято стару фанеровану дошку, можливо, це фрагмент від старих меблів. Нанесені рубанком скоси повинні були відповідати фаскам на основах С. Васильківського. Для додання більшого відчуття старовини деревина тонована.

2. Відсутність будь-якого відбитка підтвердила припущення про імітацію друку.

3. Добре збереження шару фарб, кракелюри, що мають механічне походження, відсутність дрібносітчастого кракелюра, притаманного творам кінця XIX ст., дозволяють висновувати про те, що шар фарб, а отже, і самої роботи, становить приблизно 40–50 років, тобто робота була написана в середині XX ст.

4. Графоаналітична експертиза заперечила належність напису С. Васильківському через помітні відмінності в написанні тексту напису й самому підпису.

Ю. Ф. Скрипниченко

СПОГАДИ ПРО ОСТАРБАЙТЕРІВ ЧЕРЕЗ ІСТОРІЮ ПОВСЯКДЕННОСТІ

Історія повсякденності є об'єктивною реальністю сучасного життя. Її теоретичне та практичне осмислення сприяє розумінню складних процесів, які мали місце в минулому або сьогоденні.

У межах вивчення історії повсякденності остарбайтерів проводяться дослідження умов праці, проживання, відпочинку, побуту, раціону харчування, лікування, а також факторів, які впливали на формування свідомості, норм поведінки, соціально-політичних уподобань переважної більшості населення (звичайних людей) певної країни того чи іншого історичного періоду.

Історія повсякденності допомагає змінити стереотипи, які склалися в радянському суспільстві. Так, зокрема в радянській історіографії історію війни розглядали згідно точки зору партійного керівництва, тобто однобічно. Підносилася роль тих соціальних груп, які посідали виняткове політичне місце у боротьбі проти нацизму: генералів, офіцерів, солдатів Червоної армії, радянських партизанів і підлітків, учених, працівників тилу. Проте існувало ще кілька соціальних категорій, доля котрих зумисне замовчувалася. До таких належали військовополонені, діти, вдови, а також остарбайтери.

Навряд хто замислювався, слухаючи спогади своїх бабусь і дідусів, про те, як вони жили під час окупації; як жили в Німеччині: що їли, пили, як одягалися. Відносно повсякденності це здається незначущим, проте й там люди вітали один одного зі святами, жінки примудрялися шити собі блузки, чоловіки дарували квіти.

Це мало місце, незважаючи на те, що вони жили в чужій, ворожій країні на правах фактичних рабів. В остарбайтерів була примітивна їжа, але вона викликає цікавість: суп з капусти, що переважно складався з води; неякісний хліб із тирси; каша з червами; тижнями — оселедець без хліба й води, бруква. Багато хто з остарбайтерів отримував гроші (марки), але придбати за них нічого не міг через заборону купувати продукти харчування, одяг у німецьких магазинах.

Інше важливе питання: на чому спали остарбайтери? Оскільки на всіх після важкого трудового дня очікувала бетонна підлога в бараку, загалом люди спали на дерев'яних дошках, зустрічалися поодинокі випадки з матрацами, набитими сіном, дуже рідко — подушки з ковдрами.

За цими прикладами можна зробити висновок: у дослідженні повсякденність представлена через історію «знизу». Незважаючи на безліч заборон, люди прямували своїм шляхом, захищаючись від структури влади. У цьому випадку йдеться не лише про їхню працю, експлуатацію, насилля над ними, а також побут, ставлення один до одного, бажання залишатися людиною в нелюдських умовах.

Отже, можливість масштабного збирання свідчень родичів остарбайтерів про їхнє примусове перебування в Третьому райху може бути

компенсована об'єднанням інтелектуального потенціалу сучасних науковців. Тут на першому місці має бути робота з організації, запису аналізу усних і письмових інтерв'ю з родичами того покоління, яке пережило період Другої світової війни. Досліджуючи феномен примушування до праці, тільки усними свідченнями обмежитися не можна, існуючий величезний масив документів з історії українських остарбайтерів ще чекає на своїх дослідників.

А. О. Фененко

ЕЛЕКТРОННІ ПУБЛІКАЦІЇ ЯК ПОЗАПРЕЗЕНТАЦІЙНА ФОРМА МУЗЕЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Глобальний інформаційно-комунікаційний простір надає широкий арсенал засобів для розповсюдження електронних версій (оцифрованих або оригінальних електронних) традиційних видів музейних публікацій, що містять групу наукових публікацій та групу науково-популярних публікацій (різноманітні друковані форми, фото, аудіо- та відеозаписи), а також відповідних матеріалів у межах вторинної комунікації, формує нові види музейних публікацій та додаткові канали вторинної комунікації.

Відповідні матеріали можуть бути розміщені як у межах глобальної інформаційно-комунікаційної мережі, так і мати локальний характер (наприклад, розповсюджуватися на портативних носіях інформації). Своєрідну форму «гібридизації» об'єктів віртуальної та фізичної реальності в межах музейних публікацій, що являтиме собою поєднання традиційних і нових форм музейних публікацій, можуть забезпечити технології доповненої реальності (AR). Так, до традиційних паперових публікацій може бути долучено додатковий комунікаційний канал, реалізований шляхом прив'язки до паперових сторінок за допомогою спеціалізованих міток віртуальних об'єктів, сприйняття яких можливе через AR-засоби, що може сприяти долученню в такі музейні видання як ілюстрацій атрактивних віртуальних 3D-моделей предметів.

До нових форм музейних публікацій, які нині набули значної популярності, належать інтернет-публікації у вигляді окремих інтернет-ресурсів та самостійних публікацій на різноманітних віртуальних платформах. Це може бути офіційний сайт музею, сторінки музею в соціальних мережах, інформація на таких ресурсах, як Вікіпедія, різноманітні каталоги, туристичні ресурси, геоінформаційні системи, різноманітні бази даних тощо, застосунки для мобільних пристроїв тощо.

Крім прямих засобів розповсюдження музейної інформації у формі інтернет-публікацій, значну роль у поширенні відповідної інформації відіграє її вторинне розповсюдження, реалізоване, наприклад, через засоби «соціалізації сайта» («перепости» та «вподобання» музейних матеріалів тощо).

Віртуальний простір надає можливості для організації вільного доступу до вказаних матеріалів, незалежно від географічного положення користувача, його мови (так, завдяки онлайн-перекладачам можна в режимі

реального часу організувати переклад потрібних інтернет-матеріалів). За умови персоналізації відвідувачів музейного сайта, реалізованої, наприклад, за допомогою інструментарію соціальних мереж, можливо забезпечити надання адаптованого контенту для різних категорій відвідувачів (відповідно до їхнього віку, статі, географічного положення тощо).

Незважаючи на зниження фінансових витрат, потрібних для електронної публікації матеріалів на широку аудиторію (порівняно з паперовою публікацією), досягнення високого рівня «видимості» музейних матеріалів у інтернет-просторі, наприклад, у випадку створення окремого сайта музею, також потребує фінансових або ресурсних витрат на розроблення та підтримання функціонування ресурсу, проведення на постійній основі заходів із SEO (оптимізація сайта під пошукові системи з метою підвищення пошукової видачі музейних матеріалів за певними запитами), SMM (просування музейного сайта чи бренду в соціальних медіа), SMO (оптимізація сайта під потреби користувачів).

Таким чином, інтернет-публікації є зручним та економним за рівнем фінансових витрат інструментом для поширення інформації серед широкої аудиторії. Зважаючи на зниження видатків, необхідних для поширення інформації на велику аудиторію, засоби інтернет-публікації надають можливості для публікації різноманітних музейних матеріалів без суттєвих обмежень щодо їх обсягу, а також для проведення діяльності в межах інклюзивних практик, спрямованих на адаптацію музейної інформації для різних категорій музейної аудиторії, зокрема людей з особливими потребами.

І. О. Саяна

МУЗЕЙ «ПРЕДСЕДАТЕЛЕЙ ЗЕМНОГО ШАРА»: ПРОБЛЕМИ МУЗЕЄФІКАЦІЇ САДИБИ СИНЯКОВИХ В С. КРАСНА ПОЛЯНА

Працівники Зміївського краєзнавчого музею рік за роком заново відкривають чимало прізвищ земляків, які з різних причин забуті та стерті з пам'яті зміївчан. Їхні імена часто мають світове значення, це — відомі художники, такі як: С. Васильківський, П. Левченко, О. Виєзжев, І. Ашурков та багато інших. Серед них і Марія Михайлівна Синякова, яка народилася 1890 р. в с. Красна Поляна Зміївського району.

Концептуальну статтю про сім'ю Синякових було підготовлено співробітниками Харківського приватного музею міської садиби у 2002 р. і опубліковано в Харківському історичному альманасі (зима 2002).

До виходу статті, автори поставили собі за мету знайти садибу, дізнатися, чи збереглися якісь дані та чи може хтось розповісти про сім'ю Синякових. У 1999 р. відбувся виїзд у пошуках садиби, він був досить вдалим, адже вдалося усно зібрати матеріал у місцевої жительки. Далі пошук інформації привів до Зміївського краєзнавчого музею.

Автор статті А. Парамонов віднайшов багато фактів про цю родину, зокрема, що сім'я Синякових володіла ще одним будинком в Харкові, який станом на 2002 р. теж зберігся.

У 2002 р. була перша спроба передачі будинку Синякових на баланс Зміївського краєзнавчого музею, але зміна керівництва району і Борівської сільської ради на території якої знаходиться ця садиба, завадили цьому, і будинок на довгий час став гуртожитком для працівників Краснополянського лісництва.

У 2009 р. вийшла друком книга М. Саяного «Видатні люди Зміївщини», в якій було подано матеріали про Марію Синякову-Урєчіну спільно із А. Ф. Парамоновим і яка стала рушієм до активних дій, адже багато митців стали цікавитися саме садибою як об'єктом культурної спадщини, яка збереглася до сьогоднішнього часу.

Синякови — це знакове прізвище для тих, хто колекціонує і вивчає авангардне мистецтво 1-ї пол. XX ст. Найвідоміша з цієї сім'ї — художниця Марія Синякова-Урєчіна, картини якої дуже полюбляють західні поціновувачі авангарду. Садиба Синякових, за словами відомого експерта Дж. Баттервіка, — це місце, де народився світовий авангард. Адже на початку 20-х рр. минулого століття у садибі відпочивали, а інколи і проживали деякий час відомі художники, поети і письменники, серед яких: В. Єрмілов, Б. Косарєв, брати Бурлюки, брати Гордєєви, Агафонов, Г. Пєтніков, В. Пічета, В. Хлєбніков, Б. Пастернак, С. Єсенін та В. Маяковський. Саме сестри Синякови були тим вогником, який запалював серця поетів та художників і спонукав їх творити. Кожен із митців був закоханий у сестер: у їх красу і легкість, з якою вони йшли по життю.

С. Красна Поляна, де до сьогоднішнього часу збереглася садиба, для прихильників авангардного мистецтва є знаковим місцем, адже тут надихалися і створювали свої роботи найкращі митці того часу. Усі свої творчі доробки митці демонстрували у Харкові. Саме в цьому місті футуристи виступали перед публікою, писали картини і видавали книжки. Саме у Харкові проголосили «Председателя Земного шара №1» — Велеміра Хлєбнікова, а «Председателем Земного шара №2» — Марію Синякову.

У Харкові на провулку Нікітінському розташовувався міський будинок Синякових, але він був зруйнований влітку 2018 р. Отже, на сьогоднішній день, у місті не збереглося місця, яке могло би претендувати на місце виникнення світового авангарду.

На початку червня 2018 р. працівники Зміївського краєзнавчого музею вирішили розпочати втілення своєї давньої мрії — створення музею авангардного мистецтва Слобожанщини у садибі сім'ї Синякових. Великим поштовхом до втілення цієї мрії працівників музею став приїзд відомого мистецтвознавця Джеймса Баттервіка у Красну Поляну у вересні 2017 р., який мав на меті побачити місце, де народився світовий авангард.

Спільно із Харківською державною академією дизайну і мистецтв було підготовлено декілька варіантів внутрішнього оформленнямузею в с. Красна Поляна. На презентації проекту музею їх було презентовано широкому загалу з метою після голосування один із них втілити у життя.

Розробка проекту музеєфікації та його втілення, а отже і створення майбутнього музею авангардного мистецтва у колишній садибі Синякових тривають, отже, невдовзі буде представлено новий унікальний комплексний музей на території Харківської області.

Л. А. Дорошенко

ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ТА МУЗЕЄФІКАЦІЯ ПАМ'ЯТНИХ МІСЦЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В УКРАЇНІ

Питання збереження пам'яті про видатного сина України Тараса Шевченка постало відразу після його смерті 10 березня 1861 р. Ця праця продовжувалася надзвичайно тривалий час. Нині особлива увага приділяється музеєфікації меморіальних і пам'ятних місць, пов'язаних з відомим поетом. В Україні є чимало музеїв, заповідників, присвячених його життю та творчості, в яких зберігаються меморіальні речі митця, художні твори, унікальні прижиттєві видання.

Народний поет і художник помер у Петербурзькій академії мистецтв, у майстерні, яка була для нього помешканням і робочим прихистком. Особисті речі митця, що тривалий час зберігалися спочатку в художника Григорія Честахівського, потім у колекціонера-мецената Василя Тарновського, тільки у 1920 р. перенесли до Чернігівського історичного музею.

У 1884 р. в Києві, на Козиному болоті, з'являється перша державна музейна оселя Тараса Григоровича зі збіркою культурної спадщини.

Літературно-меморіальний будинок-музей Т. Шевченка в Києві — перший музей Кобзаря в СРСР. Відкритий 1928 р. в будинку по провулку Шевченка, 8-а, де з весни 1846 р. до арешту 5 квітня 1847 р. мешкав поет зі своїми товаришами. У мансарді, де, за переказами, розміщувалася майстерня Т. Шевченка, зберігаються його мольберт, етюдник, приладдя для малювання та гравірування. Із 1966 р. музей є філією Національного музею Т. Шевченка.

У 1949 р. в Києві на базі колишньої Галереї картин Т. Шевченка в Харкові та Центрального державного музею Т. Шевченка створено Національний музей Т. Шевченка за адресою: Київ, бульвар Тараса Шевченка, 12.

Музей «Хата на Пріорці» (відділ Національного музею Т. Шевченка) розташований на колишній околиці Києва. Тут у хаті-мазанці після десятирічного заслання два тижні в серпні 1859 р. квартирував поет в господині оселі В. Пашковської перед своїм від'їздом до Санкт-Петербурга. Музей відкрили 1989 р. після капітального ремонту-реставрації. Особливу меморіальну та історичну цінність має сам будинок музею — біленька хата, про яку так часто згадував Кобзар у віршах. Вона дозволяє уявити, який вигляд мала Пріорка в період перебування тут Т. Шевченка, оскільки це єдина архітектурна пам'ятка в цьому районі тогочасного Києва, яка збереглася до наших днів.

Музей однієї книги — Музей «Кобзаря» Т. Шевченка — відкрито 1989 р. в історичному центрі Черкас у меморіальному будинку купців

Цибульських, де поет жив з 18 по 22 липня 1859 р. Тут зберігаються рідкісний примірник першого видання «Кобзаря», який надруковано в Санкт-Петербурзі 1840 р. за сприяння Є. Гребінки, інші видання творів поета, що експонуються в супроводі документів, які відтворюють історію їх написання та виходу друком, матеріали про перебування Т. Шевченка в Черкасах.

Канівський музей Тараса Шевченка. Відтворена в 1991 р. Тарасова світлиця, перший народний музей Кобзаря, який певний час не існував. У світлиці зберігаються меморіальні речі митця.

Національний заповідник «Батьківщина Тараса Шевченка» заснований 1992 р., містить 43 пам'ятки історії, культури та природи в трьох селах Звенигородського району Черкаської області. У с. Моринці відтворено хату, в якій народився Кобзар, та оселю його діда по матері Якима Бойка. У с. Шевченкове (колишня Кирилівка), куди переїхала родина Шевченків, коли Тарасові було 2 роки, збереглися хата дяка, в котрого він навчався грамоти, могили батьків. У с. Будище, куди чотирнадцятирічного Тараса забрали козачкувати, збереглися будинок пана П. Енгельгардта та велетенський дуб, у дуплі якого юний художник ховав свої малюнки. До складу заповідника, що 2006 р. набув статусу національного, входить відкритий 1939 р. в с. Шевченкове на території садиби батьків поета Літературно-меморіальний музей. Серед пам'яток дитинства Т. Шевченка — стіл і ослін з батьківської хати, меморіальні речі, фотографії.

Музей «Заповіту» Т. Шевченка (відділ Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав») відкрито 2008 р. в Переяславі-Хмельницькому, у колишній оселі лікаря А. Козачковського, де зупинявся поет, коли приїжджав до міста. У цьому будинку в ніч на 25 грудня 1845 р. написаний один з найвідоміших творів Шевченка — «Заповіт».

Таким чином, у праці виокремлено три періоди спадщини: І період — 1861 р. (смерть Шевченка) — 1920 р. (до створення Шевченківської експозиції в Чернігівському музеї).

ІІ період — 1928 р.(від заснування Інституту літератури, який став носити ім'я Тараса Шевченка) — середина 60 рр. — бурхливий розвиток Шевченківської спадщини.

ІІІ період — кінець перебудови в умовах зростання національної незалежності.

Є ще багато місць, пов'язаних з життям і творчістю поета, які мають туристичний потенціал, можуть музеєфікуватися. Одним з таких є с. Новоіванівка Нікопольського району Дніпропетровської області, де стояла хатина молодшого брата Т. Шевченка — Йосипа. Головні об'єкти меморіальних пам'яток Т. Шевченка музеєфіковані й набули правового статусу. Головною та загальною тенденцією цього процесу є пріоритетність громадської, народної ініціативи у відтворенні життя та творчості поета музейними засобами й охорони пам'яток, пов'язаних із діяльністю Кобзаря. Зауважимо, що цей процес також залежав від ступеня

розвитку самої музейної галузі, пам'яткоохоронної діяльності та музеєзнавства як науки.

О. О. Сторожик

САДИБА ДОНЕЦЬ-ЗАХАРЖЕВСЬКИХ (ЗАДОНСЬКИХ) У ВЕЛИКОМУ БУРЛУЦІ: ДО ПРОЕКТУ МУЗЕЄФІКАЦІЇ

На теренах України знаходиться велика кількість об'єктів історико-культурної спадщини, до яких дедалі більше зростає інтерес дослідників, який полягає в їх ретельному вивченні. Культурна спадщина — основа національної культури, що містить пам'ятки історії, архітектури, археології тощо. На жаль, на сучасному етапі є велика проблема їх збереження, оскільки більшість об'єктів культури перебувають у занедбаному стані та не внесені до Державного реєстру.

На території Харківської області в смт. Великий Бурлук знаходиться маєток, що колись належав відомому слобідському роду козацьких полковників Донець-Захаржевських. Садиба перебуває в занедбаному й майже зруйнованому стані. Надзвичайно необхідною є музеєфікація цього об'єкта, адже він зберігає високу історико-культурну цінність.

Донці-Захаржевські (Донці, Захаржевські) — старовинний козацький старшинський рід Речі Посполитої й Російського царства, у подальшому — дворянський рід Російської імперії, який походив з донських козаків Донців і слобідських козаків Захаржевських. Відомий і старий черкаський, слобідський і донський дворянський роди козацького старшинського походження. Саме цей рід має пряме відношення до розбудови Харкова, а також пов'язаний з історією Слобожанщини.

Родинне гніздо знаходилося в районному центрі — Великий Бурлук — селище міського типу (з 1963 р.), де на початку XVIII ст. збудував маєток Яков Михайлович Захаржевський.

Наприкінці XVIII ст. садиба перейшла до рук Андрія Яковича Захаржевського — сина Якова Михайловича. Ставши господарем маєтку, він почав перебудову садиби. У першому десятиріччі XIX ст. збудовано новий двоповерховий будинок. Ім'я архітектора будови невідоме, є лише різні припущення щодо зодчого. Сама садиба ззовні справляє враження кам'яної, але насправді дерев'яна. Усередині — просторі, світлі, затишні кімнати, на другому поверсі — домова церква Святої Трійці. За будинком розташовувався сад, праворуч — оранжерея у вигляді двох веж, з'єднаних теплицями, зліва — різні господарські будівлі. Кілька поколінь Донець-Захаржевських, а потім і Задонських жили в цьому будинку. У 1918 р. Задонські були вбиті, садибу розграбовано. У 1922 р. у садибі Задонських засновано комуну імені Г. І. Петровського — одне з перших господарств такого типу на Харківщині. До її складу входило 98 чоловік, котрі проживали в колишньому панському будинку. Тут розміщувалися пекарня та їдальня комунарів. Нині в будинку знаходяться комунальні квартири.

Запропонований проект, необхідний для музеєфікації, дозволить дати інтенсивний поштовх і зрушення для збереження панського будинку, передусім формуванню в українському суспільстві шанобливого ставлення до історико-культурних надбань, а також захистити історико-архітектурне середовище Великого Бурлука.

Запропоновано:

• забезпечення державного обліку та контролю за збереженням і використанням об'єкта історико-культурної спадщини;

• проведення на сучасному інформаційному рівні паспортизації пам'ятки ;

• сприяння залученню інвестицій у діяльність щодо збереження, реставрації, реабілітації та використання садиби;

• сприяння залученню об'єкта культурної спадщини до туристичного маршруту.

Таким чином, садиба Донець-Захаржевських є визначною пам'яткою, яка має історико-культурну цінність і тісно пов'язана з історією й розвитком Слобожанщини, тому її музеєфікація та запропонований проект є нині вкрай актуальними.

А. Ю. Липова

ПРО МУЗЕЄФІКАЦІЮ ПЕРШОЇ БУДІВЛІ ХАРКІВСЬКОГО ІНСТИТУТУ ШЛЯХЕТНИХ ДІВЧАТ

Яскравою сторінкою в історії жіночої освіти є Харківський інститут шляхетних дівчат, заснований ще в 1812 р., — перший заклад подібного типу на українських землях. Нині в Україні немає жодного музеєфікованого об'єкта, пов'язаного з подібним типом навчальних закладів, тому його музеєфікація є важливою як для історичної пам'яті майбутнього покоління, так і для української культурної спадщини загалом. Зауважимо, що музеєфікація окремих історичних місць, пов'язаних із жіночою освітою на Харківщині, є рідкісним явищем. Планується музеєфікувати перший будинок Харківського інституту шляхетних дівчат, розміщеного на вулиці Благовіщенській, 25. Саме в цьому місці починалося зародження та становлення інституту як навчального закладу. Історична цінність пам'ятника музеєфікації полягає в багатій історії Харківського інституту шляхетних дівчат. Створення та перші кроки Харківського інституту шляхетних дівчат були тісно пов'язані з діяльністю Харківського Товариства добродійності, що виникло на Харківщині наприкінці 1811 р. за ініціативи місцевого дворянства. Спочатку зібраної суми в 7 тис. крб. і створення опікунської ради було достатньо тільки для відкриття першого жіночого навчального закладу подібного типу та оренди приміщення для вихованок. Заняття в інституті проходили в будинку, який належав викладачеві Закону Божія, священику Вознесенської церкви Василю Фотієву. Цей будинок знаходився на Москалівці на протилежному від міста березі р. Харків. Віддаленість від міста й тіснота змусили Раду інституту вже в 1813 р. терміново підшукувати нове приміщення.

У 1813–1817 рр. інститут тимчасово розміщався в Соборному приході в будинку, що належав рідній сестрі Г. Ф. Квітки — М. Ф. Зарудній, а потім якийсь час — у будинку його матері по Катеринославській вулиці. І хоча коштів не вистачало, Г. Ф. Квітка-Основ'яненко, як головний засновник, був призначений головою й головним скарбником товариства, шукав нові шляхи отримання додаткового доходу (аукціони предметів рукоділля, малювання, шиття вихованок, уявлення в їхньому виконанні). І вже в 1816 р. зроблено спробу будівництва власного будинку для Інституту шляхетних дівчат, але коштів на це починання надходило настільки мало (станом на 1 січня 1817 р. — 223 руб. і деяка кількість цегли), що від нього вирішено відмовитися й передати, сподіваючись на ліпший результат, під заступництво імператриці Марії Федорівни (1747 — 1828 рр.), чому сприяли вжиті раніше візити членів сім'ї Романових. Так, 10 травня 1818 р. інститут шляхетних дівчат був переданий під опіку імператриці Марії Федорівни. Цей крок забезпечив додатковий дохід у 3 тис. руб. та купівлю будинку з дворовими місцями в Дмитрівському приході по вул. Благовіщенській, 25, який належав Шараповій. Зі збільшенням доходів перший заклад вищої освіти Харкова зміг собі дозволити придбання прилеглих до ділянки садиби Мартинова (1821) і половини будинку Ряднова (1823), що при будівництві на пожертви (Марії Федорівни, П. Г. Демидова, викладачів) храму Марії Магдалини створило цілий комплекс, який займав півквартал по Дмитрівській — Благовіщенській — Малиновського. Тут інститут шляхетних дівчат знаходився до 1839 р., поки не був перенесений у будинок на Сумській.

Таким чином, перший будинок, де знаходився інститут шляхетних дівчат, має велику історичну цінність і потребує музеєфікації. На базі колишнього інституту шляхетних дівчат планується створити музейну експозицію про історію закладу. Можливості повної музеїфікації будівлі та перетворення її на заповідник немає через те, що зараз ця будівля перетворена на Центр репродукції людини «Імплант». Але через її історичну, культурну та архітектурну цінність перша будівля Харківського інституту шляхетних дівчат потребує хоча б часткової музеєфікації та збереження об'єкта культурної спадщини України.

Є. Ю. Яркін

ПРОБЛЕМИ МУЗЕЄФІКАЦІЇ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ НА ПРИКЛАДІ МАХНОВСЬКОГО РУХУ В УКРАЇНІ

У новому столітті через розвиток процесів глобалізації, стрімкі зміни соціальної сфери, руйнівний вплив техногенного чинника на стан середовища проживання людини особливо гостро постає питання про збереження цінностей, які забезпечують самоідентифікацію в розвитку соціуму й особистості. Такою цінністю є побут Махновського руху в Україні.

Актуальна проблема теоретичного осмислення нематеріальної спадщини — класифікація. Президент ІКОМ Італії Дж. Пінна у 2004 р запропонував виокремити три категорії нематеріальної культурної спадщини.

Першу групу становлять форми культурної діяльності, виражені у фізичній формі: процеси й результати цієї діяльності можна бачити, відчувати на дотик. Це — ремесла, обряди, танці, виробничі процеси, особливості побуту, традиції та ін. Колекціонуючи нематеріальну спадщину, музеї роблять об'єктом експонування сам процес виготовлення.

Другу групу становлять форми вираження, що не мають матеріальної складової, їх не можна бачити й відчувати: мова, пісні, усна народна творчість тощо. Як жива традиція, тобто об'єкт нематеріальної спадщини, вони існують лише у формі мінливого, кожен раз нового виконання в устах носія традиції.

Об'єкти третьої групи ще «невловиміші»: це символічні й метафоричні значення різних об'єктів. Музеї збирають і зберігають історичні та наукові інтерпретації об'єктів; зберігають культурні коди, відіграючи роль комунікаційного посередника. Подання до музейної експозиції матеріальних об'єктів у контексті, що дозволяє розкрити їх початкову семантику, є актуалізацією нематеріальної спадщини третьої групи.

Образ революційно-повстанської армії України під керівництвом Нестора Махна підпадає під перший та третій типи класифікації нематеріальної спадщини України, оскільки являє собою політичне, тобто ідейне, та соціальне явище в історії країни. Армія Н. Махна була носієм анархокомуністичних ідей, але мала побут народної української культури під впливом вільного козацького руху, до якого належить багато матеріальної та нематеріальної спадщини, що потребує музеєфікації.

У запорізькому обласному краєзнавчому музеї є виставкова зала «Нестор Махно і його час». Експозиція наповнена зібранням документів і фотоматеріалів. На думку автора, тема в музеї представлена застарілими методами побудови експозиції й потребує доповнень або істотної перебудови у вигляді історичного парку. Це свого роду музей просто неба, що дозволить повною мірою висвітлити побут РПАУ.

Анархо-комуністичний рух Н. Махна нині набуває популярності. Безліч людей у багатьох країнах — прихильники ідей анархізму та його відгалужень, що сприяє створенню історичного парку в м. Гуляйполе на основі практиків анархізму на території України в 1917–1921 рр., де можна показати ідеологічну складову, самоврядування на території Гуляйполя, традиційну архітектуру на прикладі збереженого будинку родичів Н. Махна, реконструкції штабів того часу, що разом складається в побут махновського руху. Із допомогою акторів представити властиві для РПАУ похідні та маршеві пісні, військову форму, зброю, агітаційні матеріали, тобто газети, агітки, плакати, транспаранти та ін. Згадати національну складову анархічного руху й топоніміку м. Гуляйполе.

Отже, об'єднавши ці теми в реконструйовану стоянку революційно-повстанської армії України у вигляді скансену, можна найповніше та найцікавіше музеєфікувати це історико-культурне явище, реалізувавши не тільки пізнавальну, але й дозвільну функції експозиції для легшого сприйняття інформації.

Д. О. Кущева

ТИПОЛОГІЯ РАДЯНСЬКИХ МОДНИХ ЖІНОЧИХ ЖУРНАЛІВ 1920 РР.

Мода перших десятиліть існування радянської держави виконувала різноманітні функції, які не обмежувалися лише естетичними. Одяг та мода стають одним із головних знарядь для створення нового суспільства з принципово новим світобаченням. Одними з механізмів і засобів трансляції моди були модні жіночі журнали.

Для дослідження російських жіночих періодичних видань, які дедалі частіше стають об'єктами аналізу істориків, запропоновано кілька варіантів типологізацій. Але модні журнали не були об'єктом окремої типологізації, а лише розглядалися як складові певних типів. Наприклад, аналізуючи радянську періодику, дослідниця В. В. Сміюха виокремила модні журнали в групу жіночих літературно-суспільних журналів. Інша дослідниця Т. Дашкова означила лише два типи: артистичний та робітничо-селянський, тому модні журнали відносила до першого. Дослідження модних журналів надає розуміння про різноманітність радянської модної преси й доцільність розроблення окремої типології модних видань. Така типологія може відповісти на запитання: які саме жіночі журнали можна називати модними та як мода була залучена до творення нової радянської жінки?

Зауважимо, що безліч періодичних видань містили модні рубрики, на сторінках яких висвітлювалися модні тенденції останніх сезонів, розміщувалися кольорові фотографії моделей у модному одязі, але при цьому іншої інформації, крім візуальної, не було. Такі жіночі журнали можна позначити як «універсальні». До цього типу відносимо, наприклад, ілюстрований чорно-білий щомісячний «Жіночий журнал», який виходив з 1926 р. та намагався охопити всі сфери життя радянських жінок, зокрема моду. До речі, лише розділ про моду був з кольоровими ілюстраціями.

Популярними були видання, які в назві визначали себе як модні: «Последние моды» (1925–1929 рр.), «Моды» (1926–1928 рр.), а також «Моды сезона» (1924–1929 рр.). Перелічені журнали не містили статей, а виконували лише інформаційні функції, ознайомлюючи читачів з модними фасонами одягу для жінок, чоловіків, дітей. У таких журналах, зазвичай, не містилися викрійки, крім деяких номерів журналу «Последние моды», де контурний лист із викрійками додавався як подарунок. Таким чином, ці журнали можна назвати «артистичними», оскільки вони передбачали, що їхні читачки не шитимуть такий одяг власноруч, а радше надихатимуться зразками.

Також серед модних видань можна виокремити ті, які складалися лише з викрійок, тобто належали до типу «моди та рукоділля»: «Моды лета» (1928–1929 рр.) та «Вестник моды» (1923–1926 рр.). Такі видання не містили статей, тобто не пояснювали читачкам модні тенденції, але надавали можливість самостійно пошити «одяг з журналу».

Надзвичайно цікавим є останній тип — «експериментальної моди», до якого можна віднести два унікальні для свого часу журнали: «Ателье» (1923 р.) та «Искусство одеваться» (1928–1929 рр.). Саме ці модні видання мали кардинально інше завдання, ніж просто транслювати модні фасони — вони були спрямовані на створення нової радянської моди, яка відповідала новим умовам життя та становищу жінки в суспільстві. Редактори та художники-модельєри цих журналів прагнули створити унікальну моду для нової радянської жінки. Однак їхні ідеї згодом осудила влада.

Отже, представлена типологізація жіночих модних журналів 1920 рр. є першою спробою їх поділу на типи, необхідною для вивчення інформаційного потенціалу модної преси.

В. А. Харитюк

ТРАДИЦІЙНЕ СВЯТКОВЕ ТА ОБРЯДОВЕ ВБРАННЯ УКРАЇНЦІВ СЛОБОЖАНЩИНИ В КОНТЕКСТІ МУЗЕЙНОЇ СПРАВИ

Сучасне українське суспільство перебуває в процесі етнокультурної ідентифікації. Важливе місце належить відродженню і поширенню культурно-мистецьких традицій, духовних цінностей нації та їх висвітленню через музейні комунікації.

Український одяг в цілому, зокрема на Слобожанщині, має обрядову функцію. У процесі історичного розвитку одяг українського народу відтворював світогляд як окремої особистості, так і всього народу. Він відображав широкий спектр духовних традицій народу, сприяв дотриманню норм обрядової поведінки.

Костюм відіграє важливу роль у процесі конструювання національної культури. Візуальним знаком народної культури є традиційний костюм.

ёОсновним джерелом вивчення традиційного одягу кінця XVIII — початку XX ст. були й є колекції, що зберігаються в етнографічних, історичних, мистецтвознавчих музеях. На жаль, велика, ґрунтовна колекція одягу та фотоархіви знаходяться поза межами України (у Державному музеї етнографії у Санкт-Петербурзі). В Україні — це колекції музею етнографії та художнього промислу у Львові, фонди Національного музею історії України та Музею українського декоративно-прикладного мистецтва в Києві, а також Переяслав-Хмельницького, Полтавського, Сумського і Черкаського краєзнавчих музеїв.

У знакових функціях святкового та обрядового вбрання втілюється досвід поколінь, довколишній світ і людина в ньому. Одяг селян Слобідської України виступав як найвиразніший символ в усіх сферах суспільного життя. Слобожани навіть у важкі часи змогли зберегти традиційний костюм. Про високу духовну культуру сільського населення краю свідчить збереження у другій половині XX ст. традиційного вбрання, наприклад, одягу весільного та поховального обрядів.

Музеї України, на жаль, значно відстають від загальносвітових тенденцій розвитку музейної справи. Музеї рідко застосовують нетрадиційні

засоби СМК, електронні засоби масової інформації, мультимедійні технології, особово-індивідуальний підхід до відвідувачів; майже ніколи не використовують кваліфікованих спеціалістів для створення власного неповторного іміджу.

Здійснення музейної комунікації може проводитися тільки за наявності експозиційного матеріалу, який у більшості випадків зберігається в досить не належному вигляді. Музейна експозиція — це не тільки послідовна демонстрація експонатів, які можна розмістити в будь-якому приміщенні, але це і образний багатогранний художній твір, що впливає на глядача, перш за все, емоційно.

Отже, нині певні складові музейного висвітлення традиційного строю українців-слобожан перебувають у межах пасивного побутування. Народна пам'ять береже назви окремих компонентів одягу і підтверджує їхню етнічну ознаку. Важливо саме сьогодні, під час глобалізаційних процесів, нових технологій осмислити народний світогляд та довести вишуканість і розмаїтість традиційного слобожанського вбрання. Дослідження, вивчення та збереження традиційного народного костюма сприятиме підвищенню національної свідомості, збереженню самобутньої культури Слобожанщини.

А. Ю. Деркач

НЕТРАДИЦІЙНО ПРО ТРАДИЦІЙНЕ: СУЧАСНІ ФОРМИ МУЗЕЙНИХ КОМУНІКАЦІЙ У ВИСВІТЛЕННІ ІСТОРІЇ КОЗАЦТВА

У сучасному суспільстві музеї — невід'ємна складова його соціокультурного простору. Розвиток музейної галузі всебічно сприяє духовному вдосконаленню суспільства, утвердженню його гуманістичних цінностей, інтеграції національної спадщини в культуру світового співтовариства. Музей, як специфічний, багатофункціональний соціокультурний механізм, спрямований на збереження історико-культурної спадщини, дослідження музейних пам'яток, разом з тим проводить значну науково-просвітницьку діяльність, здійснює експозиційну роботу. Музейна діяльність передбачає широкі контакти з громадськістю, і комунікативна функція набуває особливої ваги у взаємозв'язках музею та суспільства. Поряд із традиційними формами музейної комунікації, такими як експозиційно-виставкова, просвітницько-освітня, видавнича, в умовах інформаційно-технологічного розвитку з'являються сучасні способи взаємодії музею і суспільства, спрямовані на розширення сфери впливу закладів культури серед громадськості. З'являються нетрадиційні форми музейної комунікації.

Саме за допомогою нетрадиційної форми комунікації автор надає можливість проникнути в середовище свого музею або експозиції. Була розроблена експозиція про козацтво. Вирішено зробити традиційну тему в нетрадиційному висвітлені. Одним із таких прикладів є авторська

розробка вікторини: «Козаченько». Ця вікторина розрахована на дітей віком від 13 до 16 років. Метою цієї вікторини є заохочення і мотивування дітей до розвитку в культурному середовищі рідного краю. Адже в наш час ця вікова група з кожним роком все менше відвідує музеї і подібні культурні заклади.

Ця вікторина була розроблена з подарунками. Так за гарні і влучні відповіді діти зможуть отримати картки, які потім обмінюють на подарунок. Той, хто отримує більше карток, зможе отримати головний приз — «Справжній козацький набір». В набір входить: вишиванка, шаровари, збірник про видатних козацьких осіб, дерев'яна шабля, булава та трубка, тобто тематичні речі з завданої автором теми.

Також обов'язковим є невеликі подарунки для всіх учасників з логотипом заходу або музею. Після всього дійства відбувається відкритий банкет, де на всіх відвідувачів чекатимуть традиційні козацькі страви та невеликий солодкий стіл від колективу організаторів.

Безсумнівно, такі нетрадиційні заходи можуть допомогти у відродженні минулого і допоможуть залучити більше людей у культурне середовище.

Нині розширюються сфери музейної комунікації, з'являються нові види освітньої діяльності — лекції, уроки в музеї, конкурси, фестивалі, свята, вистави. Але все ж таки особливий розвиток отримують такі прийоми їх проведення, які дозволяють створити особливу атмосферу всередині музею, пробудять уяву відвідувача, «втягнуть» його в безпосередню участь у музейному святі, екскурсії.

Для ще більшого заохочення автором було розроблено немало сувенірної продукції на задану тему нетрадиційного музейного заходу. Було представлено: дитячі розмальовки, одяг, посуд, спеціально створений фільм, який відвідувач можете придбати на DVD-дисках, і нарешті любителям читати була надана можливість купити книгу, яка захопить їх своєю оригінальністю.

Отже, на сьогоднішній день музейна комунікація спрямована на те, щоб музей став більш розвиненим і сучаснішим, для приваблення різних соціальних верств.

А. В. Юрченко

ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ ОРНАМЕНТАЛІСТИКИ В КОМУНІКАТИВНІЙ РОБОТІ ЕТНОГРАФІЧНИХ ВІДДІЛІВ МУЗЕЇВ СЛОБОЖАНЩИНИ

Сучасні тенденції розвитку комунікативної діяльності та музеєзнавства в незалежній Україні спонукають до дослідження тих складових етнічної культури українців, які зберігають багату інформацію про історію народу. До останніх належить орнамент, що створив складну та злагоджену систему, яка функціонує на всіх рівнях української культури.

У наш час музей втрачає свою актуальність і екскурсії відвідувачам стають зовсім не цікавими. З цією проблемою також зіткнувся і Харківський історичний музей, тому наше завдання — зацікавити відвідувача та довести, що музей — це місце зустрічі, комунікації, місце, що об'єднує, місце експерименту.

В етнографічних музеях Слобожанщини і безпосередньо в Харківському історичному музеї тема орнаментації традиційної кераміки Слобожанщини майже не розкривається. На жаль, орнамент це найменше конкретизована в музейній площині галузь українського мистецтва, і студіювання її просувається повільно разом із дослідом окремих галузей виробництва. Для вирішення цієї проблеми в традиційні форми музейної роботи з відвідувачами автор пропонує ввести альтернативні форми екскурсійної роботи. Один з варіантів є авторська екскурсія, яка надає змогу висвітлити приховані змісти перед відвідувачами, розкрити те, що зазвичай ми не маємо змогу розповісти у звичайній оглядовій або тематичній екскурсії, а також занурити відвідувача в екскурсію, використовуючи різні методи комунікації.

Тому автор пропонує створити екскурсію — спектакль «Магічний сенс і символічний зміст». Метою цієї екскурсії є ознайомити відвідувачів з символікою орнаментальних елементів на глиняному посуді та виховати повагу до нелегкої праці народних майстрів.

Сама екскурсія буде проводитись у незвичайному для відвідувачів середовищі. Кімната — цілком темна та наповнена подіумами, які розташовані по периметру кімнати. Від появи в кімнаті людей на подіуми почнуть світити прожектори, які закріплені на стелі. Екскурсію буде вести таємний голос, який своїми доповідями познайомить вас з жителями Слобожанщини в різни період часу, починаючи з IV тис. до н. е. і до XIX ст. н. е.

Родзинкою екскурсію буде те, що на 3D-екранах мовою людського тіла будуть створюватись елементи орнаментів. Лише після цього на подіумах з'являтимуться експонати, притаманні тому чи іншому періоду з відповідним елементом орнаменту. І саме ті місцеві жителі, до яких потраплятимуть відвідувачі, і будуть ознайомлювати їх з символікою цього елементу з використанням вікторин.

У результаті екскурсії планується створити власний орнаментований горщик, який буде слугувати оберегом від нещасть та зурочень. Звичайно, в якості сувеніру кожен відвідувач отримає мінікопію такого глечика — оберегу. Також відвідувачі можуть самостійно ознайомитись з перлинами колекції, а також можна буде зробити пам'ятні фото з акторами.

Тому, на думку автора, саме такі авторські екскурсії допоможуть шляхом комунікації залучити відвідувачів до екскурсії, примножити їхні знання у сфері орнаментації глиняного посуду, а також допоможуть сформулювати історичну ідентичність відвідувачів шляхом відображення певних історичних моментів.

О. А. Федорова

РОМАН М. О. БУЛГАКОВА «МАЙСТЕР І МАРГАРИТА» ТА МУЗЕЙНІ КОМУНІКАЦІЇ

Сьогодні велика частина меморіальних музеїв-квартир намагається активно використовувати сучасні технології свого просування. Оскільки меморіальні музеї-квартири у більшості своїй володіють малою територією, одним з механізмів їх просування за допомогою створення спеціальних проектів є використання можливостей віртуального простору та інтеграція у міське середовище. Таким чином, вихід за межі експозиційно-виставкового простору є одним із базових принципів побудови комунікаційної стратегії таких музеїв. Активно цей прийом втілюють життя музеї М. Булгакова у м. Києві та Москві.

Меморіальний музей у м. Києві (більш відомий як дім Турбіних) у 2011 р. до свого 20-річного ювілею відкрив виставку «Майстер і Маргарита». Незважаючи на те, що сам твір було написано у Москві, вчені дійшли висновку, що його «київські підтексти» потребують детального вивчення і розбору життя Булгакова у столиці України. Саме виконання цієї функції перебуває в основі комунікаційної роботи співробітників літературно-меморіального музею М. Булгакова. У літню пору року на ґанку музею відбувається «Свято збирання винограду», головна мета якого — допомога ближньому. Тому інтерактив «Швидка допомога. Лікар Борменталь. Моментальна діагностика та лікування всіх хвороб» завжди викликає жвавий інтерес. Співробітниця музею у вбранні медсестри вимірює тиск, виписує рецепти «пацієнтам». Призначення найрізноманітніші: кофеїн у вигляді горнятка кави, релаксація у процесі чаювання на веранді, спіритичний сеанс у експозиції музею, психотерапевтична екскурсія, а також зміцнення зору шляхом читання книг.

Деяким «пацієнтам» приписується музична терапія — діджеріду, австралійський музичний інструмент, який можна не лише послухати, але й потримати, самому спробувати зіграти. За отриманим рецептом можна виготовити молодильні напої та суміш «Маргарита», яка миттєво збадьорює.

Дещо інший підхід використовують працівники московського меморіального музею М. Булгакова «Погана квартира». Цей заклад надає відвідувачам можливість самостійно вирушити в подорож місцями, що пов'язані з письменником, за допомогою друкованої карти-путівника, навігаційного мобільного додатку та спеціального сайта з докладною інформацією. Крім того, на регулярній основі проводяться пішохідні, автобусні та театралізовані екскурсії за мотивами творів письменника і експозиції музею («Таємниця Маргарити», «50 — квартира з дивною репутацією»), а також конкурси, лекції, вистави, практичні заняття та виставки. Особливістю музею є наявність єдиних у світі музейних сходів, на яких відвідувачі можуть залишити напис або малюнок, що створює імідж відкритого і нестандартного музею.

Меморіальний музей-квартира М. Булгакова активно співпрацює зі ЗМІ, бере участь у партнерських міжмузейних програмах, наприклад, у спільній з Державним музеєм В. В. Маяковського виставці «Булгаков vs Маяковський», що відображає взаємини письменників-суперників у вигляді більярдної партії, за якою вони зустрічалися. У рамках цього заходу проходить освітня програма для будь-якого віку, що включає лекції та майстер-класи. Крім того, виставка приурочена до ювілейного року М. Булгакова, що стало додатковим приводом для її створення.

Таким чином, меморіальні музеї М. Булгакова активно використовують систему музейних комунікацій, залучаючи до своїх виставок і експозицій усе нових і нових шанувальників як творчості письменника загалом, так і роману «Майстер і Маргарита» зокрема.

А. М. Лузан

АРХІТЕКТУРНА СПАДЩИНА СЕРГІЯ ТИМОШЕНКА В ХАРКОВІ

Для закладення, розвитку та втілення будь-якого мистецького явища повинні збігтись воєдино певні умови, які дадуть добротну основу для створення шедеврів, що у подальшому стануть надбанням культурної спадщини народу. На початку ХХ ст. такі умови це: підґрунтя, сучасні віяння, митці та замовники. Це дає можливість для формування, в мистецькому середовищі, під впливом певних чинників, в Російській та Австро-Угорській імперіях, двох напрямів українського архітектурного стилю — архітектура Західної України, яка поєднала західну сецесію та народне мистецтво, створивши «Українську сецесію», та другий напрям, який поширюється на території Центральної, Південної та Східної України і утворює національний різновид модерну — «Український модерн». Мистецькі шукання теоретиків та практиків, суперечки навколо проблем, що не варто регресувати до архаїки і, в той же час, є необхідним для збереження традиційних архітектурних форм, поєднуючи їх з сучасними течіями, логічно завершуються виробленням нового стилю з його унікальними особливостями, самобутністю та національною виразністю. Розвиток українського архітектурного модерну зумовлює виникнення декількох вузлових центрів вітчизняного зодчества Київського, Полтавського, Харківського, Львівського. Центральними стають Полтавський та Харківський осередки. Саме в Харкові розробляються практичні та теоретичні аспекти проблеми митцями — архітекторами-художниками, втілюються на практиці і лишаються, у архітектурних пам'ятках, по всій території України.

У 1909 р. до Харкова прибуває загадкова особистість, талановитий архітектор, суспільно-політичний діяч, інженер, професор Сергій Прокопович Тимошенко (1881–1950), який належить до когорти видатних митців В. Кричевського, Є. Сердюка, Г. Лукомського, В. Дяченко, М. Філянського , К. Жукова та ін., його було запрошено на будівництво Південно-Донецької залізниці і аж у 1918 р. він був вимушений поїхати з міста.

Майбутній митець народився на Сумщині, початкову освіту здобув вдома, потім було училище у Ромнах і Інститут цивільних інженерів у Петербурзі. У 1903 р. стає членом Революційної української партії, а після закінчення навчання у 1906 р. переїздить на Волинь, де і працює за фахом, вже у 1908 р. переїжджає на роботу до Києва у технічний відділ Південно-Західної залізниці. Як людина творча, він цікавився історією української архітектури, докладно вивчав її, збирав матеріали з українського народного зодчества і звісно ж не міг не застосувати власні знання на практиці. Архітектор займається не лише проектуванням залізничних ліній та інфраструктури до них, а й організовує у Харкові власне бюро, де розробляються та виконуються різні проекти промислового та цивільного будівництва. З 1912 р. Тимошенко стає членом Харківського літературно-художнього гуртка, місією якого є вивчення, дослідження та збереження художніх та архітектурних форм. Саме з членством у гуртку активно розгортається один з видів діяльності митця в Харкові — піднесення мистецького життя міста, організація художніх виставок, пошуки нових та відродження, перевтілення за вимогами часу, ідей для творів національного спрямування. Сам представляє власні мистецькі та архітектурні проекти, в яких втілює творчі шукання в українському стилі.

Спадщина харківського доробку С. П. Тимошенко досліджується та аналізується в працях В. В. Чепелика, В. В. Шуліки, Л. В. Раєнко, К. Т. Черкасової та Д. М. Вітченко, який зазначає, що на сьогоднішній день, у Харкові збереглися 11 будівель за проектами архітектора, створені як ним самим, так і в співавторстві з іншими майстрами, а 8 з них мають ознаки української традиційної архітектури, втілені у контексті модерної доби, які наповнюють місто дивовижними пам'ятками, поєднання котрих створює самобутнє архітектурне обличчя Харкова, втілюючи кожну добу власної історії. Будинок підприємця та видавця І. Х. Бойка на вулиці Мироносицькій, 44 частково втратив свій первісний вигляд та орнаментальні композиції М. С. Самокиша та С. І. Васильківського; прибутковий будинок М. П. Попова на вулиці Полтавський шлях, 46 (1912 р.), частково відновлений у 1987 р.; прибутковий будинок з магазином на вулиці Плеханівська, 29 (1914 р.); прибутковий будинок А. Ф. Семенова на вулиці Семінарська, 2; прибутковий будинок С. А. Корха на вулиці Іванівська, 22; маєток Г. М. Томицького на вулиці Кравцова, 13; складне училище на 16 комплектів на вулиці Чугуївській, 35а; проект громадської будівлі на вулиці Мироносицькій, 1. З нереалізованих проектів лишилися: конкурсний проект надгробного пам'ятника М. В. Лисенка та будинку художнього училища в Харкові (1911 р.). Кожній із будівель притаманні як і загальні ознаки української модерної архітектури, так і авторські розробки в проектуванні — лаконічний вхідний портал у різних варіаціях, поєднання інженерної точності та національної належності, співпраця з митцями-художниками. До загальних ознак можна віднести такі, як основа — схема п'ятичастинної української хати, також в образному опрацюванні, в архітектурних та

художніх формах, втілюються особливості оздоблення внутрішнього та зовнішнього простору власної оселі, власного всесвіту та світогляду притаманні українцям.

Шляхом переплетення та синтезу любові до природи, народного побуту, елементів козацького бароко, за вимогою часу, стрімкого розвитку та прогресу суспільства та урбанізації, площинної побудови, таке рідне та знайоме багатьом мешканцям місто виходить на новий рівень, переходячи в нове архітектурне рішення міської забудови в стилі українського модерну. Йому притаманні шестикутні, трапецієподібні , прямокутні великі або на півколом вікна, такої ж форми портали, вальмові із заломленням дахи, за обрисами нагадують дахи народних хат з баштами, банями та маківками, лоджеві фронтони, три центрові арки, піддашки, кручені колонки, мансандри і псевдомансарди. Цегляні стіни за кольором кераміки або тиньковані та побілені з композиційною перевагою простінків над проймами або дерев'яні конструкції. Декоративне оздоблення втілювало специфіку хатнього розпису, вишивки, гаптування, витинання, різьблення по дереву з додаванням архітектурного декору — тондо, розетки, трикутні вставки, фризи. Ритмізація художнього рішення втілюється за допомогою вкраплень кольоровою майолікою, орнаментів рослинних і геометричних, застосуванням живописних засобів, що і стали особливістю українського архітектурного стилю втіленого у проектах Сергія Тимошенка у Харкові, розмаїтого, як пано, але цільного, структурованого та систематизованого, як мікро-, та макровсесвіт, як обґрунтування спроможності існування та звершення людини — українського архітектурного генію.

О. О. Павлюк

ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ НАРОДНОЇ ХУДОЖНИЦІ КАТЕРИНИ БІЛОКУР У СУЧАСНОМУ МУЗЕЙНОМУ ЕКСПОЗИЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ

Життя і творчість Катерини Василівни Білокур (1900–1061 рр.) є складовою мистецтва України. Художня спадщина відомої народної майстрині вирізняється самобутністю і неповторністю. Вона вражає своєю органічністю поєднання професійного і народного. Рідкісний талант Катерини Білокур проявився у декоративному розписі. Унікальне за своїми художніми якостями відтворення форм живої природи становить гордість національної культури України і прикрашає зали багатьох музеїв світу.

Унікальний стиль малювання Катерини Білокур митці називають «білокурівською вишивкою». Кожна квіточка, гілочка, ягідка в рослинному світі художниці ретельно виписані, виділені, обведені світлим обідком. Катерина Василівна, створюючи картину, йшла не від загального до частки, а від часткового до загального, виписуючи деталь за деталлю, примальовуючи квітку до квітки так, щоб тільки на останній стадії письма, в мить останнього доторку пензля до полотна, картина набувала

завершеності. Методом послідовності роботи вона споріднюється з українськими вишивальницями рушників, котрі вишивають квітку за квіткою.

У творчому доробку народної художниці — понад 70 картин. Три з них — «Цар-Колос», «Берізка», «Колгоспне поле» — на експозиції радянського мистецтва на Міжнародній виставці в Парижі у 1954 р. побачив Пабло Пікассо. Він сказав: «Якби ми мали художницю такого рівня майстерності, то змусили б заговорити про неї цілий світ!»

Сьогодні, в умовах стрімких глобалізаційних процесів, соціальних реформ, воєнних конфліктів тема «наївного художника» у сучасному світі набуває нової актуальності, по-іншому розкриваючи візії епохи. Саме цей самобутній світ так притягує у наївному мистецтві, яке набуло сьогодні надзвичайної популярності. Тепер у його відвертій своєрідності вбачають певну альтернативу офіційній культурі, простір свободи вільного самовираження митця. Творчість Катерини Білокур стає «українським брендом», однак продовжує розглядатися в межах «народного декоративного мистецтва».

Історичний аналіз творчості народної майстрині та узагальнена систематизація наукового доробку вчених стосовно вивчення життя та творчості Катерини Білокур актуалізують всебічне висвітлення специфіки творів народної майстрині в етнокультурному контексті та включення їх до експозиційного простору. У Яготинському історико-краєзнавчому музеї розгорнуто дві експозиції з її живописною та графічною спадщиною, а в Державному музеї українського народного декоративного мистецтва у Києві є великий «білокурівський» зал, в якому зібрано найкращі її творіння.

Для популяризації української культури, науки та музейної справи перспективним напрямом розвитку музейництва є також використання інтернет-технологій, що надають великі можливості для комунікації музею з широкою аудиторією відвідувачів, ознайомлення їх з матеріальним і духовним культурним надбанням, розширення міжмузейних контактів, інтеграції у світове музейне співтовариство.

Тому роботи видатної народної художниці Катерини Білокур з великим успіхом експозиціонуються у віртуальних музеях: Національний музей українського народного декоративного мистецтва, проект «Музейний портал», етнографічні музеї у соцмережах.

На ресурсі музейного порталу відвідувач може побувати в унікальному віртуальному турі під назвою Меморіальний музей-садиба народної художниці України Катерини Василівни Білокур. Меморіал знаходиться у с. Богданівка, Київської обл., Пирятинського району, включає в себе хату-музей та садибу, де встановлено прекрасну паркову скульптуру Катерини Білокур у повний зріст.

Меморіальний музей-садиба Катерини Білокур — це чарівний куточок на Загреблі, де 7 грудня 1900 р. вона побачила світ, де ступала перші кроки по землі. Тут звікувала свій вік невтомна художниця, тут

народжувалася краса її живописних шедеврів. Самотужки Катря навчилася читати й писати, пізнавала таємниці малярської творчості, виготовляла пензлі з шерсті тварин, а фарби з природніх дарів. Інтер'єр хати-музею відтворений у тому вигляді, який був за життя художниці.

Геніальні твори знаменитої художниці Катерини Білокур представлені також на сторінці власного віртуального етнографічного музею українського обличчя «Пані гонорова» на експозиції під назвою «Заквітчані лики буття». Віртуальний показ надає можливість розглянути картини К. Білокур більш детально, порівняти їх із різних музейних збірок.

Слава до художниці-самоуки прийшла на 40-му році життя, а не стало її на 61-му, та пам'ять про неї живе в її чудових творах, що зберігаються в різних музеях України, в експонатах меморіального музею і у віртуальному музейному просторі. Творчість Катерини Білокур належить до найкращих надбань української культури XX ст.

Т. О. Березнюк

ІНТЕРАКТИВНА ЕКСПОЗИЦІЯ ЯК КОМУНІКАЦІЙНА СИСТЕМА

Сучасний музей перестає нині бути звичайним місцем збереження предметів, їх експонування, дослідження чи просто зберігання. Його роль і значення значно розширюються. Сучасний музей — це своєрідний комунікаційний майданчик, у якому відбувається специфічний процес комунікації — відвідувача з екскурсоводом, відвідувача з експонатами, відвідувачів між собою. На нашу думку, для забезпечення максимально якісного процесу комунікації музей, крім традиційних засобів комунікації — екскурсій, лекцій, семінарів, відеофільмів, — повинен використовувати сучасні комунікаційні канали. Одним з різновидів таких комунікаційних каналів є інтерактивні музейні експозиції. Упровадження мультимедійних та інтерактивних технологій у музейний простір — тема, яка все більше набуває популярності, і, як і будь-яка сфера, що розвивається, має немало дискусійний питань. У цьому і полягає актуальність тематики. Ґрунтовні дослідження в цьому напрямі здійснили Брижаченко Н. С., Нікітіна І., Маньковська Р. В., Шликова О. В.

Спробуємо проаналізувати та обґрунтувати необхідність використання медійних технологій та інтерактивних експозицій у сучасному музейному просторі. Розглянемо найпопулярніші мультимедійні засоби комунікації на прикладі інтерактивних експозицій провідних музеїв Польщі (Варшави, Познані, Торуні, Гнєзно). Одним з таких медійних засобів є інтерактивний стіл — міні-мультимедійний центр, який дозволяє одночасно взаємодіяти кільком інтерактивним додаткам та здійснювати процес комунікації кільком відвідувачам. Актуальні інтерактивні додатки для музеїв — мозаїки у вигляді монет чи банкнот; розміщення монет у порядку їх виникнення та історичного розвитку. Вони допоможуть звернути увагу відвідувачів на особливості та деталі предметів, що експонуються. Так, після реконструкції та оновлення музейної експозиції Національний музей у Варшаві (Muzeum Narodowe w Warszawie) активно

використовує інтерактивні столи та підібрані за тематикою інтерактивні додатки. Сьогодні його відвідувачі мають змогу складати мозаїку візантійської фрески XIII ст. та в такий спосіб вивчати деталі образів святих, розглянути і порівняти техніку малюнків та ін.

Як засвідчує досвід, інтерактивний екран розширює можливості презентацій; підвищує ефективність взаємодії з аудиторією. Управління здійснюється, як правило, дотиком пальця до екрана. Чутлива поверхня дисплея негайно реагує і передає дані керуючої програми, яка відображає на дисплеї відповідний розділ або тему. Таким чином, відвідувач сам може керувати інформаційним потоком, вибираючи цікаві теми або розділи експозиції. Прикладом таких інтерактивних рішень є експозиція Археологічного музею м. Познань (Польща). Завдяки інтерактивному екранові можна в деталях ознайомиться з великою кількістю експонатів, дізнатися про їхні історію та функціонування, а також ознайомитися з віртуальними експонатами, які не представлені в експозиції або втрачені за певних причин. І, нарешті, інтерактивна панель або фліпчарт XXI ст. — магнітно-маркетна дошка, яка використовується для проведення лекцій, семінарів, тренінгів. На інтерактивній панелі наявний QR-код, який дозволяє за допомогою смартфону відображати, зберігати інформацію та переносити її на персональний комп'ютер. У цьому випадку зникає необхідність відволікатися на необхідні записи та нотатки.

Проте застосування технологічних засобів лише як самоцілі, а не як засобу формування сучасного музейного простору, може призвести до відволікання та зниження уваги відвідувача до музейного предмета. Це питання, на нашу думку, потребує детальнішого вивчення та обґрунтування.

СЕКЦІЯ: ОСВІТНЬО-ВИХОВНА МІСІЯ КУЛЬТУРИ; СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНІ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ

М. В. Редько

РОЗВИТОК СОЦІАЛЬНИХ ЕМОЦІЙ ДОШКІЛЬНЯТ ЗАСОБАМИ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ІГОР

В умовах активного реформування системи дошкільної освіти, розробки новітніх програм, методичних матеріалів формуванню емоційної сфери приділяється набагато менше уваги, ніж інтелекту дитини. Вплив засобів масової інформації, зокрема Інтернету, телебачення з великою кількістю негативної інформації може згубно впливати на соціально-емоційну сферу дошкільнят. Отже, актуалізується проблема розвитку соціальних емоцій у дошкільнят, застосування ефективних методів, форм, засобів соціально-педагогічної роботи з ними. Емоційний розвиток дітей у психології та педагогіці вивчали вітчизняні й зарубіжні вчені: Л. Веккер, К. Ізард, С. Рубінштейн, П. Якобсон і ін., які аналізували механізми виникнення, формування і функціонування емоційної сфери. У соціальній педагогіці значну увагу вивченню соціалізації, соціального виховання, зокрема розвитку соціальної компетентності, емоційної сфери у дошкільному віці приділяли увагу Н. Бібік, І. Бех, М. Гончарова-Горянська, С. Данилейко, О. Кононко, І. Ніколаєску, О. Проценко, Т. Поніманська, М. Степаненко, М. Савченко та ін. Основні принципи організації театралізованої діяльності в цьому віці визначили А. Буреніна, Л. Мілановіч, Н. Сорокіна; Є. Чурилова запропонувала методику роботи у дошкільному віці; Т. Доронова, Є. Чурилова виявили особливості проведення театралізованих занять з дітьми; Л. Куцакова, З. Мерзлякова, М. Маханева розробили посібники, сценарії та конспекти занять з дошкільнятами.

Узагальнюючи роботи вказаних авторів, можна зазначити, що формування і основний розвиток емоційної сфери відбувається дитячому віці. Емоційна сфера дошкільника розглядається як базове психологічне утворення у становленні особистості, яке визначає його психічне та соціальне здоров'я. Спостереження за дошкільнятами в повсякденній діяльності доводять, що діти часто неадекватно висловлюють свої емоції, не вміють правильно оцінювати емоції інших дітей, що є бар'єром для доброзичливих взаємин в адекватному спілкуванні. Так само велика кількість дошкільнят не можуть самостійно впоратись з нервово-психічними навантаженнями, які вони відчувають у дошкільних установах і вдома.

Вищевказане зумовлює застосування у соціально-педагогічній роботі з дітьми дошкільного віку інтерактивних, творчих занять, зокрема театралізованих ігор, які вплинуть на розвиток емоцій і емоційної сфери, сприятимуть більш успішному соціальному самовиявленню.

Однією із основних соціальних емоцій у дошкільному віці є емпатія. Театралізована діяльність є ефективним засобом розвитку емпатії дітей

дошкільного віку, це той вид взаємодії, який приносить дитині радість, природним чином розкриває багатий внутрішній резерв та сприяє соціальному вдосконаленню дитини. Таким чином, театрально-ігрова діяльність є яскравим емоційним засобом, що формує естетичний смак дітей, має велике значення для розвитку творчих здібностей, формує почуття колективізму. Театралізовані ігри сприяють розвитку взаємодопомоги дітей, фантазії, уяви, пам'яті, всіх видів дитячої творчості.

Н. М. Ачкасова

СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНА ПРОФІЛАКТИКА АГРЕСИВНОЇ ПОВЕДІНКИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМ МУЛЬТИПЛІКАЦІЇ

Проблема агресивності молодших школярів є вкрай актуальною для сучасного суспільства. Зростання тенденцій агресивних проявів, поширення жорстокості і насильства, що трапляються в дитячому середовищі, викликають занепокоєння у педагогів і батьків. Якщо не приділяти достатньої уваги цій проблемі, це може призвести до поширення рівня агресії, схильності утягувати оточуючих до своїх конфліктів, труднощів при засвоєнні прийнятих норм соціальної поведінки, зниженню соціальної адаптації, та, як наслідок, погіршення якості життя, як дітей, так і їх соціального оточення. Потрібна профілактика, а саме соціально-педагогічна, направлена на зниження рівня агресії. Ураховуючи психовікові особливості дітей молодшого шкільного віку, на наш погляд, слід застосовувати саме мультиплікацію у якості соціально-педагогічної профілактики.

Обґрунтуванню та висвітленню проблеми профілактики серед дітей присвячені дослідження вітчизняних науковців, таких як О. Безпалько, А. Капської, Р. Новгородського та інших. Вивченню феномену агресії, агресивної поведінки, проблемі профілактики агресивності приділяли увагу такі науковці, як А. Басс, Р. Берон, Е. Еріксон, З. Фрейд, Е. Фромм та ін.. Форми та методи роботи з агресивними дітьми вивчали М. Бітянова, О. Гребеннікова, О. Романов; арт-терапію — М. Водинська, Дж. Ділео; казкотерапію — О. Васильєва, І. Вачков, Т. Громова та ін.; бібліотерапію — О. Червінська та ін.

Сутність мультиплікації та деякі психологічні особливості мультфільмів досліджували К. М. Капельгородська, Б. М. Крижанівський, О. Б. Шупик, М. Башова та ін.

Але недостатньо досліджений вплив саме мультиплікації на зниження проявів агресивної поведінки молодших школярів у соціально-педагогічному контексті.

На агресивну поведінку дітей молодшого шкільного віку впливає багато факторів: криза 6-7 років, психовікові особливості, пристосування до нової соціальної ролі «Я — учень», сімейні відносини та ін. Застосування саме мультиплікації, як засобу профілактики зниження агресивних проявів, ураховуючи вікові особливості молодших школярів, є найбільше доречною.

Мультфільм — ефективний спосіб впливу на дітей молодшого шкільного віку. Перегляд позитивних мультфільмів та створення їх власноруч (пластилінова анімація), саме розвиток дрібної моторики є одним із засобів розвитку, це чудова можливість для дитини «відкритися», поділитися своїми емоціями та страхами, а застосування колективної творчої діяльності не тільки знизить рівень агресивності молодших школярів, але і допоможе у комунікаціях з однолітками, що дуже важливо для соціалізації особистості.

Отже, на основі аналізу вітчизняних та зарубіжних наукових досліджень, бачимо, що ця проблема актуальна і потребує подальшого вивчення.

В. І. Сотнікова

ПРОФІЛАКТИКА СПОЖИВАЦТВА ПІДЛІТКІВ З БАГАТОДІТНИХ РОДИН: СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Незважаючи на те, що Україна разом з іншими вступила в інформаційну еру (коли головною цінністю є знання), на жаль, у суспільстві провідними вважаються матеріальні цінності. Саме в підлітковому віці відбувається формування системи ціннісних орієнтацій і від того, якими вони будуть, залежатиме майбутнє держави. Для українських підлітків виникає суперечність в економічній соціалізації. З одного боку, світова спільнота утверджує цінність знань, інформації в особистісному й суспільному розвитку, а з іншого, — сімейне виховання, внаслідок скрутного економічного становища, власного прикладу батьків транслює ставлення до грошей як до домінантної цінності та економічний егоїзм, при цьому нехтуючи суспільними інтересами. Особливо це стосується значної кількості багатодітних родин, які, отримуючи соціальну допомогу від народу, обирають егоїстичну позицію споживацтва. Тобто спрямованість соціальної політики України на підтримку соціально незахищених верств населення, зокрема багатодітних родин, подекуди призводить до споживацтва на рівні сімейного економічного виховання. Отже, метою соціально-педагогічної профілактики при роботі з багатодітними родинами є допомога батькам у формуванні в тінейджерів ставлення до грошей як до засобу особистісного та соціального розвитку, оволодіння цінностями й поведінкою, що забезпечують економічну суб'єктність і самореалізацію. Психологічний аспект особливостей формування ціннісних орієнтацій під впливом сім'ї вивчають А. Бандура, А. Валлон, Л. Виготський, А. Журавльов, І. Жмайло. Науковці обґрунтовують залежність формування ціннісних орієнтацій дітей від типу сімейного виховання, який проявляється через побудову взаємостосунків в сім'ї, стереотипи яких дотримують дорослі та нав'язують дітям. В. Кириченко та Е. Дорохіна також акцентують на тому, що уявлення підлітків про економічні стосунки в сім'ї формує батьківський приклад й впливають на рівень економічної соціалізації, вибір життєвої стратегії. У своїх дослідженнях вони доводять загальну тенденцію прагнення підростаючого покоління

до фінансової незалежності, багатства. У школі, як зазначають педагоги А. Калашніков, А. Макаренко, К. Ушинський, М. Скаткін та інші, через економічну просвіту та організацію уроків праці відбувається вироблення потреб й умінь самостійно здобувати економічні знання і використовувати їх за потреби. Але, на нашу думку, це не стимулює економічну суб'єктність підлітків, на уроках вони здобувають знання та розширюють свій світогляд, проте не отримують необхідної практики економічної поведінки, яку здатні забезпечити соціальні інститути, провідною діяльністю яких є економічна. Організувати взаємодію з цими інститутами можливо в рамках соціально-педагогічної профілактики споживацтва підлітків з багатодітних родин. Соціально-педагогічну профілактику досліджували: Т. Алєксєєнко, О. Безпалько, І. Трубавіна, Я. Юрків та інші. Погоджуємось з їх баченням соціально-педагогічної профілактики як напряму роботи, що має на меті мінімізацію стихійного впливу на соціалізацію особистості, упередження негативних ситуацій в житті. Однак варто доповнити, що головною умовою успішної соціально-педагогічної профілактики, на наш погляд, є інтеграція виховних зусиль всіх найближчих соціальних інститутів задля спільної мети. У цьому випадку для допомоги у створенні системи цінностей підлітків з багатодітних родин, яка б унеможливила розвиток споживацької поведінки. Тобто така профілактика має стати просвітницькою та практичною, передбачати такі напрями роботи: з самими підлітками; з батьками; з тими соціальними інститутами, які суттєво впливають на соціалізацію тінейджерів (школа, група однолітків, позашкільні заклади, громадські організації, тощо); та організацію взаємодії зазначених агентів соціалізації заради пропагування прогресивних ціннісних орієнтацій, підвищення рівня економічної соціалізації підростаючого покоління. Таким чином, зважаючи на актуальність соціально-педагогічної профілактики споживацької поведінки підлітків з багатодітних родин, метою якої є стимулювання їх соціальної суб'єктності, вважаємо за необхідне надалі виконувати дослідження цьому напряму соціально-педагогічної діяльності.

В. І. Кулягіна

СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНА ПРОФІЛАКТИКА ІГРОВОЇ КОМП'ЮТЕРНОЇ ЗАЛЕЖНОСТІ ПІДЛІТКІВ ЗАСОБАМИ ДОЗВІЛЛЄВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Сучасний світ складно уявити без новітніх технологій, які зайняли значне місце в навчанні, роботі, відпочинку людей. Поширення комп'ютерних ігор значно впливає на розвиток особистості підлітків, оскільки під час гри засвоюються способи використання предметів і різні типи соціальної поведінки. Отже, комп'ютерна гра може бути засобом соціального розвитку дитини, але частіше вона є причиною нового виду залежності, відсутнього в індустріальному суспільстві. Нині негативні наслідки комп'ютерних ігор, їх деформуючий вплив на соціальне становлення підлітків висвітлені, проте соціально-педагогічну профілактику

ігрової комп'ютерної залежності засобами дозвіллєвої діяльності досліджено недостатньо.

Становлення особистості в підлітковому віці вивчали А. Безпалько, Н. Бібік, А. Богуш, Л. Виготський, М. Горшков, І. Звєрєва, С. Ільїна, А. Капська, А. Рижанова, О. Савченко, А. Тадаєва. Комп'ютерну залежність досліджували Н. Бугайова, А. Войскунський, Т. Дуброва, А. Тімофеєва, А. Ускова, С. Фадеєва та ін. Психологічні аспекти негативного впливу комп'ютерних ігор на дітей проаналізувала А. Тімофєєва та ін. Психолого-педагогічні аспекти комп'ютерної залежності підлітків вивчали Т. Дуброва, С. Фадєєва. На їхню думку, підлітковий вік — період формування цінностей, розширення соціальних контактів, які дитина часто замінює віртуальним спілкуванням. А тема позитивних наслідків (розвитку особистості, її інтелектуальних і креативних здібностей завдяки комп'ютерним іграм) досліджена менше, її розглядали Л. М. Векер, І. В. Бурлаков, С. С. Волков та ін.

Підлітковий вік — один із найважливіших етапів становлення людини, критичний період онтогенезу, пов'язаний з кардинальним перетворенням у сфері свідомості, діяльності та системи взаємин індивіда. Саме в цей період відбувається перехід від дитинства до дорослості, що викликає зміни у фізичній, соціальній і психологічній сферах підростаючої людини. Підлітковий вік є важливим моментом соціального розвитку особистості підлітка: формування сімейних, національних, громадянських цінностей, розширення соціальних контактів, але дуже часто дитина замінює їх віртуальним спілкуванням, що може призвести до соціальної деформації.

За статистичними даними, майже кожний школяр хоча б раз спробував грати в комп'ютерні ігри. Захоплення комп'ютером та безмежними можливостями Інтернету посіло домінуюче місце в житті більшості учнів основної школи, особливо сільської місцевості, за відсутності розширеної дозвіллєвої інфраструктури в територіальних громадах. На нашу думку, цікавість до таких комп'ютерних ігор, як: «Тихий дом», «Разбуди меня в 4:20», «Море китов», «Млечний путь», «NaN», «F57», «Красная сова» — спровокована у старшокласників активізацією стихійної соціалізації, некритичним накопиченням соціального досвіду, неспроможністю сказати «ні» авторитетним, популярним однолітка, залежністю від їхньої думки. Формування в підлітків соціальної суб'єктності запобігатиме виникненню залежності від віртуальних спільнот.

У зв'язку із цим постає необхідність соціально-педагогічної профілактики –комплексу заходів, спрямованих на об'єднання та зміцнення позитивних зусиль зі сторони школи, батьків, позакласних установ, самих старшокласників, а також нейтралізацію негативних чинників соціального середовища. Ефективність профілактики значно посилиться завдяки дозвіллєвим засобам: віртуальні майстер-класи, вікторини, театралізація, мозковий штурм.

Н. З. Потьомкіна

INSTAGRAM — ВІРТУАЛЬНИЙ ЗАСІБ СОЦІАЛІЗАЦІЇ ЮНАЦТВА

Розширення меж інформаційного поля, в якому живе та розвивається з раннього дитинства «покоління центеніалів», тобто дітей народжених після 2000 р., сприяє формуванню в них типів поведінки, світогляду, цінностей, досі не бачених і не чутих попередніми генераціями. Інтернет повністю поглинає життя сучасного юнацтва, а соціальні мережі створюють ілюзію реального спілкування та взаємодії, заповнюючи весь життєвий простір і відриваючи юнь від суспільної дійсності, що загрожує їх гармонійному соціальному розвитку.

Юнацький вік вивчали Л. Божович, Е. Еріксон, І. Кон та ін. Загальні концепції та особливості соціалізації в юнацькому віці досліджують Н. Заверико, А. Капська, А. Мудрик, С. Хлєбік. Соціалізацію юнацтва в інформаційному суспільстві аналізують О. Білик, Н. Максимовська, А. Рижанова та ін. Соціальні мережі вивчають антропологи (К. Карасева), соціологи (О. Щекотуров), психологи (С. Кураєва, М. Махній, І. Сосін, Н. Тавровецька). Вплив соціальних мереж та їх залежне використання розглядають В. Ігнатьєв, М. Говорухіна, М. Носов. Проте вплив Instagram, як найулюбленішої віртуальної мережі в юнацькому віці, на соціалізацію досліджений недостатньо.

Глобалізаційні процеси інформаційного суспільства спричинили кризу в усталеній індустріальній соціалізації та зменшили роль традиційних інститутів соціалізації (сім'ї, школи, неформальних об'єднань та ін.). Інтернет-технології постійно розвиваються й удосконалюються: нові функції, доступні в соціальних мережах, дозволяють повністю замінити всі форми живого спілкування віртуальним світом. Профіль у соціальних мережах (особиста сторінка з даними), зокрема Instagram (соціальна платформа у вигляді додатку для публікування фотографій та тематичних постів), є активним інструментом взаємодії юні з навколишнім світом. Світ електронно-мережевої культури створює майже необмежені можливості у структуруванні повсякденності та оприлюдненні в мережах електронних медіа власного приватного життя: перегляд світлин знаменитостей та друзів, листування електронною поштою, участь у «прямих ефірах» (запис подій у реальному часі), спілкування на форумах, «лайки» та коментарі, аудіо- та відеочати, перегляд роликів, публікування новин у власному блозі. Зважаючи на легкість доступу та мобільність персональних електронних пристроїв, більшість свого часу юнаки й дівчата проводять, дивлячись на екран свого ґаджета (зі встановленими додатками соціальних мереж) або комп'ютера, а не на іншу людину.

Відповідно до існуючих видів соціалізації (стихійна, відносно-спрямована, соціально-контрольована), Instagram можна визначити як віртуальний засіб відносно-спрямованої соціалізації, оскільки контрольованої системної передачі соціального досвіду особистості немає. У межах цього виду юнь проходить: 1) стадію адаптації, засвоюючи знакові системи,

норми та правила поведінки, які продукує мережа; 2) на етапі інтеграції відбувається відтворення здобутих знань і навичок; 3) етап індивідуалізації об'єднує дві попередні та характеризується тим, що індивід намагається відокремитися від існуючої соціальної спільноти, проявити себе у віртуальному просторі та привернути увагу широкого загалу чимось новим (заклики та статуси, які характеризують настрій, або якісь події; фото з їжею, тваринами чи відверті власні зображення; пости про буденні справи тощо). Кожний індивід обирає найзатребуваніший оточенням контент (змістовне наповнення власного профілю), який набирає максимальну кількість позитивних відгуків і коментарів, як наслідок, формується конформна особистість з пасивною позицією в суспільстві, позбавлена самобутності та індивідуальності. Саме тому в епоху, коли Instagram є активним віртуальним засобом соціалізації молодого покоління, відкриваючи для нього межі для отримання інформації та реалізації вікових потреб, за відсутності соціально-педагогічних технологій керування соціалізації не можна гарантувати позитивний результат гармонійного розвитку та здобуття необхідних навичок для підвищення власної соціальності в умовах інформаційного суспільства для людини й соціуму загалом.

Н. І. Гайдидей

ПРОФОРІЄНТАЦІЯ СТАРШОКЛАСНИКІВ ЗАСОБАМИ СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ АНІМАЦІЇ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Професійний вибір старшокласників сільської місцевості — складніша проблема, ніж в їх міських однолітків, оскільки їм, як правило, «пропонують» професії, поширені вдома, незважаючи на їхні здібності. Соціальний педагог, використовуючи сучасні анімаційні засоби та віртуальний інформаційний простір, може сприяти тому, щоб цей вибір був усвідомленим і зваженим, професія відповідала власним інтересам, здібностям старшокласників та потребам вітчизняного ринку праці.

Психовікові особливості старшокласників досліджували А. Захарова, І. Кон, Г. Костюк, А. Петровський. Методи та форми профорієнтаційної роботи в закладах загальної середньої освіти вивчали М. Вождай, Р. Григорович, Д. Закатнов, А. Кобилін, Н. Побірченко, О. Пономаренко, В. Ярошенко та ін. Можливості соціально-педагогічної анімації досліджували Т. Дедуріна, М. Петрова, Л. Тарасов, О. Чернишенко. Але профорієнтація старшокласників засобами соціально-педагогічної анімації в інформаційному суспільстві досліджена недостатньо.

Профорієнтація — це науково обґрунтована система соціально-економічних, психолого-педагогічних, медико-біологічних і виробничо-технічних заходів з надання старшокласникам соціально-педагогічної допомоги для виявлення та розвитку здібностей і схильностей, професійних і пізнавальних інтересів у виборі професії, а також формування потреби й готовності до праці в умовах ринкових відносин інформаційного суспільства.

Соціально-політична й економічна складові ситуації в Україні та становлення інформаційного суспільства впливають на старшокласників та їхніх батьків щодо невизначеності та розгубленості у виборі професії, оскільки традиційні з них зникають, а нові з'являються. Особливої допомоги в цьому потребують сільські старшокласники. Це змушує з нової точки зору поглянути на організацію, зміст і засоби профорієнтаційної роботи в закладах загальної середньої освіти сільської місцевості. Осучаснити цей напрям соціального розвитку особистості можна засобами соціально-педагогічної анімації, щоб профорієнтація молоді відповідала вимогам інформаційного суспільства. Профорієнтаційна робота зі старшокласниками сільської місцевості спрямована на професійне самовизначення юнаків і забезпечення села висококваліфікованими кадрами для сільського господарства. Вона може бути успішною, за умов її тісного поєднання із завершенням аграрної реформи, появи нових землевласників, спроможних інвестувати кошти в сільськогосподарське виробництво, забезпечення роботою фахівців і замовлення підготовки нових кваліфікованих кадрів.

Анімаційна соціально-педагогічна профорієнтація має об'єднувати зусилля внутрішнього шкільного соціального середовища (соціального педагога, психолога, учителів-предметників, особливо з інформатики, бібліотекаря, керівників різноманітних форм позакласної діяльності тощо) і зовнішнього (співробітників клубу, фельдшера, представників місцевої влади, бізнесу, районних центрів зайнятості тощо). Серед анімаційних засобів соціально-педагогічної профорієнтації найактуальнішими є екскурсії на виробництво, у музеї за професійним спрямуванням, перегляд та обговорення професійно орієнтованих художніх фільмів, літератури, спектаклів, організація концертів з пісень, присвячених певним професіям, віртуальні екскурсії, волонтерська діяльність за обраним фахом тощо.

Отже, результатом професійної орієнтації засобами соціально-педагогічної анімації в інформаційному суспільстві є професійна спрямованість старшокласника та його здатність здійснювати усвідомлене професійне самовизначення на основі зіставлення уявлення про власні здібності та вимог, які пред'являють до професії, обраної спеціальності, їх затребуваності на сучасному ринку праці.

Д. І. Володимиров

ФОРМИ ПРОФОРІЄНТАЦІЙНОЇ РОБОТИ СОЦІАЛЬНОГО ПЕДАГОГА ЗІ СТАРШОКЛАСНИКАМИ

Обрання професії є одним із головних життєвих виборів юнаків, оскільки саме від цього залежить їх подальший життєвий шлях. Проблема вибору майбутньої професії старшокласниками сьогодні набуває нової актуальності в зв'язку зі змінами, зумовленими реформуванням системи освіти, розповсюдженням інформаційних потоків. Сучасні школярі недостатньо обізнані про суть професій, як новітніх та і традиційних, які нині зазнають суттєвих змін.

Згідно зі статикою, школярі з великої кількості існуючих професій можуть назвати лише 20-26 професій. Серед мотивів вибору майбутньої професії школярами значну роль відіграють: поради оточуючих (25% дітей обирають професію під впливом думки референтного дорослого), поради батьків (17%), впливом засобів масової інформації (9%), близькість ЗВО до дому (9%), і тільки 40% підлітків обирають професію, орієнтуючись на зміст майбутньої діяльності. Тому постає необхідність реалізації профорієнтаційної роботи зі старшокласниками, пошук її ефективних форм і методів.

Суть профорієнтаційної роботи вивчали М. Варбана, А. Маслоу, А. Маркова. Особливості профорієнтації в сучасних умовах інформаційної цивілізації, форми і методи профорієнтації старшокласників аналізують Н. Отрощенко, Г. Пригіна, Л. Мітіна. Різним аспектам профорієнтаційної роботи присвячені праці Л.Сибільова, Б. Артеменко, Е. Клімова, І. Кон та інші.

Професійна орієнтація — це науково обґрунтована система підготовки молоді до вільного і самостійного вибору професії, покликана враховувати як індивідуальні особливості кожної особистості, так і необхідність повноцінного розподілу трудових ресурсів в інтересах суспільства. Професійна орієнтація включає в себе: 1) професійне просвітництво, яке забезпечує молодь інформацією про світ професій; навчальні заклади; можливості професійної кар'єри; 2) професійне виховання, яке формує в молоді працьовитість, працездатність, професійну відповідальність; 3) професійне консультування з питань вибору професії, працевлаштування, можливостей отримання професійної підготовки; 4) професійний розвиток особистості та підтримку професійної кар'єри, включаючи зміну професії та професійну перепідготовку. Отже, професійна орієнтація є комплексним процесом, що передбачає різні важливі напрями.

На жаль, профорієнтація в сучасних умовах не досягає своїх головних цілей, а саме: формування в учнів професійного самовизначення, відповідного індивідуальним особливостям кожної особистості. Основним процесом, який гальмує розвиток профорієнтації, є те, що вона розрахована на так званого «середнього» учня без урахування його можливостей і потреб. Відсутній індивідуальний, диференційований підхід до особистості, яка обирає професію. Стосовно шляхів її реалізації, слід відзначити, що використовуються в основному словесні методи, без надання можливості кожному спробувати себе в різних видах діяльності. Окреслені проблеми вимагають уваги науковців.

Професійна орієнтація учнів є одним із основних завдань освітніх закладів усіх типів, входить в коло обов'язків усіх учасників, що забезпечують освітній процес. Одним із суб'єктів, на якого покладено профорієнтаційну функцію в роботі зі старшокласниками, є соціальний педагог. Проте, він часто володіє інформацією про те, які професії затребувані на даний момент у Україні, не володіє ефективними технологіями профорієнтаційної діяльності.

У даний час розробляється ряд положень про конкретні методи та засоби роботи з учнями, наприклад, про портфоліо учня, про освітні програми з профорієнтації, які можуть бути реалізовані в рамках позакласної роботи, у вигляді курсів за вибором або в системі додаткової освіти.

На даний момент найбільш ефективними та сучасними формами роботи є:

- індивідуальне консультування школярів;
- сімейне консультування з питань професійного самовизначення старшокласників;
- класні години з профорієнтації із запрошенням представників різних професій і представниками ЗВО;
- використання засобів анімаційної діяльності;
- профорієнтаційні уроки;
- тематичні екскурсії на підприємства;
- ярмарки вакансій навчальних і робочих місць;
- психологічна діагностика професійної спрямованості особистості.

Отже, соціальний педагог має володіти цими формами і використовувати їх у професійній діяльності. Це допоможе учням старших класів, ще несформованим особистостям на ринку праці, зробити перші кроки до правильного вибору професії. А це, в свою чергу, впливає на саморозвиток особистості, та і на розвиток суспільства загалом. Професійне самовизначення — це не просто вдало або невдало вибрати свій трудовий шлях у житті. Це рішення, від якого залежить доля людини подалі.

Н. М. Печериця

ОСОБЛИВОСТІ ПРОЯВІВ ЕЙДЖИЗМУ В СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

В умовах глобальної трансформації соціокультурного простору, окрім традиційних проблем молодого покоління, виникають і абсолютно нові труднощі та ризики, пов'язані з розвитком інформаційного суспільства, які негативно впливають на процес соціального становлення молоді, зокрема студентської. Останні в силу вікових, психосоціальних особливостей становлення є найактивнішими користувачами сучасних інформаційно-комунікативних технологій (ІКТ), саме тому ІКТ виступають основним засобом їх соціального розвитку, а Інтернет — провідним середовищем їх соціалізації. Це не завжди позитивно відбивається на їх соціальному становленні, іноді призводить до поширення в студентській молодіжній субкультурі негативних стереотипів, зокрема ейджизму. Хоча студентська молодь і належить до загальної групи молоді та має певні спільні характеристики, але стосовно проявів ейджизму існують свої особливості.

Особливості студентського віку досліджували: О. Білик, О. Євдокімова, Н. Максимовська, М. Максимовський, Л. Подоляк, В. Поліщук, М. Савчин та інші. Вплив стереотипів на розвиток молоді, зокрема і студентської, вивчали: О. Березіна, Л. Магдисюк, К. Познанська, І. Розман, А. Смолькін та інші. Проте особливості прояву ейджизму в студентів досліджено в соціальній педагогіці недостатньо.

Студентський віковий період є перехідним від старшого шкільного віку до етапу дорослості та має свої специфічні особливості. У студентів у повній мірі відбувається формування характеру, самосвідомості, світогляду та індивідуальності. Важливим є те, що гармонійний соціальний розвиток студентської молоді залежить від соціокультурних умов середовища. Зараз відбуваються глобальні соціокультурні зміни, пов'язані з входженням суспільства в інформаційний простір, що радикально відрізняються від індустріального. Представники студентства в силу психосоціальних особливостей розвитку схильні до інновацій, новаторства, прогресивно, генерують та презентують новітні ідеї, передові погляди, тому вони є найбільш активними та вмілими користувачами ІКТ. Але недостатність соціального досвіду, вплив інформаційного простору формують у студентів цінності, світогляд, стереотипи та моделі поведінки не завжди позитивного характеру та іноді сприяють ейджизму. Серед основних причин поширення ейджизму виділяємо: глибоко приховану тривогу молодого покоління щодо процесу старіння; моду на молодість в інформаційному суспільстві; зменшення виховного впливу сім'ї та інших соціальних інститутів та збільшення стихійної соціалізації віртуального простору. Сутністю ейджизму є негативний соціальний стереотип стосовно людей похилого віку, що супроводжується проявом різноманітних форм дискримінаційних практик у процесі міжособистісної взаємодії та на рівні різних соціальних інститутів. До основних прояві ейджизму студентської молоді на міжособистісному рівні відносимо: роздратування, напруження в процесі взаємодії з людьми похилого віку, негативні емоції стосовно процесу старіння та людей цього віку, уникнення будь-яких видів контактів (тактильного, зорового), негативні висловлювання, судження, висміювання, прислів'я чи приказки про людей похилого віку в студентській субкультурі, вияв недоброзичливості, зневага, нехтування допомогою, порадами, критиканство тощо; на рівні різних соціальних інститутів: заперечення цінності людей похилого віку, демонстрації власної значущості та сили, професійній неприязні та практиках соціального ігнорування (байдужому, нейтральному відношення). Студентська молодь об'єднана соціальним інститутом вищої освіти, тому на відміну від загальної групи молоді вона має достатній освітній і культурний рівень, тому ейджизм у студентів носить латентний характер та окрім зазначених вище проявів у більшості випадків відбивається в практиках уникнення та соціального ігнорування. Оскільки ейджизм негативно впливає на гармонійний соціальний розвиток студентів та носить деструктивний характер для людей похилого віку, цей соціальний стереотип потребує корекції.

Н. В. Шепелєва

ФОРМУВАННЯ СОЦІАЛЬНОЇ АКТИВНОСТІ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ: СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У добу інформаційного прогресу та особливої цінності інформації і знань, уваги набуває завдання гармонізації членів суспільства з навколишнім світом. Формування нового інформаційного соціокультурного

середовища сприяє загостренню таких проблем, як девіантна поведінка, маргіналізація, ейджизм, соціальна імпотенція, відчуження від суспільства та ін., і їх транслюванню у віртуальному просторі. Найбільшої сили впливу означені питання мають саме на студентську молодь через її психовікові особливості (мобільність, реактивність, критичність, високий інтелектуальний потенціал, інформаційно-технологічна обізнаність та ін.). Оскільки студентство являє собою елітарний прошарок суспільства, відповідальний за розвиток і майбутнє сучасного соціуму, актуальності набуває формування соціальної активності студентської молоді як результату соціального виховання.

Методологічною основою вирішення проблеми формування соціальної активності студентської молоді є наукові соціально-педагогічні праці О. Безпалько, І. Звєрєвої, А. Капської, О. Мудрика, О. Рассказової, А. Рижанової, С. Харченка та ін.

Формування соціальної активності студентської молоді висвітлено в наукових доробках Л. Антілогової, В. Косовця, М. Костюченка, Т. Малькової, О. Серьогіна, О. Харланової та ін. Особливої уваги заслуговують дисертаційні дослідження О. Асєєвої, Н. Клімкіної, О. Кулінченко, Е. Шакірової.

Соціальна активність студентської молоді є складовою її соціальності, яка розуміється як мета (ієрархія соціальних цінностей, соціальних якостей, соціальної поведінки) і результат соціального виховання (прояв індивідуального позитивно-творчого ставлення до соціального буття, зокрема до сімейного, етнічного, релігійного, регіонального, глобального тощо). Набуття студентами суспільно значущих якостей і особливостей є підґрунтям для формування їх соціальної активності, яка спрямовується в процесі соціально-педагогічної діяльності.

Соціально-педагогічний підхід уможливлює дослідження формування соціальної активності студентської молоді в контексті соціалізації і враховує особливості взаємодії студентів і соціуму. Базуючись на положенні про інтегральність поняття «соціальна активність», яка визначається як процес (у широкому розумінні) і як результат (у вузькому), під формуванням соціальної активності студентської молоді (у вузькому значенні) розуміємо набуття і розвиток студентом особистісних суспільно значущих якостей, характеристик і моделей поведінки, що є умовою та одночасно результатом їх навчальної і професійної підготовки, засвоєння цінностей людської культури, самоактуалізації і самореалізації в усіх сферах життєдіяльності суспільства.

Пріоритетність навчальної діяльності і відповідного середовища для студентської молоді є головним важелем у формуванні соціальної активності. До загальних компонентів формування соціальної активності студентської молоді відносять самостійність, соціальну відповідальність, ініціативність у досягненні соціально корисних цілей, соціально значущі потреби, орієнтацію на соціальні цінності, особистісні життєві принципи і установки, активність психічних процесів і власне результат соціальної активності. Більшість з них притаманні студентській молоді

через її психофізіологічні особливості, але не сформована просоціальна спрямованість використання набутих якостей для суспільного добробуту, що є основою для виконання загальних функцій соціальної активності студентів (орієнтації, цілепокладання і планування, організації, оцінки).

Дослідження формування соціальної активності студентської молоді в структурі соціально-педагогічного знання вможливлює комплексно розпочати вивчення особливостей розвитку студентів і характеру їх взаємодії з соціумом. Вирішення проблеми дозволить сприяти гармонізації студентства і суспільства загалом.

А. В. Вегеріна

ІНТЕРНЕТ ЯК ПРОСТІР ДЛЯ ВОЛОНТЕРСТВА

Активний перехід України до інформаційної цивілізації та соціально-культурні реалії розвитку сучасного соціуму надають все більшої актуальності дослідженням, пов'язаним із вивченням соціальної взаємодії молодого покоління, оскільки від представників саме цієї вікової групи, від їх рівня розвитку соціальності та соціальної активності, в основному, залежить у перспективі розвиток соціуму, держави, світу. У нестійких економічних та соціальних умовах, які діються на території України, молодь все більше занурюється в інтернет-простір (який має такі переваги, як доступність, глобальність, інтерактивність та інші), реалізовуючи там власні потреби в освіті та самоосвіті, дозвіллі, комунікації, роботі тощо. Таке занурення у віртуальну соціальну реальність може спровокувати розвиток егоїстичності, споживацтва, девіантної поведінки, почуття безкарності, зацикленості на собі тощо. Водночас виклики сьогодення та глобальність інформаційного суспільства потребують розвитку соціальної активності молоді, одним із проявів якої є волонтерство, яке трансформуючись під умови оновленої цивілізації, набуло відображення у віртуальному середовищі. Забезпечення розгляду Інтернету як платформи для прояву соціальної активності, зокрема волонтерства, молоді зумовлює звернення до теоретичного аспекту питання.

Вплив культури інформаційного суспільства на процес соціального розвитку особистості вивчають Н. Максимовська, А. Мудрик, А. Рижанова, О. Черних та інші; особливості волонтерської діяльності розглядають О. Безпалько, Р. Вайнола, Н. Заверико, І. Звєрєва, Т. Лях, С. Харченко та інші. Аналіз літературних джерел надає можливість визначити, що наразі недостатньо праць, присвячених вивченню особливостям Інтернету як простору для волонтерства.

Важливо наголосити на тому, що волонтерська діяльність в Україні регламентується Конституцією, Законами України «Про соціальні послуги», «Про волонтерську діяльність» тощо. Відповідно до Закону України «Про волонтерську діяльність», остання визначається як добровільна, соціально спрямована, неприбуткова діяльність, що здійснюється волонтерами шляхом надання волонтерської допомоги (робота та послуги, що безоплатно виконуються і надаються волонтерами).

Незважаючи на беззаперечні позитивні аспекти волонтерської діяльності, не всі люди можуть нею займатися через певні причини, наприклад, відсутність вільного часу або якщо людини має обмежені можливості. У таких випадках Інтернет стане у нагоді, оскільки саме за його допомогою людина може здійснювати соціально спрямовану, зокрема волонтерську, діяльність, не виходячи з оселі і не витрачаючи час на дорогу. Наприклад, людина з обмеженими можливостями може вести вдома групу взаємодопомоги чи консультації і при цьому здійснювати соціально спрямовану діяльність.

Наразі відсутнє єдине визначення сутності волонтерства через Інтернет, воно має немало назв: віртуальне волонтерство, онлайн-волонтерство, цифрове волонтерство, е-волонетрство, кіберволонтерство. Але, незважаючи на відсутність єдності визначення феномену, його суть цілком однозначна — волонетрство через Інтернет.

У довіднику з е-волонтерства представлено напрями волонтерської діяльності через Інтернет, які полягають у наданні безплатних консультацій, перекладі документів, пошуку предметів, коригуванні та написанні прес-релізів та статей, заснуванні професіональних груп та груп взаємодопомоги, підготовці інформаційних бюлетенів, посередницькій діяльності на дошці оголошень, координації онлайн-кампаній, розробці вебсторінок, проведенні онлайн-курсів, проектуванні графіків, створенні відео або онлайн-радіостанцій, додавання картинок тощо.

Існують різноманітні онлайн-платформи, призначені для волонтерів: Наприклад, https://www.onlinevolunteering.org — сайт волонтерів ООН (доступний англійською, французькою та іспанською мовами), об'єднує активістів та організації; https://volonter.org — вітчизняна платформа, призначена для побудови зв'язків та встановлення ефективної комунікації між волонтерами, волонтерськими групами та громадськими організаціями.

Одним із проявів волонтерства в Інтернеті є краудсорсинг, який передбачає залучення людських можливостей для спільного вирішення певних проблем чи втілення проектів. Якщо завдяки краудфандингу спільними зусиллями збирають кошти, то в краудсорсингу спільними зусиллями виконують конкретну роботу — це може бути як фізична допомога, так і щось безособове. Завдяки краудсорсингу вся запланована ідея може бути реалізована силами звичайних людей — волонтерів та просто небайдужих осіб.

Таким чином, в суспільстві, де найдоступнішим засобом долучення до цінностей (інформації) є Інтернет, то він не може не вплинути на всі сфери суспільного буття. Волонтерство в інформаційному суспільстві займає нові платформи для реалізації допомоги потребуючим верствам населення, зокрема Інтернет. Онлайн-волонтерство має ту саму мету та мотиви, що і традиційне волонтерсво. Однак суттєвою відмінністю онлайн-волонтерства є його глобальність та доступність. Актуальності набуває подальше вивчення зарубіжного досвіду онлайн-волонтерства.

СЕКЦІЯ: ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА МОВОЗНАВСТВА

Д. Б. Абу Эслех

БИБЛЕЙСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ПОЭМЕ ШАРЛЯ БОДЛЕРА «ЦВЕТЫ ЗЛА»: «АВЕЛЬ И КАИН»

Священное писание рассказывает нам историю о сыновьях Адама и Евы: Каине и Авеле. Однажды двум братьям было необходимо принести жертву Богу в знак страха перед его карой и любви к нему. «Каин принес от плодов земли дар Господу. И Авель также принес от первородных овец своих. И призрел Господь на Авеля и на дар его, а на Каина и на дар его не призрел» (Быт. 4:3–5), ведь младший брат вложил туда искреннюю веру, а старший совершал сии деяния только из-за обычаев. Тогда Каин разгневался на брата своего, начал завидовать ему, не смог сдержать зла своего и убил Авеля. Господь наказал Каина за грех и сделал его изгнанником и скитальцем на земле.

Шарль Бодлер в «Цветах зла» поменял имена братьев местами в главе «Авель и Каин». Такой ход автора раскрывается в самом стихотворении, ведь первая его часть состоит из благословения рода Авеля и проклятия рода Каина (перевод Н. С. Гумилева):

«Сын Авеля, дремли, питайся,
К тебе склонен с улыбкой Бог.
Сын Каина, в грязи валяйся,
Свой испустив предсмертный вздох.
Сын Авеля, твое куренье –
Отрада ангельских сердец!
Сын Каина, твое мученье
Изведает ли свой конец?
Сын Авеля, ты о посеве
Не думай: Бог его вознес.
Сын Каина, в голодном чреве
Твоем как будто лает пес».

Однако вторая часть стихотворения заставит насторожиться обыденного читателя, далекого от веры и Библии, ведь в ней Шарль Бодлер взывает к роду Каина, требуя, чтобы дети его закончили дело отца, а именно свергли Господа:

«Ага, сын Авеля, в болото
Лечь плоть твоя осуждена!
Сын Каина, твоя работа
Как следует не свершена.
Сын Авеля, пощад не требуй,
Пронзен рогатиной насквозь!
Сын Каина, взбирайся к небу
И Господа оттуда сбрось».

На самом деле все намного глубже. Во-первых, это прямая отсылка к Ветхому Завету: «И пошел Каин от лица Господня и поселился в земле Нод, на восток от Едема. И познал Каин жену свою; и она зачала и родила Еноха. И построил он город; и назвал город по имени сына своего: Енох. У Еноха родился Ирад; Ирад родил Мехиаеля; Мехиаель родил Мафусала; Мафусал родил Ламеха. И взял себе Ламех две жены: имя одной: Ада, и имя второй: Цилла. Ада родила Иавала: он был отец живущих в шатрах со стадами. Имя брату его Иувал: он был отец всех играющих на гуслях и свирели. Цилла также родила Тувалкаина, который был ковачом всех орудий из меди и железа. И сестра Тувалкаина Ноема. И сказал Ламех женам своим: Ада и Цилла! послушайте голоса моего; жены Ламеховы! внимайте словам моим: я убил мужа в язву мне и отрока в рану мне; если за Каина отмстится всемеро, то за Ламеха в семьдесят раз всемеро» (Быт. 4:16-24). Отчетливо видно, что Каин, совершив грех, обрек на совершение этого греха весь свой род, ведь не смог он признать перед Богом неправоту свою, за что поплатились все. Совершая любой поступок, нужно помнить, что это может повлиять на родных и близких, не только нынешних, но и будущих.

Во-вторых, в строках Бодлера кроется отсылка к словам Господа: «Если делаешь доброе, то не поднимаешь ли лица? А если не делаешь доброго, то у дверей грех лежит; он влечет тебя к себе, но ты господствуй над ним» (Быт.4:7). Каин не смог контролировать свой гнев, зависть, злобу, за что и убил брата. Но Бог дает надежду неправедным на то, что они могут стать праведниками. Однако Бодлер предлагает новое понимание этих священных слов: дьявол, что вселяется в человека, покрывает беленой глаза его и закрывает уши, потому кажется, что контроль над собой невозможен. Поэтому люди не имеют права осуждать даже грешников, ведь Бог учит нас принимать и любить ближнего своего. Искусство слова Шарля Бодлера помогает нам извлечь новый важный смысл из этих строк: «Не судите, да не судимы будете» (Мф.7:1).

И. С. Галушко

РЭЙ БРЭДБЕРИ О СУДЬБЕ КНИГИ

Историческая судьба книги как источника знаний и транслятора опыта целых поколений складывалась по-разному, в зависимости от эпохи. Та или иная книга могла послужить толчком для новой научной теории, сформировать мировоззрение, стать источником знаний и творческого вдохновения. Но может стать опасной для власти, мракобесов и тогда быть уничтоженной.

К сожалению, истории известно множество случаев сжигания книг. Нередко бывало так, что, когда в том или ином культурном пространстве появлялась новая идеология, ее последователи избавлялись от литературы, которая не соответствовала их взглядам, поэтому многие великие произведения были безвозвратно утеряны. С XX в. положение книги в человеческом обществе становится еще более драматичным.

В результате происходящих масштабных глобальных процессов, главными врагами книги становятся не столько отдельные личности или политические группы, сколько интенсивно развивающиеся информационно-компьютерные технологии. Как говорил М. Маклюэн: «Галактика Гутенберга затмевается созвездием Маркони». Действительно, классическая мировая литература да и серьезная современная литература часто не находят своего читателя. Популярность приобретают произведения, ориентированные на непритязательные вкусы массы, и аудиовизуальные средства, подменяющие словесный текст.

Смена культурных ориентиров и отношения к чтению вызывают озабоченность в писательской среде. Размышляют и пишут об этой проблеме М. Маклюэн, С. Лем, Р. Кувер, П. Шрив, В. Сорокин и др.

Одним из первых писателей, который уже более полстолетия назад обратился к этой проблеме, был американец Рэй Брэдбери. За свою достаточно долгую жизнь он был свидетелем множества различных событий, повлиявших на американское общество: Великая депрессия, Вторая мировая война, бомбардировки Хиросимы и Нагасаки, Холодная война, «золотой век» телевидения и т. п. — все это отразилось на мировоззрении Брэдбери. Литературное наследие писателя включает более 800 различных произведений, затрагивающих многие общечеловеческие проблемы. И тема «смерти книги» заняла важное место как необычайно острая и актуальная.

Цель данной работы — рассмотреть проблему «смерти книги» в современном обществе на основе анализа произведений Рэя Брэдбери и его публицистики.

Свои мысли о будущем человечества, которое перестанет любить, понимать и читать книги, Рэй Брэдбери высказывал в таких произведениях, как: «451 градус по Фаренгейту», «Улыбка», «Пешеход», «Дж. Б. Ш, модель 5», «Убийца» и т. д.

В романе «451 градус по Фаренгейту» писатель описывает общество, которое способно лишь потреблять. Технологии изменили мир до неузнаваемости. Теперь вместо того, чтобы тушить пожары, пожарные должны сжигать книги. Главный герой романа Гай Монтэг тоже сжигает книги и считает, что это в порядке вещей. Но, пообщавшись с искренней и немного простодушной Клариссой, он осознал всю пустоту своего окружения. В итоге убил командира пожарной бригады, сбежал и присоединился к оставшимся хранителям книжной мудрости. Более радикальный протест выразил Элберт Брок, главный герой рассказа «Убийца», который избавляется от ненавистной ему техники и за это попадает в психиатрическую больницу.

Итак, проанализировав рассказы Рэя Брэдбери, можно сделать вывод, что их объединяет схожий сюжет и персонажи. В каждом из них описывается общество, которым правят бездушные машины и информационные технологии. Однако появляется отдельная личность, которая пытается бороться с перевернутыми ценностями и не поддаваться влиянию такого общества.

Д. С. Данець

СПЕЦИФІКА МОВИ РЕКЛАМИ ЯК ЗАСОБУ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Складно уявити сучасне життя без реклами. Вона переслідує нас усюди, де б ми не були: на вулиці, в магазині, в транспорті, з'являється на телебаченні, на концертах і в найнесподіваніших місцях. Реклама — це один із найважливіших елементів маркетингових комунікацій, ефективний засіб впливу на аудиторію споживачів у процесі комунікації, а отже, особливої актуальності набуває дослідження мови сучасної реклами. Адже саме вдало підібраний текстовий супровід реклами сприяє ефективному її впливу на підсвідомість споживачів.

Мета дослідження — проаналізувати специфіку мови сучасної реклами та принципи її впливу на підсвідомість людини.

Головна функція реклами — стимулювання покупки товару чи послуги. Тобто, створюючи рекламу, виробник має на меті здійснити конкретний вплив на підсвідомість людини — потенційного споживача, і тим самим змусити його здійснити покупку. Дуже важливим етапом такого процесу є створення відповідного текстового повідомлення або звернення до цільової аудиторії. Варто зазначити, що мова рекламного звернення має бути лаконічною, але водночас змістовною.

Прагматична спрямованість рекламного тексту виявляється в актуалізації тих вербальних його компонентів, які впливають на адресата, активізують його інтелектуальні й емоційні реакції, викликають відповідні дії. До значущих маніпулятивних компонентів належать прикметники, дієслова й іменники. Саме прикметнику, через велику концентрацію в ньому оцінності, приділяється основна увага у мовній парадигмі маніпулятивних засобів: гарний, кращий, ексклюзивний, надійний, сучасний, ефективний, новий, дешевий, унікальний. Наприклад: «Металопластикові вікна та двері нашого виробництва найнадійніші та найбезпечніші». Основу експліцитного змісту в цьому рекламному тексті становить позитивна характеристика безпеки рекламованого товару, що є, мабуть, найважливішим моментом при виборі його споживачем.

Дієслівна лексика робить рекламну інформацію більш динамічною, експресивною, має маніпулятивний характер, оскільки прямо закликає до дії: запрошувати, вибирати, скористатися, мріяти, випробувати, купувати, збільшувати/зменшувати, виглядати, виграти. Наприклад, реклама нерухомості: «Лови момент»; реклама банківських кредитів: «Бери, скільки забажаєш!»

Іменники як маніпулятивні засоби в рекламі поділяються на іменники-цінності та іменники-атрактиви. Вони роблять корисну послугу і рекламістам, і споживачам: залучають і зосереджують увагу споживача на товарі, пропозиції, послузі, наштовхують на образи, порівняння і змушують думати про цінність товару за рахунок слів, що визначають «вічні» цінності, тобто іменники-цінності (життя, любов, здоров'я) та іменники-атрактиви (новинка, увага, акція, знижка, подарунок, ціни, приз,

якість, гарантія). Наприклад: «... ми даємо гарантію якості активного життя ... адже здоров'я цього коштує...»

Специфічною ознакою рекламного тексту є наявність у його структурі метафори. Метафора в рекламі — це не просто мовний виражальний засіб, це механізм маніпулювання, який базується на загальнокультурних знаннях, в результаті якого повстає певна мовна одиниця, що представляє собою інформацію про рекламований об'єкт і повинна спонукати реципієнта до дії — придбання рекламованого товару. Вдале застосування образного підходу, яке полягає у вираженні відомих фактів несподіваним способом, створенні образу, здатного звичайну інформацію зобразити під несподіваним кутом зору, набагато переконливіше доводить переваги рекламованого об'єкта. Так, для реклами комп'ютерів використовується фраза: «Ноутбуки, планшети — завжди надійні і вірні друзі». У цьому випадку метафоризація в рекламі дозволяє автору створити образ комп'ютера-друга, помічника, для цього комп'ютеру приписуються елементи людського характеру, що підвищують емоційно-оцінну насиченість тексту.

Отже, мова сучасної реклами — це ефективний механізм впливу на підсвідомість людини, що має у своїй основі першочергове і конкретне завдання — спонукати до дій.

Ю. В. Дробот

ФЕНОМЕН АКУТАГАВЫ РЮНОСКЕ В МИРЕ ИНГРИД ДЖ. ПАРКЕР

Именно этими словами можно отразить связь Ингрид Дж. Паркер и Акутагавы Рюноске, американского доктора философии и японского преподавателя английского языка. Ингрид Дж. Паркер родилась в Германии, но свое писательское вдохновение она нашла в Америке. До самой пенсии писательница была доцентом кафедры английского и иностранных языков университета Норфолка. Упорное занятие своей работой и изучение японской литературы подтолкнуло Ингрид к написанию серии романов, которые завоевали популярность не только в Америке, но и в Европе и Азии. Во время профессиональных исследований Паркер и узнала о японском модернисте XX в. Акутагаве Рюноске. Его жизненный путь и творческая позиция не могли не обратить нам себя внимание писательницы. К тому же, Рюноске писал в своих рассказах не о современной Японии, а о Японии X-XI вв., эпохи Хэйан, а именно эта тема привлекала Ингрид в качестве объекта изучения.

Произведения Рюноске одними из первыми начали переводить на английский язык. В юношеские годы Рюноске и сам увлекался изучением литературы, в том числе английской и русской. Некоторые свои рассказы он написал именно под вдохновением от прочтения Тургенева, Гоголя, Толстого и Чехова. Рюноске изучал английскую литературу в колледже и университете, работал преподавателем английского языке в училище. Но

все произведения Акутагавы посвящены родной стране, поэтому и были написаны только на японском.

Ингрид Паркер создала серию исторических детективов, посвященных Японии XI в., где главным персонажем выступает Сугавара Акитада. Но одним из самых известных ее романов можно считать «Расемон — ворота смерти». Этот роман показывает творческую связь Паркер и Рюноске, отсылая нас к рассказу последнего «Ворота Расемон».

Произведения двух авторов имеют не только схожие названия. Концепция романа Ингрид шире простого описания достопримечательности города Киото. Она перенесла всю символическую значимость «Ворот Расемон» в свое произведение, рассматривая феномен смерти со своей позиции.

Ворота Расемон были въездом в Киото, с юга только через них можно было попасть в город. Ингрид Паркер дала в романе подробное описание ворот. Ворота — это «внушительного вида двухэтажная постройка с огромными красными колоннами, голубой черепичной крышей и беленными известью стенами... Городская стража редко заглядывала сюда, и ворота стали прибежищем бродяг, разбойников и головорезов всех мастей, стекавшихся сюда отовсюду, даже из дальних провинций. С наступлением темноты обычные люди избегали этого места, что превращало его в надежное укрытие для преступников. Полиция даже не смотрела в его сторону, и лишь дважды в неделю, в предрассветный час, городские власти посылали туда специальный отряд рабочих собрать накопившиеся трупы».

Ворота Расемон — не только место смерти, но и центральный символ рассказа Рюноске, в котором он хочет отобразить духовную низость и физический упадок всего японского общества того времени.

Читая произведение Паркер, понимаешь, что писательница придерживается позиции Рюноске и поддерживает ее, и только в конце романа, когда карты помощников Сугавары, Гэнбы и Хитамаро раскрываются, можно ощутить ту смысловую нотку, которую хотела раскрыть Ингрид. В ее романе Ворота Расемон не только символ упадка общества, но и пристанище для людей, утративших надежду из-за поворота судьбы, но не сломавшихся под тяжестью влияния силы Ворот Смерти.

Акутагава Рюноске стал вдохновителем Ингрид Паркер, а его «Ворота Расемон» — полем для размышлений и феноменом, получившим второе (после Рюноске) воплощение.

А. Ю. Ковальчук

ЛІРИЧНИЙ ОБРАЗ БАНДУРИСТА XIX СТ. (НА ПРИКЛАДІ ПОЕЗІЙ Л. БОРОВИКОВСЬКОГО, М. ШАШКЕВИЧА ТА М. МАРКОВИЧА)

Актуальним завданням нашого часу є розвиток моральності та духовності українців. Доба Романтизму завжди приваблювала науковців своєю багатогранністю та неординарністю, але дослідженню ліричного образу бандуриста було присвячено не так багато праць. Ця тема цікава

тим, що представники поезії XIX ст. допомогли пізнати духовне життя, художнє пізнання світу, усвідомити цінність та значущість ліричних творів.

Безперечно, вагомий внесок у розвиток та популяризацію кобзарства зробив Гнат Хоткевич, який у доповіді «Дещо про бандуристів та лірників» (1903) описує бандуриста як людину високоморальну, яка пропагує у своїх піснях моральність і духовність. Але повноцінно показати, яке значення для народу має сам бандурист, змогли поети-романтики у своїй поезії. Наприклад, Левко Боровиковський у вірші «Бандурист» розкриває саме той образ, який виникав у більшості людей різних часів:

Свій вік переживши, сідий бандурист
Підвіконню пісні співає.

У цих рядках перед нами постає старенький дідусь. Йому довіряли таємниці, він розповідав про козаків, створював різні міфи під акомпанемент бандури. У народі кожен до нього ставився з великою шаною і неодмінно кидав всі свої справи, почувши звуки гарної музики.

Подібний образ бандуриста подає Маркіян Шашкевич у своїй поезії. Але на відміну від Л. Боровиковського, замість старенького дідуся перед нами постає батько, який пережив багато незгод на своєму шляху, і попри це, завжди був усміхнений та щирий, шукав гармонію з природою. Люди зустрічали бандуриста радо й залюбки слухали його пісні, наповнені звичайними побутовими мотивами.

Микола Маркович у вірші «Бандурист» показав значення бандури в житті суспільства в різні історичні епохи: вона була товаришем, опорою, дружиною, підтримкою. А образ бандуриста в нього досить сильно відрізняється від інших своїм характером, манерою та особливим внутрішнім світом. Перед нами зображується священик, чию гру на бандурі всі чекають з нетерпінням, адже він передає всі почуті й побачені історії, наповнені героїзмом козаків.

Таким чином, народний співець, що акомпанує собі на бандурі, є досить цікавою та багатогранною постаттю, адже в кожного виникає свій ліричний образ, який потім призводить до різних дискусій. Поети XIX ст. подавали образ бандуриста романтизований, ідеалізований і водночас такий, що поєднував усі найкращі риси узагальненого уявлення про цього співця.

Н. О. Костенко

СПЕЦИФІКА МОВИ ТЕЛЕБАЧЕННЯ ЯК ЗАСОБУ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Для більшості українців телебачення — це незмінне джерело інформації, до якого вони звертаються чи не щодень, і яке має величезний уплив на формування їхнього мовлення, смаків, світогляду. Прикрий той факт, що у переважної більшості телевізійних ораторів відсутні практичні навички культури і техніки мовлення, що негативно впливає на розвиток української літературної мови.

Ця тема є досить актуальною сьогодні, оскільки зростає конкуренція, українські телеканали хочуть вирізнитися, вийти на якісніший рівень, аніж був кілька років тому. Разом з тим постійно вдосконалюється, змінюється техніка ефірного мовлення.

Мета дослідження — з'ясувати специфіку мови телебачення як засобу масової комунікації та проаналізувати основні порушення мовних норм на провідних державних і приватних телеканалах.

Сьогодні телебачення — найпотужніший інструмент пропаганди. Як засвідчують соціологічні дослідження, рівень довіри до ЗМІ високий та стабільний. Особливої уваги заслуговує мовлення телеведучих, які не лише інформують населення з допомогою засобів мови, а й неабияк упливають на мовні норми (вимову, мелодику), словниковий запас глядачів. І такі діяння телеефіру часто результативніші, ніж шкільна наука. І досить прикрий той факт, що тележурналісти порушують елементарні правила вимови звуків, звукосполучень, граматичні та лексичні норми, неправильно наголошують слова, також їм часто бракує ораторської майстерності. Вони, мабуть, забувають, що від них залежить імідж та популярність не тільки конкретної програми, а й телеканалу загалом.

Але ситуація не така вже й безнадійна: у кількадесятковому потоці телеканалів все ж таки можна виділити декілька гідних уваги, а головне — з позитивним коефіцієнтом вдосконалення. Сюди належать «СТБ», «ІНТЕР», «5 КАНАЛ», «ТВі», «ICTV», «УТ-1», «1+1» і т.п. Так, наприклад, на сьогодні Перший Національний — єдиний в Україні телевізійний канал, який забезпечує трансляцію на 97% території держави. Його програми орієнтовані на всі соціальні верстви населення. Серед пріоритетних напрямів каналу — інформаційно-публіцистичне, науково-популярне, культурологічне, розважальне та спортивне мовлення.

«1+1» — загальнонаціональний україномовний телеканал, один із лідерів вітчизняного телевиробництва та найулюбленіших телеканалів українських глядачів, який завдяки легкій та простій манері поведінки ведучих завоював чималу аудиторію. Також ТСН різноманітністю та змістом повідомлень неабияк відрізняється від новин на інших телеканалах. Працівники ТСН уміло завойовують довіру та симпатію глядачів. Але, можливо, максимальна простота та енергійність і породжують немалу кількість помилок у мовленні ведучих та кореспондентів ТСН та інших програм.

Аналіз фактичного матеріалу свідчить про наявність в усному мовленні ведучих не катастрофічної кількості помилок, з-поміж яких найчастішими є такі: неправильне наголошування слів, неправомірна вимова звуків та ін. Значно рідше порушуються лексичні та граматичні норми.

Отже, культура мовлення — невід'ємна ознака інтелігентної людини, з якою себе часто ідентифікують працівники ЗМІ. Тому аналіз граматичних, лексичних, фразеологічних, фонетичних, стилістичних, орфографічних помилок, робота над їх усуненням та фільтрацією свого мовлення — це професійний обов'язок та ключ до успіху кожного, хто називає себе журналістом.

А. А. Листопад

СТИВЕН КИНГ: КОНЦЕПЦИЯ ИНОГО УЖАСА

В конце XX в. знаменитый американский писатель Стивен Кинг издал не совсем «кинговский» роман «Зеленая миля» (1996). В нем не так много мистики и не так много ужасов. Историю, произошедшую в 1932, рассказывает Пол Эджкомб — обитатель дома престарелых, бывший надзиратель федеральной тюрьмы «Холодная гора» (Луизиана).

Ключевые моменты сюжета.

«Две мёртвые девочки» — завязка романа и название первой главы. Исчезновение, изнасилование и жестокое убийство дочерей-двойняшек фермера Клауса. Здесь ужас знакомый — описание засохшей крови на волосах двух маленьких трупов с раздавленными черепами.

Казни и последние дни жизни приговорённых к смерти. Блок «Е», в котором содержатся приговорённые к смертной казни на электрическом стуле. Казалось бы, все здесь — убийцы, которые совершили действительно тяжкие преступления. Но у каждого из них своя история. Нельзя сказать, что Кинг их оправдывает, совсем нет. Он открывает их обе стороны: убийцы и человека, как бы наводя читателя на мысль, что в каждом ужасном есть доля прекрасного. Мы видим, как убийцы и насильники превращаются в людей. Они могут не каяться в своих поступках, но размышлять о жизни здраво, не имея возможности что-то изменить.

Животные. Появление в романе домашнего кота, пса или даже мыши — то, что сильно притягивает читателя. В своих книгах Стивен Кинг не редко поднимает вопрос животных, либо же делает их центральными персонажами. Мышонок, как символ чего-то настоящего, не испорченного, был раздавлен на зелёном линолеуме блока «Е» и вылечен главным героем и «преступником» Коффи.

Джон Коффи. Иногда нет абсолютно никакой разницы между спасением души и осуждением её на вечные муки. Это история Джона Коффи — заключённого, который, согласно расследованию, убил и изнасиловал двух девочек-близняшек. Его история слишком честная и трогательная, именно поэтому концовка романа вызывает у читателя особые чувства.

Роман получил премию Брэма Стокера в номинации «Лучший роман» (1996) и был экранизирован Фрэнком Дарабонтом в 1999 (4 номинации на «Оскар», 3 премии «Сатурн», ещё 10 наград и 23 номинации).

Концепция иного ужаса по Стивену Кинг — ужас духовный. Не стоит размышлять об устаревшей тематике или морали книги, ведь каждому из нас, рано или поздно, придется пройти свою «зеленую милю».

В. М. Маруєва

ФЕМІНІТИВИ В СУЧАСНОМУ МОВНОМУ ДИСКУРСІ

Останнім часом, особливо у ЗМІ, часто можна зустріти фемінітиви в текстах інтерв'ю, новин, статей.

Мета дослідження — з'ясувати причину активного вживання фемінітивів у сучасному мовному дискурсі.

Фемінітиви (від лат. femininus — жіночий) — група морфологічних одиниць, маркованих граматичним жіночим родом, альтернативних або парних аналогічним одиницям чоловічого роду, що утворює здебільшого стилістично забарвлений прошарок словникового складу, сфера вжитку якого часто перебуває за межами літературного мовлення. У сучасному мовному дискурсі більшість фемінітивів не поширені у вжитку через проблемність їх утворення та недоречність застосування (міністр — міністерка, пілот — пілотеса). Проблема використання фемінітивів гостро постала з розвитком сучасних теорій гендеру та гендерної лінгвістики, що акцентувала на місці жінки в суспільному житті.

У межах сучасного інформаційного простору виникло переконання, що застарілі мовні норми посилюють і закріплюють дискримінаційні установки в суспільстві.

Фемінітиви повинні чітко окреслювати й відповідати вимогам жінок до актуалізації та соціалізації, «маркування» жінок у суспільних процесах. Важливо зазначити, що використання чоловічого роду в назвах професій чи роду занять носять загальнолюдський характер, що змушує ігнорувати місце жінки в картині світу: професор, активіст, професіонал, учасник. Але іншу частину професій нібито представляє тільки одна із статей: покоївка, кравчиня, медсестра, але при цьому — прокурор, адвокат, інженер. Таким чином, мова начебто вказує жінкам на їх «справжнє» місце в суспільному житті, оскільки знецінює здатності та вміння, зводячи їх до ключа застарілих архаїчних цінностей патріархального суспільства — няня, прибиральниця, повія, кухарка.

Проблема фемінітивів полягає не в їх відсутності, а в правильному балансі й вирішенні гендерної дискримінації у мовному просторі включно, оскільки спілкування є однією з ключових властивостей сучасного соціального життя людей. Українська мова історично більш пристосована до фемінітивів, ніж російська. Фемінітиви властиві українській мові як системі, їх уживання закономірне. Це не данина моді, як часто вважають. Насправді, вони мають давню традицію, широко вживаються в усному мовленні, а в архівних текстах до 30-х років минулого століття можна часто натрапити на них навіть в офіційних звітах. Сьогодні, на жаль, іноді й самі жінки не хочуть, щоб про них говорили з використанням фемінітивів. Буває така суб'єктивна реакція: коли жінку називають іменником чоловічого роду (наприклад, директор) — це ніби її «підіймає» до рівня чоловіка, а називання фемінітивом (директорка) — наче залишає на тому ж, нижчому, рівні. Навіть попри те, що академічний тлумачний словник української мови фіксує обидва слова. Це підсвідома реакція на тисячолітній патріархат, в якому все жіноче вважається другорядним, менш вартісним, гіршим, а все чоловіче, навпаки, — кращим і престижним.

Отже, фемінітиви — це потреба сучасного, вільного від дискримінації суспільства, а не примха моди, до якої потрібно підлаштовуватись. Використання фемінітивів у жодному разі не ображає та не принижує жінку, а навпаки — демонструє, що вона є повноцінно суб'єктна в процесах. Що вона, зрештою, варта того, аби мати для себе в мові окрему назву, а не «заодно матися на увазі» у значенні маскулінітивів, більшість із яких утворені тоді, коли вона не мала права ні на що.

Е. Е. Онипко

ПРАВИЛА ДЕТСКОГО ЧТЕНИЯ ДАНИЭЛЯ ПЕННАКА

В романе современного французского писателя Даниэля Пеннака «Как роман» сформулированы 10 правил детского чтения:

1 Право не читать.
2 Право перескакивать.
3 Право не дочитывать.
4 Право перечитывать.
5 Право читать что попало.
6 Право на боваризм.
7 Право читать где попало.
8 Право втыкаться.
9 Право читать вслух.
10 Право молчать о прочитанном.

Роман воистину полезен тем родителям, которые жаждут вырастить в своем чаде зернышко знаний и погрузить в мир увлекательных книг, что, безусловно, при правильном подходе, завоюет маленькие сердца. Ведь важно не ткнуть ребенка в нужную родителю книгу, а дать возможность самому погрузиться именно в то, что ему понравится.

Но трудно согласиться со всеми «заповедями» Пеннака, а также их последовательностью, т.е. степенью важности.

«Право читать, что попало». С одной стороны, очень мудро предоставить ребенку право выбора. Но не всё может быть полезным для него, а даже наоборот, опасным. И иногда родителям просто необходимо ограждать свое дитя от того, к чему он еще не готов.

«Право не читать». Будем честны друг с другом — не все дети любят читать, а даже преимущественное большинство. Заинтересовать ребенка нужно, но сложно. Если удастся привить ребенку любовь к чтению — вы феноменальный родитель, но можно ли достичь многого лишь пряником? Не всегда...

«Право перескакивать». Это переформулированное «Право читать, что попало». Есть оттеночные моменты, но смысл не меняется.

«Права не дочитывать». Оспорим некоторые моменты. Ребенок может упустить важную деталь не только потому, что ему не интересно, а потому, что в нас, а особенно в детях, присутствует такое слово, как лень. А еще скука и славно известная фраза: «Это хочу! А вот этого не хочу!». Иногда нужно заставлять, но так, что бы у ребенка не остался осадок.

«Право перечитывать». Тут не поспоришь. Если ребенок увлечен книгой и перечитывает ее помногу раз, вновь и вновь погружаясь в свой мир, — это прекрасно.

«Право читать вслух». Безусловно. Ребенок пытается максимально погрузиться в атмосферу прочитанного или хочет преподнести вам что-то особо важное, чем-то поделиться. Выслушайте, поговорите с ним об этом.

«Право на боваризм». Никогда не высмеивайте идеалов своих детей — это очень испортит ваши доверительные отношения.

«Право читать, где попало». Очень хороший совет. Не запрещайте читать ребенку там, где ему будет удобно. Если это, конечно, не отразится на его зрении.

«Правило втыкаться». Интересная истина: то, что мы могли случайно поймать в книге, через долгое время может нам очень пригодиться. Будь то Шекспир или «Большая энциклопедия электрика».

«Право молчать о прочитанном». Последняя и, наверное, самая святая заповедь. Все, что прочел ребенок, может остаться в его маленьком мире.

Если вы сможете выполнить эти заповеди, то знайте, вы — хорошие родители.

С. К. Панасюк

ПАРАДИГМА «ОРИЕНТ — ОКСИДЕНТ» В РАССКАЗЕ САЛМАНА РУШДИ «ХОРОШИЙ СОВЕТ ДОРОЖЕ РУБИНА»

Парадигма «ориент — оксидент», или «Восток — Запад» является характерной чертой современного социокультурного пространства и проявляется в различных произведениях мировой литературы, в частности, в сборнике рассказов Салмана Рушди «Восток, Запад» («East, West», 1994). Та же парадигма проявляется и в самом авторе — британском писателе индийского происхождения, президенте американского ПЕН-центра, президенте и основателе Международного парламента писателей, лауреате Букера и дважды Букера Букеров, рыцаре Британской Империи, приговоренном к смерти аятоллой Хомейни. Сборник разбит на три части («Восток», «Запад» и «Восток, Запад»), содержащих по три рассказа. «Хороший совет дороже рубина» — первый рассказ первой части «Восток» и сборника в целом.

Индия начала 60-х годов прошлого века. Красивая бедная индийская девушка собирается в Бредфорд (Англия) и получает бесплатный совет о том, как правильно пройти унизительную процедуру получения английской визы. Выполнив его с точностью до наоборот, она благодарит автора совета и радостно отправляется домой.

Главная героиня Рехана — характерный представитель восточной культуры: воспитана в мусульманских традициях, верна своей культуре и принимает волю родителей, которые обручили ее в девять лет. Девушка пробует уехать к жениху, хотя «с тех пор прошло много лет», а «он для меня давно чужой человек». Но в Рехане проявляются и западные

черты — она единственная из всех женщин приехала в консульство без сопровождающего, еще и с открытым лицом: «Пыльная площадка... уже почти вся заполнилась женщинами, среди которых редко у кого было открытое, как у мисс Реханы, лицо. Женщины робко держали за руку дядюшку или брата... Только мисс Рехана приехала без сопровождающего, но как раз она держалась без страха».

Мир ориента описан очень ярко: пыльные площади, острая еда, шумные улицы, яркие, пестрые автобусы. Но в этом мире стоит островок оксидента — английское консульство: «мисс Рехана подошла к бородатому лалу, стоявшему возле ворот на страже в своей униформе хаки, с блестящими пуговицами, в тюрбане с кокардой, и спросила его, когда откроется консульство. И лал, обычно не церемонившийся с вторничными женщинами, мисс Рехане отвечал почти вежливо: «Через полчаса, — буркнул он себе под нос. — А может, через два часа. Кто ж его знает? Когда сахибы дозавтракают». Западная культура очень часто ассоциируется с прагматичностью, четкостью и пунктуальностью. Поэтому такая ситуация кажется абсурдной — государственные службы работают в том режиме, в каком вздумается его работникам.

Автор рассказа иронизирует и над востоком, делая его оксидентальным, и над западом, изображая его ориентальным, но при этом явно сближает оба полюса. Героиня же его рассказа выбирает восток, чего нельзя сказать про Салмана Рушди, заканчивающего сборник отказом от такого выбора: «Через год я получил британское подданство... Этот паспорт сделал меня свободным во многих смыслах. Теперь я мог ехать, куда захочу, и выбирать то, что хочу... Но арканы на шее остались, остались они и по сей день, и тянут меня в разные стороны, на Запад и на Восток, затягивая петлю все туже и требуя: выбирай, выбирай. Я лягаюсь, встаю на дыбы, храплю, заливаюсь ржанием. Я не желаю выбирать себе новые путы. Прочь, ремни и арканы, прочь, не могу! Слышите? Я отказываюсь от выбора».

Л. А. Пелепець

АКСІОЛОГІЧНІ ЦІННОСТІ В РОМАНІ ЛІНИ КОСТЕНКО «БЕРЕСТЕЧКО»

Часто у літературі набувають відображення реальні сюжети та справжні події. Неодноразово митці звертають свою увагу саме на минуле України, аби через історичну призму донести до людей важливість віковічних цінностей. Ліна Костенко у своєму романі у віршах «Берестечко» змальовує події доби Хмельниччини, а саме битву під Берестечком, яка в негативному сенсі змінила хід історії.

На жаль, людство не одразу збагнуло, що історія — це річ циклічна, яка може неодноразово повторюватися. Ніхто не міг уявити, що на момент написання твору, ще у далеких 60-х роках минулого століття, роман стане передвісником тих подій та настроїв, які панують поміж людей зараз. Він актуальний для сучасного українського суспільства, яке,

здається, заплуталося у власних ідеях та пріоритетах. Тож Ліна Костенко цим твором ще раз нагадує нам про те, як важливо визначити справжні цінності, аби у наш час ми не повторювали помилок минулого.

Читаючи роман «Берестечко», неодноразово звертаємо увагу на те, яку систему морально-етичних якостей суспільства автор вкладає у зміст. Тож звернемо увагу на аксіологічні цінності, які, уважаємо, є одними із провідних у творі.

Ідея свободи завжди була, є і буде болючою для суспільства. Протягом усієї історії, українці постійно мали доводити, що вони не воли. Та, на жаль, доля й обставини вирішили свободу людей помістити за ґрати. Але у творі річ йде не лише про фізичну свободу, а й про духовну.

Не менш важливим є питання любові до рідної землі, простого, безкорисного та щирого почуття.

Також поетеса звертає увагу на найцінніший ресурс, який може мати людина — це час. Чи замислювалися ви, скільки нам відведено часу, аби зробити щось для своєї країни? Про це розмірковувала Ліна Костенко та дійшла висновку, який вклала в уста Богдана Хмельницького.

Не допускай такої мислі,
що Бог покаже нам неласку.
Життя людського строки стислі.
Немає часу на поразку.

Так, часу у нас обмаль. Та чи дійсно поразка — це та «розкіш», яку ми не можемо собі дозволити? Навпаки, на поразку слід дивитися не як на трагедію, а як на повчання. Адже ніяка перемога не може тебе так навчити, як поразка. Можливо, це жорстоко, але це життя, в якому необхідно боротися, підніматися з колін та йти лише вперед. Саме через це Богдан Хмельницький у романі «Берестечко» говорить девіз, який Ліна Костенко пронесла у своєму серці через усе життя:

І ЦЕ Ж ПОРАЗКА У ЖИТТІ НЕ ПЕРША!
Було всього — поломів і облог.
А я вставав, на шаблю руку сперши.
І крізь поразки йшов до перемог.

Ліна Костенко — геніальна сучасниця, яка вчить любити свою землю, йти до мети та цінувати час. Її словами говорить герой твору, який колись розпалив вогонь жаги до свободи у душах українців. Тож сподіваюся, що суспільство зможе перейняти досвід минулого нашої історії та не боятися поразок, адже після них обов'язково буде перемога.

Т. Чернявська

ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ МЕНЕДЖЕРА В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ЗА ПРОФЕСІЙНИМ СПРЯМУВАННЯМ

Вимоги сучасного українського суспільства до професійної підготовки менеджера обумовлюють посилення уваги до розвитку комунікативної компетенції працівників системи управління, зокрема щодо володіння

ними українською мовою як важливим компонентом їхньої фахової компетенції.

Професійна комунікативна компетенція ґрунтується, передусім, на загальній гуманітарній культурі людини, а також пов'язана із професійними знаннями, уміннями та навичками, які є основоположенням для здійснення комунікації в діловій сфері. Проте вона не може бути сформована без досконалого володіння українсько мовою як державною, що потребує всебічного розвитку мовлення майбутніх менеджерів, удосконалення умінь виразно й правильно передавати свої думки, зміцнення їхніх мовленнєвих навичок. Ґрунтовні знання з української мови сприяють продуктивному становленню фахівця, дозволяють більш ефективно реалізувати себе на ринку праці.

Будь-яка професійна діяльність потребує певних мовнокомунікативних умінь, але щодо професійного становлення менеджера вона значно актуалізується. Так, вже на етапі працевлаштування необхідно вміти складати резюме, вести співбесіду з потенційними роботодавцями, реалізовувати телефонне спілкування, готувати електронні повідомлення. Подальша професійна діяльність менеджера безумовно пов'язана з уміннями оформляти ділову документацію, публічно виступати з різними повідомленням, проводи перемовини, бесіди, брати участь у дискусіях та обговореннях, презентувати себе, свої проекти та бізнес-плани. Для успішності навчання та здобуття фахової освіти майбутнім менеджерам потрібно досконало володіти уміннями адекватно сприймати наукові професійно орієнтовані тексти, відтворювати їх зміст у вигляді планів конспектів, тез, анотацій, рефератів, критично оцінювати науково-професійну інформацію, що потребує належної уваги до наукового стилю мовлення.

Отже, професійна діяльність менеджера потребує високого рівня розвитку мовної особистості з урахуванням потреб та вимог ринку праці. Важливою складовою мовної особистості є її належна комунікативна компетенція, формування якої має на меті навчальна дисципліна «Українська мова за професійним спрямуванням». У процесі вивчення цієї дисципліни відбувається розвиток здатності систематизувати інформацію, використовувати нормативно-правові документи у професійній діяльності, здійснювати усну і писемну комунікацію державною мовою, працювати в команді та налагоджувати міжособистісну взаємодію під час вирішення професійних завдань, ставити цілі наукового дослідження та практичної діяльності, обирати та реалізовувати шляхи і методи їх досягнення.

Проблема формування мовної особистості майбутнього фахівця-менеджера є комплексною та потребує подальшого вивчення й аналізу.

СЕКЦІЯ: ФІЛОСОФСЬКІ ТА СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ВИМІРИ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

И. С. Галушко, А. В. Козориз

ФИЛОСОФИЯ СТОИЦИЗМА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ

Античный мир подарил человечеству множество великих философов. Особое место среди них занимают представители философии стоицизма. Название этого направления происходит от греческого слова «stoa», что в переводе означает портик. Выступая в портике, в Афинах, основатель этой философской школы Зенон Китийский сформулировал основные идеи этой философии. Впоследствии школа стоиков стала одной из основных в Древней Греции (в III-I вв. до н.э.), а затем и в Древнем Риме (I-II вв. н. э.). Зенон Китийский, Хрисипп, Клеанф, Посидоний, Эпиктет, Сенека, Марк Аврелий и многие другие последователи стоицизма в той или иной степени внесли свой вклад в развитие мировой философской мысли. К сожалению, труды первых стоиков не сохранились, поэтому информация об их мыслях дошла до нас благодаря стараниям их современников и исследователей последующих эпох. В то же время литературное наследие древнеримских стоиков выдержало проверку временем и уже много лет является доступным на многих языках мира. Иногда стоики воспринимаются как люди мрачные, суровые, которые, стиснув зубы, готовы терпеть все жизненные неурядицы, а не пытаться их преодолеть. Однако суть их учения совсем не в этом. Стоицизм — это учение о том, как в тяжелых испытаниях оставаться нравственным человеком, как быть счастливым даже в самой беспросветной ситуации. Поэтому целью нашего рассмотрения является раскрытие истинной сути стоицизма в контексте развития и функционирования современной культуры.

Официально школа стоиков прекратила своё существование во II в., но в последующие эпохи периодически происходила реактуализация их философского наследия. После падения Западной Римской империи труды Марка Аврелия, Сенеки и Эпиктета были переписаны и изучены византийскими авторами. В XVI в. нидерландский учёный Юст Липсий предпринял попытку объединить христианство и идеи стоиков. Так возникло одно из философских учений XVI-XVII вв. — неостоицизм. Мы можем констатировать, что в наше время мысли этих великих мудрецов становятся все более актуальными. Ведь стоицизм— это практическая философия, которая импонирует человеку XXI в. К нему неприменимо мнение, что философия — это сугубо теоретические рассуждения, не имеющие ничего общего с реальным миром.

Учение стоиков — это не подавление и сокрытие эмоций, а скорее размышление о них, о причинах их возникновения, а также об умении направлять их себе во благо. На основе изученного материала можно выделить три основных принципа стоицизма. Первый — не тревожиться о внешних событиях, ведь они вне нашей власти. Поэтому человеку необходимо иметь душевный покой, чтобы принимать то, что невозможно

изменить, мужество — чтобы изменить то, что возможно, и мудрость — всегда отличать одно от другого. Второй принцип — не бояться потери вещей и людей. Богатство, слава, должности и т.п. — всё это не принадлежит человеку и может в любой момент исчезнуть из его жизни. То же можно сказать и о наших близких и друзьях, ведь смерть может настигнуть человека в любом время и в любом месте. Понимание этой истины помогает сохранить рассудок в случае смерти любимого человека и спокойно пережить расставание с близким другом. А ещё, приняв эту мысль, мы осознаем, что лучше относиться с любовью по отношению к нашим близким, и быть довольными общением с ними, когда это возможно, а не принимать это как должное. Третий принцип заключается в следующем: в отличие от других живых существ, люди наделены разумом, поэтому они обязаны вести себя нравственно. Согласно их теории, разумные существа созданы друг для друга, поэтому стоики обосновывали концепцию добродетели, в основе которой находятся две основные идеи: жить разумно, в согласии с природой, и делать добро ближнему.

В. Ю. Ерёмин

СУДЬБА ЛОГОСА В ТРЁХ ПАРАДИГМАХ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Ещё в начале XX в. было замечено, что всякое явление культуры теряет свой смысл при его истолковании в чуждом смысловом контексте. Более всего это касалось явлений традиционных культур, которые долгое время толковались сквозь «семантическую решётку» Просвещения. Необходимость адекватного понимания этих явлений привела к попыткам реконструкции глубинной системы смыслов (парадигмы), лежащей в основе «традиционного общества». Больших успехов в этом направлении достигла школа интегрального традиционализма (Р. Генон, Ф. Шуон, А. Кумарасвами), а также ряд других исследователей «сакрального мышления» (М. Элиаде, К. Юнг, А. Лосев). Так работа Р. Генона «Царство количества и знамения времени» привела к появлению «теории трёх парадигм» (Премодерна, Модерна и Постмодерна), которые исчерпывают собой исторический путь европейской культуры.

Основой качественного различия этих парадигм является такое понятие, как Логос, означающее духовное и вертикальное измерение культуры, которое вносит порядок и смысл во все сферы человеческой жизни. В неоплатоническом универсуме традиционалистов Логос выступает Мировой Осью, соединяющей все космические уровни с Абсолютом.

В обществах Премодерна, по мысли традиционалистов, Логос имеет сакральную природу и проявлен в виде духовных традиций, организующих чувственное и материальное (горизонтальное) измерение культуры. Это соединение духовной вертикали и материальной горизонтали, как отмечает Р. Генон, и означает священный и осмысленный космос.

При переходе к парадигме Модерна божественный Логос становится человеческим. Теряя свою сакральную природу, он сохраняет

организующую и осмысляющую функцию, а главное — претензию на безусловную и объективную Истину (свою «твёрдость»). Этот переход особенно заметен на примере трансформации философского мышления, о которой А. Ф. Лосев пишет: «Категория ангельского мира, несомненно, действует, в соответственной, конечно, модификации, во всякой иной мифологии. Так, во всякой трансцендентальной философии место ангельское занимает трансцендентальная схема и вообще вся смысловая сфера. <...> Поэтому "категория" Канта, "понятие" Гегеля, "эйдос" Гуссерля, "гипотеза" Когена и Наторпа, несомненно, есть только внутренне опустошенная ангелология. Эти структуры, несомненно, умны, бесплотны; они осмысливают и оформляют всё бытие и в этом смысле суть его "хранители"». В культуре Модерна Логос проявлен в виде «больших нарративов» — всеобъемлющих философских систем, научных теорий, политических идеологий, а также стилей и жанров искусства, каждый из которых упорядочен особой «идеей», придающей ему своеобразие и уникальность. Типичным обществом Модерна был Советский Союз, Логос которого, полностью порвав связь с областью Священного, приобрёл форму «жёсткой» идеологии, цензуры и морали.

Наконец, при переходе к парадигме Постмодерна происходит постепенная «диссолюция» (растворение) Логоса. Сама эта парадигма основана на представлении об относительной и субъективной природе всех идей и ценностей, а потому её Логос, сохраняя видимость организующего действия, приобретает «несерьёзный» и игровой характер. Теряя свою «твёрдость», смысловая сфера становится частью яркого и хаотического пространства жизни. Прежде всего, это означает освобождение человеческой экзистенции (телесности, чувственности, воображения и творчества) от «давления Бытия» и «диктатуры идей». Однако традиционалисты и религиозные философы видят в этом только новую фазу удаления мира от Абсолюта.

Н. Є. Шолухо

КОРЕЛЯЦІЯ ЕТИЧНОГО ТА ЕСТЕТИЧНОГО У ТВОРЧОСТІ ІЗИДОРА ДЮКАССА: СОМАТИЧНИЙ ВИМІР

Зумовленість філософського дискурсу XXI ст. модифікаціями визначень і характеристик тілесності спонукає до поглибленого вивчення евристично насиченої, але не інтегрованої до рефлексії з антропологічної, етичної, естетичної, феноменологічної, аксіологічної проблематики інтелектуальної спадщини французького письменника Ізидора Дюкасса (1846–1870).

Творчий доробок І. Дюкасса досліджено за літературознавчим, філософським, релігієзнавчим напрямами. Проте серед значного корпусу аналітичної літератури відсутній погляд на зіставлення етичної та естетичної авторських моделей, тим більше крізь призму соматичної проблематики.

Ритмізована прозова поема «Пісні Мальдорора» (1869) на концептуальному рівні демонструє кореляцію етичного та естетичного як світоглядної настанови та перегукується з тлумаченням категорії піднесеного І. Кантом і А. Шопенгауером у значенні внутрішньої сили, спрямованої на подолання тваринного за допомогою моралі. Етико-естетичний дискурс І. Дюкасса базується на смисловому контрапункті, що досягається шляхом поєднання насолоди від естетичних практик потворного та низького з мотивами сорому, спокути, розчарування та надії, вписаних у перспективу взаємин людини з Богом.

Осмислення внутрішнього світу твору І. Дюкасса дозволило виокремити такі сутнісні ознаки тілесності, як усвідомлена цілісність і психофізіологічна гнучкість. Суб'єкт поеми набуває цілісності шляхом усвідомлення себе як того, хто здатен зазнавати і причиняти фізичного та психологічного болю. Соматичний вимір набуває багатомірності через візуалізацію суб'єкта твору в трьох особах, навколо яких розбудовуються варіанти внутрішніх світів «Пісень Мальдорора» як чергування послідовних подій або перетин паралельних реальностей. Не менш вагомою складовою тілесності є ототожнення суб'єкта з тваринами та речами, що збагачує структуру його художнього образу, збільшує можливості й демонструє синхронізацію етичного та естетичного. Трансформаційні процеси в портретному зображенні суб'єкта твору уможливлюються через ототожнення негативних моральних якостей людини з інстинктами тварин.

Особливості функціонування естетичних категорій в «Піснях Мальдорора» зумовлені саме розмежуванням антропологічної образності й поведінкової моделі та полягають у викривленні моральних настанов, за якими можна виправдати насильство та залишити безкарним злочин, а людство заслуговує лише на осуд, знущання та винищення як дітище Бога, комунікація з яким не задовольняє духовним й інтелектуальним потребам ліричного героя, а біблійна етика занадто вимоглива. За допомогою парадоксальної логіки винищення високих етичних ідеалів через естетичні категорії низького та потворного, І. Дюкассу внутрішньому світі свого художнього твору розчистив простір для виявлення ознак людяності там, де моральні вказівки і закони втратили чинність. Психофізіологічна цілісність суб'єкта такого твору конституюється не через антропоморфність, а через етико-естетичні практики.

Етико-естетична позиція Дюкасса зумовила рецепцію тілесності в «Піснях Мальдорора», в рамках якої відбувається конструювання власної психосоматичної цілісності через естетичний досвід, зумовлений етичною позицією. Соціально заборонені практики фізичного та психологічного насильства як отримання насолоди стають умовою вибору між базовими етичними категоріями добра та зла за допомогою естетичної категорії піднесеного як оптики для погляду на творчість Дюкасса, що уможливлює синтез трансцендентного та інфернального, реалізованих у практиках суб'єкта твору.

Таким чином, кореляція етичного та естетичного у творчості Ізидора Дюкасса зумовлена категорією піднесеного як передумовою психосоматичної цілісності суб'єкта й посиланням на позалюдське джерело моралі.

В. С. Ютіна, А. О. Кочергін

СОЦІАЛЬНА ПРОБЛЕМАТИКА ГЕНДЕРНОЇ РІВНОСТІ

Україна долучається до загальносвітових трансформаційних процесів, спрямованих на зміну ставлення до гендерної проблематики. Досвід провідних країн світу з філософської, юридичної, освітньої моделей розв'язання гендерних проблем у суспільстві демонструє Україні позитивні та негативні ознаки тенденції.

Політична незалежність України як суб'єкта правового поля зумовлює надання й реалізацію прав і свобод усім громадянам свого суспільства. Однак моніторинг українського суспільства щодо гендерної проблематики демонструє слабкий рівень поінформованості суспільства щодо визначення й відмінностей між такими категоріями, як «гендер» і «стать», а також тлумачення «гендерної рівності» як міжстатевих взаємин. Тоді як гендер, як соціокультурна стать, є моделлю поведінки суб'єкта певного суспільства. Зумовленість соціокультурної статі біологічною належністю, властива для традиційних патріархальних типів суспільства, зумовлює нав'язування певної моделі поведінки, звужуючи погляд до конструкта «справжній чоловік» і «справжня жінка», семантичний діапазон яких має заповнюватися суб'єктами відповідно до їх місця в системі соціальних положень.

Історично складене зацікавлення питанням соціального порядку, що базується на соціально-статевій нерівності, стало першоосновою для вивчення і конкретного аргументування в середині 1980-х рр. Джоаною Скотт. Комплекс міждисциплінарних досліджень з соціології, психології, економіки, політології, присвячених феномену статі в її соціальних вимірах, протягом десятиліть намагається надати відповідь на питання рівності. Центральними категоріями є опозиція маскулінність і фемінність та, власне, гендер, через призму яких досліджуються різні аспекти соціальних відносин — расові, класові, національні, політичні, рольові тощо. Сьогодні ж питання гендерної рівності виходить за рамки наукових досліджень та філософських роздумів і посідає новий рівень соціального розуміння в розвинених державах світу.

Україна розпочала свій розвиток у течії гендеру у 1980 р. після ратифікації Конвенції ООН «Про ліквідацію всіх форм дискримінації щодо жінок», але це лише незначною мірою змогло сприяти вирішенню доленосного питання. Тому згодом у 2014 р., за підтримки США, Україна розпочала проект «Сприяння поширенню гендерної рівності». Історично склалось так, що свідомість населення неспроможна сприйняти в повній мірі рівності між чоловіком і жінкою. Це призвело до когнітивного дисонансу політичної верхівки разом із ідеологами гендерної рівності. Адже

створені конвенції, проекти та закони не змогли сприяти зміні загальнолюдської думки про першість чоловіка чи жінки.

Зважаючи на це, актуальності набуває саме ідеологічна робота з широкими верствами суспільства шляхом реалізації програми гендерного виховання. Модель виховання потребує практики на всіх рівнях освіти в Україні й спрямовуватиметься на формування нової парадигми мислення, в рамках якої суспільство дотримуватиме значно ширшої, аніж міжстатева рівність, ідеологеми поважного ставлення до носіїв усіх маргіналізованих соціальних ролей — жінок, самотніх батьків, представників одностатевих стосунків, осіб з інвалідністю, емігрантів, етнічних меншин.

Таким чином, проблематика гендерної рівності на початку XXI ст. дотримує ідеології культурної різноманітності й спрямовується на реалізацію гостросоціальних проблем людства. Особливості реалізації гендерної проблематики в Україні полягають у недотриманні зафіксованих законом прав щодо гендерної рівності.

О. С. Белозеров

ИНФОРМАЦИОННАЯ БЕЗОПАСНОСТЬ ЛИЧНОСТИ

Информационное общество XXI ст. поставило перед человеком огромное количество новых проблем, не существовавших еще даже в XX ст. Стремительное инновационное развитие современной техники и технологий, новые возможности коммуникационных систем, развитие процессов, связанных с глобализацией, сформировали новое информационное поле, новое отношение к информации, новые критерии и умение использования информации. При всех благоприятных для развития человечества факторах вступления в информационную эпоху имеются некоторые опасные для отдельного человека факторы, которые негативно сказываются на развитии личностных особенностей.

Современный человек, входя в информационное поле, получает лавинообразный поток информации, которая может быть благоприятна для человека, но может и разрушительно воздействовать на личность, информация может соответствовать реальности, но может носить и ложный характер. В настоящее время информация становится мощным инструментом для манипулирования сознанием и поведением человека, а чем более возрастает роль информации, тем более возрастает и возможность для манипуляций и их использования. В данной ситуации актуализируется вопрос об информационной безопасности личности.

Информационная безопасность личности — это состояние защищенности потребностей и условий жизни личности, при которой реализуются ее права и свободы. При этом сложно говорить о защищенности при внешнем манипулировании, направленном на личность. В отборе информации и её использовании человек базируется на личном опыте знаний и убеждений, если же таковые имеются и являются достаточными для отбора информации, отделения достоверной информации от фейковой. В случае

некритического отношения к информации может срабатывать ориентация на авторитеты, на доверие или симпатию к источнику информации, что упрощает возможности манипуляций, пропагандистского и популистского влияния. Информация и ее использование может стать не только потребностью современной личности, но и средством управления как отдельным человеком, так и различными социальными группами.

Теория поколений, разработанная У. Штраусом и Н. Хау, показывает различное отношение, методы работы и обработки информации у представителей разных поколений. В каждом из поколений был доминирующий источник информации, соответственно, вырабатывались определенные навыки для работы с данным источником. Сейчас же сложно говорить о каком-то доминирующем источнике, следовательно, и о неких единых подходах и навыках, необходимых для ориентации в информационных потоках. Ни школа, ни университет не дают базовых методов работы с современной информацией, не учат верному ведению поиска, не формируют навыки отбора достоверной информации, правильного ее использования. Отдельная личность «вбрасывается» в информационные поля и действует в них самостоятельно.

Такое положение дел чревато дезорганизацией общества, столкновением идеологий, возрастанием агрессии, ростом социального непонимания и нежеланием достижения понимания. Во избежание социальной деструкции следует уделять больше внимания гуманитарным дисциплинам, которые формируют понимание о современном человеке и проблемах современного общества. При работе с информационными источниками не следует бояться столкновений мнений и противоречий, поощрять использование разносторонних источников, вырабатывать навыки и умения анализа источников и обработки информации, формировать доказательную базу.

Н. О. Ковальчук

ВІЗУАЛЬНИЙ ПОВОРОТ ТА ДИГІТАЛІЗАЦІЯ КУЛЬТУРИ

Технології та цифрові перетворення кардинально змінюють все навколо: способи взаємодії та формування відносини, мислення, вони впливають на бажання та розваги, роботу й виробництво. Змінюється ставлення до світу, до себе та Іншого. З'являються нові маркери, через які людина визначає себе.

М. Маклюен визначив зв'язок інформаційних революцій з модернізацією записуючих і транслюючих пристроїв.

Перша інформаційна революції була пов'язана з винаходом писемності, друга — друкарства, третя відбулася у зв'язку з освоєнням електрики і появою нового способу передачі інформації — телеграфу, телефону, радіо. Четверта пов'язана з виникненням мікропроцесорної технології і комп'ютера.

Комунікативний простір сучасної культури формується технологіями, що використовуються для створення, відтворення і поширення зображень.

У соціальній комунікації, опосередкованій комп'ютерними технологіями, візуальний образ стає основним засобом передачі інформації.

Винахід фотографії, кіно, телебачення та Інтернету зумовив зростання ролі візуальних образів в суспільному житті. Надлишок образності у соціальних сферах породив нову реальність або новий вимір в людському існуванні. Ж. Бодрійяр назвав його «гіперреальність», або реальністю образів, які підміняють собою (симулюють) дійсність.

Таким чином, в сучасній культурі виразно намічається візуальний поворот, який проявляється в зростанні ролі образності в повсякденному житті людини і в загостренні теоретичного інтересу до візуальної складової соціальної реальності.

Візуальна складова є центральною у питаннях вивчення цифрового середовища. Розмова про the digital — це розмова не про конкретні інструменти, а про ті можливості, які відкриваються людині для налаштування її персонального способу життя. У зв'язку з цим розмова про цифру — це новий етап розмови про те, якою є людина як суб'єкт зі своїми правами, обов'язками, бажаннями у новому візуально-дигітальному світі.

Цифрові технології впливають на культуру, перш за все, через зміну механізмів соціальних взаємодій. Поєднання візуального та дигітального радикально змінює існування людини. Діалог «людина-комп'ютер» змінює природу фундаментальних відносин «я-інші». Віртуальний простір набуває самостійного значення, в нього переноситься все більший набір взаємодій, який створює тканину нової соціальної реальності.

Отже, сучасна культурна ситуація зумовлена швидким розвитком комп'ютерних технологій, які постійно примушують людину адаптуватися до нової соціокультуроної ситуації, а візуальний образ стає одним із головних способів комунікації у взаємозв'язку як людина-машина, так і людина-людина.

Швидкі незворотні зміни, пов'язані із розвитком цифрового простору та домінуючого «візуалу», актуалізують проблему недостатнього усвідомлення наслідків цих явищ для розвитку духовності, мистецтва, суспільства і людини в цілому.

О. О. Гросул

ЧАС, ЗМІНИ, ІНДИВІД У КОНТЕКСТІ СУСПІЛЬСТВА СПОЖИВАННЯ

У сучасному світі достатньо проблем (політичних, економічних, етнічних тощо), які потребують свого осмислення і вирішення. Так чи інакше вони пов'язані із соціумом. На сьогоднішній день людство пройшло неабиякий шлях еволюції в багатьох сферах, але досконалості немає меж і суспільство продовжує шукати нові способи досягнення мети (звичайно, вона має диференційований характер). ІІ пол. ХХ — поч. ХХІ ст. вважається епохою інформаційного суспільства, тобто сферою буття людини, в якій головною цінністю є інформація різноманітного типу, відповідно,

зростає значення часу (раціональне використання), за який людина може опанувати те чи інше знання.

Ролф Йєнсен у своїй праці «Суспільство мрії» (1998) стверджує, що майбутнє наближається із швидкістю 60 хв/год, відчуття «сьогоднішнього» майже нівелюється. Іншими словами, стає зрозумілим, що цінність часу (в аспекті соціальному і приватному) зростає надто швидко і не завжди людина встигає фіксувати і правильно реагувати на зміни, які відбуваються. Інколи, нагромаджуючи велику кількість планів, подій, намагаючись опанувати все, людина не встигає зробити елементарне.

Дещо подібне висловлював Елвін Тоффлер у праці «Шок майбутнього» (1970). Згідно з американським дослідником, люди переживають занадто велику кількість змін за короткотривалий період часу. Ці зміни залишають відбитки всередині людини як позитивні (раціональне використання часу) так і негативні (застій, втрата часу, ресурсів тощо). Ось чому так важливо намагатися контролювати швидкість змін як у суспільстві, так і в особистому житті, аби уникнути «адаптаційного зриву».

Повертаючись до Р. Йєнсена слід наголосити на його класифікації типів реакцій на зміни: 1. Нео-лудити, позиціюють своє ставлення до новацій як негативне, убачаючи лише ризики, типовим для них є твердження «раніше було краще»; 2. Тип заперечення, для якого властива орієнтація на сьогодення, а не на майбутнє, тому що тільки сьогоднішня дійсність має значення, відповідно, прийдешні зміни базуватимуться на тому, що є зараз; 3. Піонери — люди, здатні швидко адаптуватись до новацій, вбачаючи більше можливостей, аніж ризиків.

Коли йдеться про цінності, частіше люди уявляють матеріальні блага, але ЧАС є тією цінністю, яка ніколи не втратить своєї актуальності. Ніхто не знає, скільки годин, днів чи років нам дано у житті, кожен з нас намагається залишити щось після себе, а для реалізації власних бажань саме час є основною складовою для досягнення результатів. Отже, аналізуючи вищезгадане, можна зазначити, що час є незворотнім і не варто розмінюватись таким скарбом на дрібниці. Важливо розвиватись у бажаному напрямку, щоб досягнути омріяних цілей і прожити ці моменти не даремно, як для особистісного росту, так й для колективного, відчувати та доцільно розподіляти час для отримання максимальної користі з пережитого.

Е. А. Щеников

УЛИЧНЫЕ ОБЩЕСТВЕННЫЕ ПРОСТРАНСТВА КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ГОРОДА

Одной из задач работы является анализ уличных общественных пространств как элемента социокультурной деятельности в Украине. Представляется, что подобные пространства играют важную роль в социальном функционировании человека, в свою очередь, их культура, как и уличная культура в целом, развиты недостаточно. Культура уличной активности — это социокультурное взаимодействие между людьми

в открытом пространстве, при котором осуществляются различного уровня коммуникации. В Украине улица является маршрутом из одной точки в другую, при прохождении которого человек если и взаимодействует с другими людьми, то вынужденно. В связи с этим возникает проблема замкнутости и отрешенности, человек игнорирует форс-мажорные ситуации, культурные мероприятия и т. д.

«Уличное общественное пространство» определяется как пространство, не относящееся к архитектурным строениям и не являющееся частной собственностью. К таковым мы относим: парки, скверы, площади, улицы. Все это является частью городской инфраструктуры и может использоваться для социокультурного и экономического развития города. Такие пространства способны активизировать коммуникацию между жителями города, оживить те районы, в которых они возникают, совершенствуются, привносят новые технологии.

В Украине чаще всего получают финансирование парки, в то время как остальное пространство игнорируется. Парк как один из лидеров для проведения свободного времени, становится таковым в силу своей универсальности и доступности. Свободный вход и отсутствие фейс-контроля делают его привлекательным для разных социальных групп: молодежи, семей с детьми, пенсионеров и т. д. Однако ореол досуга на открытом пространстве не исчерпывается парковыми зонами, привлекательными для инвестиций могут стать и другие пространства.

Различные закрытые пространства (лофты, хабы, галереи и т. д.) успешно функционируют в наших реалиях, поскольку они достаточно узконаправленные и имеют свою целевую аудиторию. Проникая в подобные культурные учреждения, человек становится частью некой микросреды, ему необходимо переступить через порог (буквально, символически) и принять существующие правила игры. Открытые пространства в данном аспекте более гибкие и демократичные.

Если соединить опыт создания закрытых и открытых пространств, то можно сконструировать универсальное уличное общественное пространство, которое бы исключало негативные факторы обеих концепций. Например, открытое пространство как часть/продолжение галереи, площадка для перформансов и т. д. Подобные проекты должны включать в себя различные зоны, в зависимости от специфики пространства (фудкорты, аттракционы, проведение различных мероприятий и т. д.), и вести свою деятельность круглый год.

Таким образом, при разработке проектов уличных общественных пространств необходимо учитывать опыт как парковых зон, так и ивентов в закрытых пространствах. Это возможно осуществить, исходя из: проведения социологических исследований (выяснить, чего именно не хватает жителям района/города); создания соответствующих проектов; фандрайзинговой кампании; реализации проектов. Перспективными представляются проекты, направленные на некое сотворчество активных жителей и авторов проекта.

О. В. Кравченко

ГУМАННЕ СТАВЛЕННЯ ДО ТВАРИН ЯК ЦИВІЛІЗАЦІЙНА ЦІННІСТЬ

Взаємовідносини людини та тварини представляють інтерес у зв'язку з тривалою історію та розмаїттям аспектів, що надає підстави вважати їх важливим маркером цивілізаційної динаміки суспільства. Упровадження гуманного ставлення до тварини належить до фундаментальних проблем соціокультурного розвитку людства, розв'язання якої має утверджувати цінність життя як людини, так і всіх живих істот. Розмаїття аспектів цієї проблеми пов'язане з динамічністю соціальних змін та кризовими явищами глобального та локального порядку, що загострюють питання ідентифікації людини.

Головною ознакою цивілізації є домінування соціальних зв'язків над природними. Її визначає певна соціальна основа, яка зумовлює взаємини між людьми. Цивілізація є найширшим рівнем спільності, з яким співвідносить себе людина і усвідомлення якої визначає її культурну самоідентифікацію. На думку дослідників, ознаками цивілізації, крім спільності геополітичних умов, мовної спорідненості, схожості економічного і політичного устрою, є й схожість культури, релігії та менталітету. З часів О. Шпенглера та А. Дж. Тойнбі розрізнення цивілізацій здійснюється шляхом виявлення особливостей структуроутворюючих елементів та неповторністю їх комбінацій. У числі цих елементів, на нашу думку, чим далі, тим більше актуальною буде ментальність, яка акумулює соціально-психологічні особливості певної спільноти.

А. Дж. Тойнбі зазначав, що ментальність – це поняття, яке визначає систему звичок свідомості. На думку відомого українського філософа М. Поповича, «вона полягає у тому, що ми носимо в собі систему абстракцій, які регулюють наше життя, правила нашої поведінки, ... і співвимірюємо себе з нашими внутрішніми структурами, що формують наше «я». Ментальність не є назавжди встановленою системою і може природно змінюватися разом зі зміною способу життя спільноти або внаслідок стимулювання новацій. Найбільш мінливою складовою ментальності є система цінностей, яка відображає динаміку світоглядних настанов, що культивуються в межах певної цивілізації. Одним з понять, що дозволяє зіставляти ментальності та визначати їх особливості у контексті цивілізації є право. Специфіка його усвідомлення та реалізації є предметом дискусій щодо належності українців до європейських народів. Упродовж історії європейської цивілізації сформовано антропроцентричну етико-правову модель, згідно з якою життя людини є вищою цінністю. Проте переосмислення ролі людини в історії, подолання традицій європоцентризму у філософії та гуманітарних науках у XIX ст. — початку XX ст. позначилися на ментальних стандартах європейців.

Європейська культурна самоідентифікація у ставленні до тварин передбачає ідеї гуманізму, яка системно розкрита на початку XX ст. «етикою благоговіння перед життям» А. Швейцера та філософією

страждання тварин П. Сінгера у праці 1975 р. «Звільнення тварин. Нова етика нашого поводження з тваринами». А. Швейцер розповсюдив ідею гуманного ставлення на всі види тварин. П. Сінгер обґрунтував тезу біоцентризму, у якій наголошує на самоцінності життя. Концепція П. Сінгера доповнює теорію прав тварин, яка системно визначилась протягом XIX ст. і залишається провідною у ставленні до тварин у XX та на поч. XX. Ідея гуманного ставлення до тваринного світу у XXI ст. фокусується у відповідальності людей за все, що відбувається навколо, зокрема у її взаємодії з природним середовищем. Вона має усвідомлюватися через сприйняття базових цінностей гуманізму, у тому числі щодо тварин, які формулюються у категоріях співчуття, справедливості, якими визнається цінність життя тварин та є ментальним підґрунтям для наданням їм прав.

СЕКЦІЯ: ХОРОВА КУЛЬТУРА: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

В. В. Воскобойнікова

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ДУХОВНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ЧЕСНОКОВА

Індивідуальний стиль П. Г. Чеснокова відзначається відкритістю у вираженні релігійного почуття, емоційною глибиною, шляхетністю та вишуканістю. Як справедливо зазначає О. Г. Стахевич, творам П. Г. Чеснокова притаманна передусім лірична образність. На відміну від «суворого аскетизму» стилю Д. Кастальського, богослужбова та концертна практика підтверджують, що хоровим творам митця притаманне глибинне розуміння специфіки церковних жанрів та зв'язку богослужбових текстів з музикою, його піснеспіви вирізняються щирим емоційним вираженням релігійних почуттів засобами музичної мови.

П. Г. Чесноков належав до так званого Нового напряму духовного мистецтва, який мав на меті пошук нових засобів вираження традиційної церковної музики. Як представник Синодальної школи, П. Г. Чесноков втілює у своїй творчості її найважливіші настанови. Насамперед, це стосується виключно поважного ставлення композиторів означеного напряму до гласової мелодії знаменного, київського, грецького, болгарського та інших розспівів, яка стала основою численних гармонізацій та авторських перекладень. У результаті ретельного вивчення закономірностей давніх розспівів, у творчості О. Кастальського, О. Гречанінова, П. Г. Чеснокова та інших композиторів означеного напряму були винайдені принципи стильового співвідношення між смислом молитви, давньою монодією та багатоголосною фактурою.

Метою композиторських пошуків у ладогармонічній сфері стало відтворення структури монодійного ладу в багатоголосній фактурі. Гармонія, таким чином, осмислюється як сукупність горизонталі та вертикалі та відзначається використанням діатоніки, церковних (розщеплених) ступенів ладу, плагальних зворотів, варіабельних устоїв, розосередженої тоніки, відмовою від традиційної функціональної послідовності (T–S–D–T), залежністю гармонійного оформлення від повторності/неповторності строф.

У творчості П. Г. Чеснокова дотримання канону поєднується із прагненням надати композиції динамічності та наскрізного розвитку, що може виражатися (в ладовому аспекті) в епізодичному застосуванні контрасту діатоніки та хроматики, модальності і тональності, техніки темброінтонування. Гласова мелодія часто виконує функцію cantus firmus.

П. Г. Чесноков, як і інші представники Нового напряму церковної музики, сприймав хор як оркестр людських голосів. Саме тому в духовних творах митця особливого значення набули принципи тембрової організації, детерміновані насамперед загальним філософсько-релігійним світосприйняттям композитора, його картиною світу та її музично-естетичним віддзеркаленням.

В аспекті формотворення авторський стиль П. Г. Чеснокова також має стійкі атрибути:

– композитор за допомогою музично-виразових засобів (темброінтонування, зіставлення різних груп голосів, гармонічних засобів) зберігає принцип строфи;

– згладжування меж строф шляхом варіювання кадансових зворотів та завдяки наявності мелодико-тематичних арок;

– подолання статичності канонічної форми шляхом техніки темброінтонування, зміни фактурної щільності, гармонічного оздоблення тощо;

– супроводження основної форми твору формою другого плану.

Переважна більшість творів П. Г. Чеснокова написана для виконання хором (a capella чи у супроводі фортепіано) або сольним голосом (у супроводі фортепіано), тобто вокальна (вокально-хорова) домінанта творчості П. Г. Чеснокова є визначальною ознакою його стилю.

Ю. В. Воскобойнікова

ДИНАМІЧНИЙ БАЛАНС ХОРОВИХ ПАРТІЙ У ПОЛІФОНІЧНИХ ЖАНРАХ

Питання щодо виконання поліфонічних творів на сучасному етапі здається нібито вирішеним і вирішеним прозоро. Проте виконавська хорова практика свідчить про інше.

Традиційно у сферу хорової музики переносяться принципи виконання інструментальної поліфонії (наприклад, фуги), які, в цілому, можна сформулювати як дотримання динамічної ієрархії різних голосів фактури. Вона передбачає надання першості музичному матеріалові теми, викладення на другому плані протискладень та на третьому — мотивів, які виконують функцію інтонаційного або гармонічного доповнення. Обґрунтування саме такої ієрархії базується на впізнаваності музичного матеріалу теми, його домінуючому характері та можливості для слухача слідкувати за пересуванням теми у межах фактури, створюючи певний просторовий ефект.

Головними факторами, які визначають місце музичного матеріалу в поліфонічній фактурі, є його структурна закінченість, інтонаційно-семантичне навантаження та часовий масштаб. Але у хоровій музиці фактором, який стоїть над усіма іншими, може бути літературний текст. Саме «може бути», оскільки переважно він таким не є. Якщо йдеться про канонічний латинський текст, то його обсяг, який використовується у хорових фугах, не є дуже великим і, як правило, співпадає зі структурними межами одного проведення теми. Наприклад, подвійна фуга «In sempiterna saecula» з 9 номеру кантати «Stabat mater» Дж. Россіні побудована лише з 5 слів: тема викладає коротку фразу, яка водночас є назвою номера, а утримане протискладення містить лише одне слово — «Amen». Зовсім інша ситуація складається, коли композитор використовує розгорнуту літературну фразу, яка вимагає відповідної структури. Приклад знаходимо у 1-й частині кантати «Іоан Дамаскін» С. Танєєва.

Текст, покладений в основу теми фуги, є досить великим, а власне викладення теми, відповідно, дуже розлогим. При цьому нашарування інших проведень теми починається задовго до того, як тема буде викладена перший раз повністю. Це не дуже типовий випадок. Зазвичай нове проведення теми починається, коли попереднє вже майже закінчилося, принаймні, його текст вже є абсолютно зрозумілим для слухача. Не так побудована фуга у С. Танєєва. По суті, перше викладення теми займає майже весь час, відведений на експозицію фуги. Подання теми в інших голосах нашаровується на головну тему, складаючи імітаційно розвинуту фактуру. При цьому повністю текст викладений лише у перших трьох проведеннях, четверте (у тенора) є трохи скороченим. Таким чином, сприймання літературного тексту фуги дуже ускладнюється, якщо для його розуміння інтерпретаторами не докладені додаткові зусилля. Слухач має лише одну нагоду зрозуміти зміст твору — у випадку вільного від зайвої динаміки прослуховування теми. Невідомо, чому ця специфічна для хорової поліфонії ситуація не знайшла свого відбиття в авторських вказівках динаміки твору, адже сам задум говорить про те, що Танєєв обрав структуру абсолютно свідомо. Але при використанні інструментального принципу виконання фуги текст перетворюється на перманентні переклички незрозумілого змісту.

Таким чином, інтерпретування хорової фуги має відбуватися з урахуванням акустичного звучання тексту, тому суттєво відрізняється від загальноприйнятих інструментальних принципів.

С. С. Кобзєв, О. О. Кобзєва, З. В. Таранник

ВИХОВАННЯ ВОКАЛЬНОГО СЛУХУ — ОСНОВА ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТА ОСВІТНЬОЇ ПРОГРАМИ «НАРОДНЕ ПІСЕННЕ МИСТЕЦТВО ТА ХОРОВЕ ДИРИГУВАННЯ»

У переліку обов'язкових фахових компетентностей молодших спеціалістів освітньої програми «Народне пісенне мистецтво та хорове диригування» є вокально-хорові, результатом яких повинно стати знання можливостей кожного типу голосу, методів і прийомів виховання співочого звука та співочого дихання, формування навичок свідомого застосування вокальної техніки співаками в репетиційній роботі майбутнього фахівця, уміння працювати над характером звука, елементами хорової звучності тощо.

Одним із методів досягнення вищезазначених результатів є виховання вокального слуху студента, яке забезпечуються опануванням таких дисциплін, як: постановка голосу, вокальний ансамбль, хоровий клас, хорознавство й методика роботи з хором, навчальна практика. У світовій практиці термін «вокальний слух» має ширше значення, ніж музичний слух. Визначаючи сутність поняття вокального слуху, В. П. Морозов писав: вокальний слух — це не тільки слух, а складне музично-вокальне відчуття, основою якого є взаємодія слухових, ладових, м'язових, зорових, вібраційних і, можливо, деяких інших видів чутливості. Сутністю

вокального слуху є вміння осмислити принципи звукоутворення. Отже, у механізмах вокально-слухового сприйняття бере участь не лише орган слуху, але й інші життєво важливі органи відчуття, передусім м'язове відчуття.

У процесі роботи над розвитком голосу слухо-м'язові зв'язки створюються підсвідомо. Завдання педагога — зробити ці відчуття осмисленими. Осмисленість дозволить визначати якість вокальної інтонації, допоможе зрозуміти причини її порушення, визначити діапазон голосу, нюансування в процесі виконання вокальних творів, оцінити темброві якості співочого голосу. Такі вміння є необхідною умовою успішної практичної роботи фахівця. Пояснити ці слухові уявлення студентові — основне завдання педагога в процесі розвитку вокального слуху.

Вокальний слух розвивається одночасно з розвитком голосу. Найсприятливішим матеріалом для розвитку вокального слуху студента та всіх якостей його голосу, особливо на початковому етапі навчання, є народна пісня. Починати слід з найпростіших зразків, які мають зрозумілу ладову структуру, простий метро-ритмічний розвиток, зручну теситуру та спокійну динаміку. Після того, як спів у помірних темпах пісень без супроводу стане впевненим, можна перейти до співу в рухливому та швидкому темпах. Повільні мелодії для співаків-початківців є значно складнішими, потребують зосередженості й уміння володіти диханням. Найважливішим принципом вокально-слухового виховання є наступний: усі теоретичні висновки має зумовлювати художня практика. Зацікавити — показати — пояснити — відтворити — схема формування вокального слуху студента. Цей принцип є основним у формуванні знань і вмінь, зокрема в розвитку вокального слуху. Систематичний аналіз звучання голосу розвиває у студента тонкі вокально-слухові якості, сприяє власному правильному звукоутворенню. Ієрархічна структура розвитку вокального слуху співака може мати такий вигляд:

1) розвиток слухової уваги;

2) спроби відтворення (власні дії);

3) аналіз звучання з естетичної точки зору (чуттєве сприйняття);

4) узагальнення слухових вражень, теоретичних знань і термінів (осмислення);

5) пояснення їх механізму за принципом наочності (слухової та зорової);

6) аналіз звучання на основі постійного самоконтролю.

Власне спів є цілісним процесом, який складається зі звукоутворення та звукосприйняття. Наявність вокального слуху дозволить студентові успішно й осмислено керувати співочим процесом у майбутній практичній роботі.

А. О. Ткаченко, О. О. Цуранова

ДИТЯЧЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО: СУЧАСНИЙ ВИМІР

Сьогодні питання розвитку дитячого хорового виконавства як активного носія живого творчого процесу в противагу тотальної

інтернет-залежності молоді набувають найбільшого інтересу в культурному середовищі. Проблематика організації, розповсюдження й популяризації дитячого хорового мистецтва висвітлюється в роботах сучасних педагогів-хормейстерів, вчених-музикантів О. Стріхаря, О. Гринюка, С. Цапика, В. Тесленко, О. Скопцової, Л. Серганюка та інших. У своїх дослідженнях науковці й фахівці-практики наголошують на вкрай необхідному залученню молоді до хорового виконавства.

Хоровий спів є провідним видом музичної діяльності як на уроці музичного мистецтва, так і в позакласній роботі, що пояснюється його доступною формою впровадження. Спів порівняно легко сприймається й засвоюється, не потребує попередньої спеціальної підготовки, сприяє зміцненню дитячого колективу. Хорова творчість позитивно впливає на виховання громадянських якостей, патріотичних почуттів дітей, оскільки спирається на народні традиції.

Зародження хорового мистецтва відбувалося на основі фольклору, адже саме через пісню, яка здебільшого виконувалась групою людей (прототип хорового колективу), народ виражав своє світосприйняття, власне бачення історичних подій. Наступним етапом розвитку хорової музики стає церковно-релігійна культура, оскільки християнська церква протягом століть була головним осередком музичного професіоналізму. Тільки з середині XIX ст. музичне виконавство стає професійним, що пов'язано з відкриттям спеціальних музичних закладів, у тому числі консерваторій.

Слід зазначити, що традиція створення дитячих хорових колективів при церковних парафіях сьогодні має продовження. Згадаємо дитячий аматорський хор «Божі ангелята» (м. Івано-Франківськ), «Херувими» (м. Львів), «До Богородиці» (м. Львів), дитячомолодіжний хор Спасо-Преображенського кафедрального собору (м. Вінниця) та ін. Існування таких дитячих вокально-хорових колективів стає важливим кроком у процесі формування музичноестетичної і духовної культури дитини, відкриваючи красу і зміст не тільки церковних піснеспівів, а й найкращих зразків класичної та сучасної хорової музики.

Значне місце в розвитку сучасного дитячого хорового мистецтва посідають дитячі хорові колективи музичних шкіл, палаців творчості, центрів культури і дозвілля, шкіл мистецтв, хорових студій при закладах загальної середньої освіти. Деякі хорові колективи добре відомі не тільки в Україні, але й здобули визнання поза її межами. Серед інших, назвемо хорову капелу «Дударик» (м. Львів, художній керівник М. Лукич), дитячий хор «Щедрик» (м. Київ, художній керівник М. Сабліна) та багато інших.

Окремо слід вказати дитячі хорові колективи «Весняні голоси» (художній керівник О. Фартушко) та «Скворушка» (художній керівник Ю. Іванова), які вже багато років існують на базі Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості. Десятирічне творче існування цих дитячих вокально-хорових колективів, їх активна конкурсно-фестивальна й концертна діяльність в Україні й далеко за її

межами свідчать про високий виконавський рівень хорового мистецтва Слобідської України.

Таким чином, упродовж останніх років в Україні активно розвивається дитяча хорова творчість. Досить високий рівень виконавської майстерності шкільних хорів забезпечує залучення до освітнього процесу висококваліфікованих педагогів-хормейстерів, завдяки чому такі хорові колективи стають цілком конкурентоспроможними. Поширення дитячого виконавства, подальший розвиток хорових традицій, що спирається на упровадження певного досвіду національного музично-виконавського мистецтва, є показником удосконалення професійного дитячого хорового мистецтва України у XXI ст.

В. С. Русіна

ПРОТЯЖНИЙ СПІВ СЛОБОЖАНЩИНИ: МУЗИЧНО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Пісенна традиція Слобожанщини є важливою часткою української культури. Регіональна своєрідність яскраво виявляється у протяжному співі. Аналіз зразків традиційних протяжних пісень Слобідської України на матеріалах власних розшифровок пісень з архівних фонозаписів ХДУМ ім. І.П. Котляревського, та нотних видань, що охоплюють записи з сіл Харківської, Донецької, Сумської областей, дозволив визначити мелодико-фактурні типи пісень протяжного стилю.

Проаналізований пісенний матеріал репрезентує три основні мелодико-фактурних типи в регіональному багатоголоссі, які ми визначили як: 1) модально-поспівковий; 2). підголосково-поліфонічний, з виокремленим верхнім, інтонаційно активним голосом — «горяком», який перебирає на себе функцію мелодії; 3). гомофонно-гармонічний, з характерною кантовою вертикальною фактурою. Перший тип спирається на поліфонічну фактуру, в основі якої — функційне двоголосся, де низи ведуть основну лінію, а верхній голос виконує роль підголоска. Діапазон кожної партії не виходить за межі пентахорду (з секундовим допоміжним верхнім або нижнім звуками). Тут Фактично ми маємо справу із зчепленням квінтових ячеєк, фактурний тип яких є досить щільним, а ладозвукоряди кожної з партій є багатоопорними. В партії «низів» найчастіше формуються три ладові опори, які в сукупності утворюють ангемітонний звукоряд в межах кварто-квінтових амбітусів. Найменш розвиненою виявляється партія верхнього голосу, завданням якої є пошук зони консонування, що зумовлює вузький амбітус цього підголоска. Спосіб ладоутворення верхнього голосу підкреслює опорність першого та другого щаблю звукоряду октавним подвоєнням у момент кадансування.

Віршова ритмомодель найчастіше наближається до музично-ритмічної будови наспіву. Це можна простежити у піснях: «Ой не шуми луже» (с. Корбини Івани Богодухівського р-ну), «Ох і схилилося» (с. Шарівка Валківського р-ну), «Ой у полі дві тополі» та «Ой з-за гори, гір вилітав сокіл» (с. Вірнопілля Ізюмського р-ну). Другий — підголосково-поліфонічний

тип пісень характеризується наявністю в фактурі розвиненого підголоска — горяка, діапазон якого розширюється до меж майже октави і перебирає на себе функцію ведучої мелодії. Такий процес переходу функції основного голосу від «низів» до «верхів» проявляється і на рівні ладоутворення. Так, триопорна ладова конструкція нижньої лінії, яку ми спостерігали в першому мелодико-фактурному типі, зникає. Натомість в окремих зразках з'являється опорність першого та третього щабля звукоряду, що вказує на новий спосіб ладоутворення. «Низи» також мають тенденцію до збільшення діапазону за рахунок стрибків, в результаті чого амбітус нижньої голосової партії сягає октави. Такий тип характерний для пізнішого шару соціально-побутової лірики XVIII ст. До цього типу можна віднести пісні «Усі гори зеленіють», «Забілєлі сніжки» (с. Вірнопілля Ізюмського р-ну), «Ой ходив чумак сім год по Дону» (с. Киселі Первомайського р-ну), «Та й поза лісочком» (с. Шарівка). Третій, гомофонно-гармонічний фактурний тип найбільш розповсюджений в фольклорній традиції кінця XX–початку XXI ст. Характерними рисами цього стилю є майже кантове багатоголосся з терцевою второю голосів, яка складає основу фактури. Мелодика охоплює великий діапазон і рухається по звуках тонічних і домінантових тризвуків, підкреслюючи функційні сполучення. Верхній голос замість підголоскової ролі набуває характеру рівнозначності, утворюючи разом із середнім потовщену мелодію, внаслідок чого манера виконання стає більш наближеною до академічного виконавства. Яскравими зразками зазначеного фактурного типу є пісні «Ой стоїть явір над водою» та «Ой там за Дунаєм», де діапазон кожної з фактурних ліній сягає більше октави, а вертикаль утворена терцієвим паралелізмом. Ритмічна модель пісні «Ой стоїть явір», (с. Кручик Богодухівського р-ну, запис 1991 р., розшифровка Л. Новикової, 1996 р.). має повторну будову пісенної строфи (4+4+6). Заспівна і гуртова частини базуються на однаковій ритмічній моделі — чергуванні малюнку чверть — половинка. Така симетрія в побудові періоду свідчить про істотний вплив європейської, зокрема інструментальної, традиції музикування на природу української пісенності пізньої доби, формування кантового співу.

Результати проведеного аналізу свідчать про періоди зміни музичного мислення, становлення та розвиток протяжної пісенності. Виявити причину цих зрушень та їх залежність від інших структурних параметрів, можливо тільки при детальному аналізі чисельного емпіричного матеріалу, який слід вивчати з урахуванням всіх формотворчих засобів (вербальної сторони наспіву, форми, ладу, ритму, фактури, інтонації) в тріаді — мислення, мова, музика.

М. М. Жданов

ЖАНРОВІ ПРІОРИТЕТИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ О. Г. ПОЛЬОВОГО

Хоровий доробок сучасного українського композитора Олега Григоровича Польового вражає жанровим розмаїттям. Творчість Митця у хоровій царині ще не ставала об'єктом наукового аналізу, що зумовлює

актуальність дослідження. Мета — виявлення жанрових пріоритетів хорової творчості О. Г. Польового. Випускник Одеської державної консерваторії імені А. В. Нежданової (як спеціаліст 1997 р., клас Б. Ніколаєва, як магістр — 2001 р., клас О. Сокола), він прагнув заявити про себе у різних галузях музичного мистецтва. Цьому сприяли і праця в ансамблі «Пролісок», і керування ансамблем народної пісні Одеського національного університету імені І. Мечникова, і викладання в Одеській школі хорового мистецтва ім. С. Крижановського, і на кафедрі прикладної і теоретичної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Вже 1998 р. О. Г. Польового прийняли до Національної спілки композиторів України, а з 2002 р. він обіймає посаду відповідального секретаря правління Одеської організації спілки. Творчість О. Г. Польового репрезентувала українське мистецтво у Франції, Південній Кореї, Чехії, Італії, Туреччині, Польщі, Болгарії, а в Україні митець провів понад 25 авторських концертів у різних регіонах. Композитор брав участь у численних конкурсах і фестивалях, зокрема у Франції (XIV Міжнародний фестиваль «Духовне мистецтво», 2004 р.), в Італії (Міжнародний конкурс-фестиваль хорового мистецтва «Поліфоніко», 2008) тощо.

У хоровому доробку О. Г. Польового є численні композиції для дітей пісенного жанру,оркестрово-хорові та акапельні твори. Серед оркестрово-хорових — «Урочиста Меса» для солістів, дитячого хору, камерного оркеструй органу (2014), Ода «Слава Одесі» на вірші Романа Бродавка для меццо-сопрано, баритону, дитячого хору та духового оркестру (фортепіано) (2004); Ода «Перлина планети» на вірші Віктора Мамонтова для меццо-сопрано, баритону, дитячого хору та духового оркестру (фортепіано) (2006), Кантата на вірші І. Франка в чотирьох частинах «Веснянки» (2004) являє собою акапельну хорову композицію.

Пісенний жанр у творчості композитора представлений різноманітно: ліричні, обрядові, жартівливі композиції як у супроводі фортепіано, так і a cappella: «Мама» на вірші Е. Машковської (1988), «Щедрий вечір», слова народні (2004); «Ой, на Івана Купала» a cappella, на вірші Є. Заславської (2008);«Колискова» a cappella, на вірші Р. Бороденко для двох солістів і дитячого хору (2010); «Якби мені черевики» a cappella, вірші Т. Шевченка (2012).

Доробок О. Г. Польового для мішаного хору a cappella містить як хорові п'єси, так і циклічні композиції духовного і світського напряму. Серед циклічних творів — хорові концерти («Давидові псалми» № 1 та № 2 на вірші Т. Шевченка для баса, тенора, мішаного хору a cappella, 2014). Жанр хорової п'єси представлений творами на вірші Т. Шевченка: «Молитва» (1999); «Чого мені тяжко» (1999); «Думка» (2008).

Окрім звернення до поезій Кобзаря, творчість митця у хоровому жанрі представлена вільними, авторськими обробками народних пісень a cappella, що втілюють засади «нової фольклорної хвилі». Ці твори можуть бути визначені і як оригінальні композиції, оскільки О. Г. Польовий обирає тільки народні тексти, а мелодію і, загалом, всю хорову

партитуру створює відповідно до змісту пісень: «Ой, летіла зозуленька, летячи кувала» (1997); «По тім, боці у толоці» a cappella (1998).

Отже, жанри, що є пріоритетними в доробку сучасного українського композитора О. Г. Польового, слід визначити наступним чином: пісенний; жанри кантати, оди й меси в хоровій творчості для дітей. Що стосується хорового надбання композитора для мішаного складу, то митець створює композиції у жанрах хорової п'єси, хорового концерту й авторської обробки українських народних пісень.

А. О. Нескоромна, І. І. Гулеско

ХОРОВИЙ СТИЛЬ В. ХОДОША В КОНТЕКСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ СУЧАСНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Хорова музика останніх десятиліть розвивається як різноманітна, багаторівнева жанрово-стильова система, в якій вирізняється постать Віталія Ходоша (1945 — 2016 рр.), видатного російського композитора, твори котрого дуже популярні в сучасному культурному просторі. У різні роки виконуються твори для музичного театру, написані композитором, до його симфонічних творів залюбки звертаються диригенти та оркестри, надзвичайною любов'ю слухачів користується його музика для дітей, найзатребуваніша сфера творчості композитора — хорові цикли, які виконують кращі концертуючі колективи та студентські хори багатьох музичних навчальних закладів країн колишнього Радянського Союзу. В. Ходош є автором 6 опер, 3 оперет, водевілю, симфонічних творів, камерних ансамблів різних складів, численних хорових творів, пісень, дитячої музики. Проблематика та жанри його творчості різноманітні й посідають у сучасному хоровому фонді значне місце. Хоровий концерт, поглинаючий всі найновіші художні тенденції, зберігає при цьому яскраву національну самобутність. Перспективність жанру пов'язана з особливою роллю концерту як художнього явища, яскраво національного, самобутнього, яке до цього часу не втратило історичної життєздатності.

Особливе місце у творчому спадку композитора займають твори для хору. А. Цукер у праці, присвяченій творчості композитора, виокремлює два основні чинники, ініціюючі творчу продуктивність композитора в цій сфері: співпрацю композитора з цікавими хоровими колективами й хормейстерами; особливо схвильоване ставлення композитора до російської поезії. Автор називає хорову музику композитора своєрідною «антологією російського поетичного мистецтва».

Хорова музика В. Ходоша — надзвичайно різноманітна щодо жанрово-композиційних рішень і відповідає основним тенденціям хорового мистецтва др. пол. XX ст. Концерт «Зорюшки — зорі» — найчастіше виконуваний твір нефольклорного напряму. Проведене дослідження показало, що специфіка трактовки фольклорного жанру хорового концерту у творі «Зорюшки — зорі» зумовлена поєднанням народної пісенності з історичними концертними властивостями академічного хорового

мистецтва та переломленням народно-стильових особливостей у літературному джерелі (вірші А. Мея), який є основою цього концерту.

Значний драматургічний ресурс концерту зумовлений багатими можливостями жанру до театралізації хорового дійства, яскравого сценічного втілення музичних образів. Зазначений фактор розповсюджує вплив на хорову тканину й можливість її драматургічного насичення (діалогічність фактури, основана на ігровому принципі взаємодії партій і їх контрастному порівнянні), на потенціал до сценічної театралізації, що дозволяє здійснювати динамічні, видовищні та колоритні постановки. «Сценічний» ресурс, який має фольклорний хоровий концерт, є важливою причиною, що вплинула на розвиток такого напряму вітчизняного хорового виконавства, як театр хорової музики.

Отже, до константних типологічних ознак слід віднести такі: багаточастинність контрастно-складової структури; діалогічність як драматургічний принцип розвитку матеріалу; контрастування; концертування, засноване на синтезі «віртуозності» й «фонізму». Високі позиції концерту в ієрархії сучасних хорових жанрів зумовлені його багатим художнім потенціалом й особливою життєвою стійкістю, основаною на здатності адаптуватися до змін історико-культурних умов і зберігати високий ступінь соціальної затребуваності.

О. М. Захарова

ХОРОВА ПОЕТИКА О. ГРЕЧАНІНОВА. СВІТСЬКІ ТА ДИТЯЧІ ХОРИ

Питання хорової поетики О. Гречанінова є визначальними в музикознавчому аналізі хорового мистецтва. Нині вони набувають нової актуальності у зв'язку з кількома чинниками: по-перше, постає завдання досягнення єдності поезії й музики у формуванні нового хорового виконавського стилю як важливої складової теорії хорового виконавства; по-друге, саме сьогодні відчутне завершення цілісного історичного періоду розвитку професійної хорової музики, що актуалізує теоретичну проблему створення музично-поетичної жанрово-стильової моделі хорової культури; по-третє, аналіз поетики хорової музики О. Гречанінова є необхідною умовою для розуміння поетики й хорової творчості в цілісній єдності; по-четверте, вивчення творів О. Гречанінова для дитячого хору має стати базисом для майбутніх музикантів, котрі працюватимуть у цьому напрямі.

Проблема теорії хорової поетики О. Гречанінова є своєчасною, оскільки така теорія може сприяти вивченню історичних і теоретичних передумов формування духовної хорової традиції. Це зумовлює необхідність системного підходу до питань хорового поєднання поетичних і музичних засобів виразності в роботі дитячого хору.

Теоретичні питання про поетику хорової музики досить суперечливі, водночас не менш важливі, ніж суто практичні професійні завдання виконавської майстерності дитячого хору. Причину цього можна вбачати, на наш погляд, у термінологічній нестійкості поняття «хорова поетика»,

його невизначеності як музикознавчої категорії. У широкому трактуванні означеного поняття не враховується виконавська площина явища «хорова поетика», воно не узгоджене з виконавською діяльністю.

Доцільність обраної теми визначається ще й тим, що після закінчення Петербурзької консерваторії по класу композиції М. Римського-Корсакова, О. Гречанінов, повернувшись у Москву, працював у хоровому класі в музичній школі сестер Гнесіних, а пізніше керував дитячим хором у приватній школі Т. Л. Беркман. Після революції 1917 р. він кілька років концертував з дитячими хорами.

Джерельною базою нашого дослідження є хори з дитячих опер: «Ялинковий сон» (1911), «Теремок» (1921), а також музика «Снігуроньки» за поетичною казкою О. Н. Островського (1900). Особливо варто відзначити збірники та цикли дитячих пісень О. Гречанінова, що за музичним матеріалом та інтонаційним складом надзвичайно близькі до народних пісень (цикл із шести пісень «Ой дуду», 1903 р.; збірка з двадцяти народних пісень «Півник», 1906 р.; цикл із десятьох пісень «Сніжинки», 1907 р.). До джерельної бази відносимо також найвідоміші світські хорові твори О. Гречанінова: «Траурний гімн», «Матінка Русь» (на вірші М. Некрасова), хор «Пам'яті полеглих за свободу», музику до драматичних спектаклів К. Толстого «Цар Федір Іоанович» (1898 р.) і «Смерть Івана Грозного» (1899 р.) і найголовніше — кантату на поезію С. Танєєва «Іоан Дамаскін».

Як наукові матеріали для дослідження використані праці російських і вітчизняних науковців, а саме: О. М. Томпакової «Співак російської теми» (2002); автобіографічна праця О. Гречанінова «Моє життя», видана репринтом (2009); праця О. Д. Алексєєва «С. В. Рахманінов» (1954); А. Астрова «Діячі російської музичної культури» (1981); монографічне видання С. Тихонової «Олександр Тихонович Гречанінов (1964–1956). Життя і творчість» (2016 р.), статті з періодичного видання «Музика» та ін. Критерії вибору аналітичного матеріалу зумовлені загальною спрямованістю до цілісного вивчення досвіду Одеської хорової школи.

Теоретичне значення праці полягає в розробленні теоретичних передумов вивчення категорії «Хорова поетика» у зв'язку з хоровою творчістю О. Гречанінова та на прикладі його педагогічної й виконавської роботи з дитячими хорами. Це потребує аналізу значення поетики в композиторській і практично-викладацькій роботі О. Гречанінова та їхньому значенні для діяльності дитячого хору початкових закладів мистецького спрямування на сучасному етапі. Розширюються шляхи методичного зближення музики й поетики, щоденної роботи хормейстера та виконавства.

Практичне значення праці визначається її історико-аналітичним розділом, який дозволить розширити уявлення про місце поетики в хоровій творчості О. Гречанінова. Виявлення специфічних функцій керівника дитячого хору в початкових закладах мистецького спрямування допоможе в практичній навчальній роботі.

Отже, незважаючи на те, що нині є багато праць, присвячених хоровій творчості О. Гречанінова, недостатньо таких, де б порушувалися проблема поетики у спадщині композитора, значення розуміння цього чинника в роботі з дитячим хором початкового закладу мистецького спрямування, тому маємо на меті розкрити поетичні можливості в художній роботі дитячого хору засобами творчого стилю О. Гречанінова.

А. М. Білан

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ФРАНЦ ЙОЗЕФА ГАЙДНА: ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА

Мистецька спадщина Франца Йозефа Гайдна містить велику кількість творів, написаних у всіх жанрах і формах (інструментальних і вокальних). Серед них — симфонії, концерти для різних інструментів, квартети, тріо, сонати, опери, ораторії, меси, пісні тощо. Творчий доробок композитора у сфері хорової музики включає 14 мес, «Stabat Mater», кантату «Сім останніх слів Спасителя на хресті», ораторії «Повернення Товія», «Пори року», «Створення світу». Головним жанром духовної музики Гайдна є меси.

Музика Й. Гайдна просякнута народною мелодикою, хоча до прямого цитування композитор вдавався досить рідко. За визнанням багатьох музикознавців, інтонації австро-угорських пісень і танців проникали навіть до його духовних творів.

Найбільш яскраво вокально-хоровий стиль композитора проявився в його ораторіях. Всі три ораторії Й. Гайдна — «Повернення Товія», «Створення світу», «Пори року» — були створені у період з 1796 по 1801 роки, після повернення митця з другої лондонської поїздки (1796) і стали своєрідним підсумком його композиторської творчості.

Ораторії Й. Гайдна створені на гуманістичні сюжети; арії багато в чому наближені до концертних номерів, в них простежуються риси сонатної форми. Значну роль у гайднівських ораторіях відіграє яскрава зображувальність, в якій митець постає попередником програмної музики доби романтизму. У 1801 році Гайдн завершує роботу над своєю останньою ораторією «Пори року». Цей останній великий твір композитора, в якому з приголомшливою силою проявилися народні риси його творчості, став підсумком його довгого творчого шляху. Ораторія складається з чотирьох частин: Весна, Літо, Осінь, Зима. Надзвичайно важливого значення в ораторії набувають хори хліборобів і мисливців.

Одним з кращих зразків музичного живопису по праву вважається хор «Гроза» з другої частини ораторії («Літо»). Композитор використовує тут практично всі можливі засоби музичної виразності для передачі грізної стихії. Хору передує речитатив сопрано, в якому за допомогою оркестрових фарб передається затишшя перед бурею, далекі гуркіт грому і стрімка блискавка (витримані акорди струнних, тремоло литавр, ламаний пасаж флейти). Хор вступає потужним акордом. Стан тривоги підкреслюється вигуками жіночого хору, побудованого на скачках в мелодії

сопрано. Для передачі схвильованості і розгубленості людей, композитор використовує переклички окремих хорових партій.

Друга частина хору — чотириголосних фуга. Тема з енергійним початковим ходом на кварту і подальшим поступовим рухом охоплює діапазон октави. В експозиції тема проводиться послідовно в усіх голосах (тенор, альт, сопрано, бас), причому в басовій партії тема проходить в тональності паралельного мажору. У розробці та репризі теситура у всіх голосів підвищується, що ще більше підсилює загальну напруженість звучання. У репризі тема проходить у басів, подвоєна в терцію тенорами. На початку коди, наче відгомін грози, звучить тривожна тріоль, відразу змінюючись спокійними, що сходять акордами.

Новаторство Гайдна — в пошуку оркестрових фарб, «портретного тембру»; розширення складу оркестру, в особливості будови: частини сцени, номера. Використання південно-німецького, хорватського, угорського фольклору. Музика Франца Йозефа Гайдна пережила століття, бо в ній з великою силою художньої переконливості виражена любов до життя, радість земного буття.

К. В. Качур

ХОРОВЕ АРАНЖУВАННЯ У СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

У сучасному музичному світі найбільшої популярності набувають концерти, в яких звучить неординарна хорова музика. Особливу увагу до себе привертають хори a cappella, які намагаються «освіжити» свої виступи виконуючи різні обробки народних та популярних пісень, роблять аранжування, перекладення. Багато хорів, вокальних ансамблів намагаються зробити щось нове, застосувати сучасні засоби музичної мови, щоб їх виступи були яскравими та вражаючими.

Широке розповсюдження хорових аранжувань також зумовлене тим, що хори a cappella відчувають деякий дефіцит репертуару. Адже світова класика епохи бароко та класицизму загалом наповнена творами кантатно-ораторіального жанру, в якому головну роль на себе беруть оркестр та солісти, а хору відводиться другорядна функція.

Сучасні аранжувальники, намагаючись збагатити та внести розмаїття у хорову музику a cappella, працюють у таких основних напрямках:

- перекладення авторських хорових творів для іншого складу;
- перекладення шедеврів інструментальної музики;
- перекладення сольних вокальних творів;
- обробки естрадних, джазових хітів, створення попурі на їх основі;
- обробка народних пісень;
- гармонізація та обробка духовної музики.

Особливою популярністю серед різновидів аранжування користуються перекладення інструментальної музики для хору a cappella. Найяскравіший приклад — це музика Й. С. Баха. Його поліфонічні твори, написані майже три сторіччя тому, майстерно виконуються професійними вокальними групами по всьому світі у наш час. Але не лише музика Баха

має таку популярність. Інструментальні твори російських композиторів, таких як П. І. Чайковський, М. А. Римський-Корсаков також можна почути у форматі хорів a cappella. Класика, яка пройшла випробування часом, зараз отримує нове життя в іншому форматі.

Зрозуміло, що для відтворення інструментальної музики хором, виконавцям необхідна значна «підкованість» у вокальній техніці. Тому аранжувальники у своїй роботі особливу увагу мають звертати на те, якими засобами музичного письма найкраще зробити перекладення, щоб твір був пізнаваним, а виконавці могли впоратися з технічними труднощами; якими виконавськими засобами можна досягти максимальної достовірності відтворення інструментальних штрихів та для якого складу хору краще зробити перекладення, щоб твір звучав максимально достовірно. Так само як режисеррозподіляє ролі між акторами, так і аранжувальник передає функції різних інструментів хоровим партіям.

Динаміка культурного розвитку сучасного суспільства досить впевнено вказує на те, що у майбутньому різні обробки та перекладення авторської музики будуть набувати все більшої популярності, так само як і роль аранжувальника серед інших музичних професій.

А. О. Шерстюк

КАНТАТО-ОРАТОРІАЛЬНІ ЖАНРИ У ВОКАЛЬНО-ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ АНТОНІНА ДВОРЖАКА

Антонін Леопольд Дворжак — чеський композитор і диригент епохи романтизму, котрий розвивав національні традиції й затвердив світове значення чеської музики та композиторської школи. Важливим внеском у світову музичну культуру є симфонії А. Л. Дворжака — основа національного симфонізму. Поряд із симфонією, інструментальним концертом та іншими жанрами інструментальної музики талант чеського композитора проявився в кантато-ораторіальному жанрі. Як вірянин-християнин, композитор створював не тільки світські кантати й ораторії, а типові для його епохи духовні твори. Першим твором у жанрі, який прославив А. Л. Дворжака, стала духовна кантата «Stabatmater», тріумфально виконана в Англії в 1880 р. У наступні роки він поклав на музику 149 псалом і католицький гімн «Te Deum», створив ораторію, присвячену небесній покровительці Чехії — святій Людмилі, написав «Біблійні пісні» та «Месу ре мажор». Останнім кантато-ораторіальним духовним твором А. Л. Дворжака став «Реквієм».

Створення «Stabatmater» зумовлене трагічними подіями в житті композитора — смертю маленької доньки. Під час роботи над твором, протягом двох років (1876–1878 рр.), смерть забрала ще одну доньку й чотирирічного сина-первістка. Саме тому музика духовної кантати вирізняється великою щирістю та сердечністю, задушевністю мелодій романсового складу, простотою і ясністю форми. Драматургічний розвиток десятьох номерів «Stabatmater» направлений від глибокої скорботи до світла втіхи, стверджуючи подолання темряви та відчаю.

Кантата «Stabatmater» створена на латинський текст середньовічної католицької секвенції XIII ст., автором якої вважають італійського монаха Якопоне да Тоді. А. Л. Дворжак задіяв у творі оркестр, мішаний хор і квартет солістів. Композитор розділив текст католицького наспіву на десять частин, чергуючи сольні, ансамблеві, хорові епізоди. За емоційною наповненістю «Stabatmater» поділяється на два розділи. Перший (I–IV) сповнений сумного, скорботного настрою, який підкреслюється використанням відповідних тональностей (h, e, c, b). Ідейно-драматургічний сенс другого розділу (V–X) — поступове просвітлення емоційної атмосфери, що виражається також у тональному русі: Es-H-A-D-d-h-D. Велику роль грає оркестр, насичений інструментальними соло.

Після прем'єри духовної кантати (23 грудня 1880 р.) професійна кар'єра митця була в розквіті. Саме в такий щасливий період життя увагу А. Л. Дворжака привернув жанр траурної меси, початок роботи над якою датується 1890 р. Створення «Реквієму» не було відгуком на конкретні події — це був роздум про вічні питання: сенс життя, смерть і воскресіння, горе та втіху, страх і надію — глибинні проблеми людського буття, що хвилюють християнина, яким би щасливим він не був. «Реквієм» А. Л. Дворжака — своєрідне узагальнення його життєвої мудрості.

Подібно до В. Моцарта, митець звернувся в «Реквіємі» до канонічного латинського тексту. Тринадцять номерів циклу поєднані в дві нерівні частини (8 та 5). Як другий номер ним уведено архаїчну частину «Graduale», що частково повторює першу. «Sanctusi Benedictus» він об'єднав у спільний одинадцятий номер, а в дванадцятому номері — «Pie Jesu» повторюється заключна частина тексту із «Lacrimosa». Особливу цільність композиції «Реквієму» надає короткий хроматичний мотив, що нагадує бахівський мотив хреста — він проходить червоною лінією крізь весь твір, втілюючи його єдину ідею — вічне питання про сенс життя і смерті, який хвилює людство в усі часи.

Монументальність форми означених творів органічно поєднується з ліричним началом, характерною ознакою композиторського стилю є неперевершена оркестровка, інструментальним соло належить не менш важлива роль, ніж вокальним мелодіям.

І. О. Лісніченко

НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

Кінець XX — початок XXI ст. в Україні — період відродження нації, молодого покоління, яке прагне знайти своє коріння, дізнатися про минуле. Нова фольклорна хвиля в літературі і композиторській музиці, національна і національно-історична тематика у живописі та кінематографі, сплеск інтересу до староруського живопису, широкомасштабний громадський рух з реставрації пам'яток історії і культури, фольклорні мотиви в естрадній музиці, молодіжний фольклорний рух у самодіяльній

творчості, фестивалі етнічної творчості — всі ці форми сучасного фольклоризму позначили грані одного і того самого процесу.

Суть його полягала не лише у пробудженні національної самосвідомості і у пошуках свого історичного коріння, а й у своєрідному, великою мірою стихійному суспільному протесті проти офіційних стереотипів, що насаджуються зверху. Нині фольклор привертає увагу митців не як символ національної ідеї чи об'єкт поклоніння, а як цікавий, самобутній матеріал.

Одним з найяскравіших найбільш яскравим представником неофольклоризму є Б. Лятошинський .

Окрім прямого запозичення фольклорного тематичного матеріалу (опера «Золотий обруч», «Український квінтет», «Увертюра на чотири українські теми», «Слов'янський концерт» та ін.), Б. Лятошинський створює оригінальні прототипи з характерними ладовими, структурними, гармонічними, ритмічними, жанровими особливостями народної музики, які органічно увійшли в образне мислення композитора і стали невід'ємною частиною його свідомості. Б. Лятошинський прагне не тільки зберегти, а й розвинути глибинні основи автентичного фольклору в професійній академічній музиці. Лінеарний рух голосів (паралельними квінтами, октавами, навіть тризвуками в ладовому забарвленні) часто утворюють кварто-квінтові або неповні акорди, в кадансах «багатоголосся» закінчується унісоном (особливості народної поліфонії).

Широко застосовує як лади народної музики, в тому числі і з підвищеним IV ступенем («Український квінтет», «Поема Воз'єднання», хори на слова Т. Шевченка), так і хроматичний рух голосів у партії фортепіано майже у всіх обробках. Метроритмічні особливості дуже близькі до народної музики — ритмічна вільність, варіантність, змінний метр, зміщення акцентів. Розповсюдженість народно-інструментального бурдону (органного пункту, тріо № 2 перша частина) та остинато (сягає своїм корінням до обряду заклинань, «Поема Воз'єднання», «На берегах Вісли» та ін.).

Звертається до фольклорних традицій інших народів: слов'янська тематика — «Слов'янський концерт», симфонія № 5 «Слов'янська», симфонічна поема «На берегах Вісли», «Польська сюїта», «Гражина». П'єси на таджицькі теми, в опері «Золотий обруч» персидські, китайські, індійські танці.

Отже, Б. Лятошинський як національний художник, створивши власний метод в композиції, працюючи в різноманітних жанрах, розсунув рамки традицій в українській музиці і цим створив певні умови для оновлення та розвитку загального національного стилю в українському музичному мистецтві.

Відзначимо, що художні відкриття Бориса Лятошинського, зокрема опора на опосередковане втілення фольклорних елементів, стали суттєвими новаціями, які визначили перспективу розвитку української музики та композиції практично до наших днів. Варто враховувати і розглядати як форму впливу творчої особистості на становлення й розвиток

української музики означеного періоду також те, що в класі Б. Лятошинського вчилася плеяда талановитих молодих композиторів, а саме: В. Годзяцький, В. Губа, В. Загорцев, В. Сильвестров, Є. Станкович. Вихована композитором-«патріархом», вони згодом увійшли в історію української та світової музичної культури, відомі як авангардисти 60-х. Провідними українськими «шістдесятниками» також є композитори В. Бібік, Ю. Іщенко, Л. Колодуб, М. Скорик, Л. Грабовський.

Р. А. Каплоух

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ Ю. ФАЛІКА

Хорове мистецтво початку XXI ст. є невід'ємною складовою музичної культури світу та України зокрема. Сучасна ситуація в Україні, з характерним стилем постмодерну у сфері культури, глобальна інформатизація громадського життя й освіти актуалізують проблему збереження, відродження та популяризації вокально-хорової музики.

Друга половина XX — початок XXI ст. відзначені глибокими перетвореннями в системі музичного мислення, пошуками нових барвистих звучань хорових жанрів. Розпочинається інтенсивне оновлення хорового стилю новітніми композиторськими техніками (сонорикою, алеаторикою), звуковисотними системами (атональністю, політональністю), різноманітними методами роботи з музичним матеріалом. Ці досягнення були активно сприйняті композиторами й апробовані у сфері хорової музики.

У різноманітній музичній палітрі сучасності творчість Юрія Фаліка (1936–2009 рр.) постає як самобутнє явище. Композитор створив значну кількість творів у різних жанрах. Це симфонічна, камерно-інструментальна, вокально-хорова музика, яка є однією з найцікавіших і найяскравіших сторінок в історії російської хорової музики XX ст., поєднанням різноманітних стильових напрямів, жанрів і засобів музичної виразності.

Найзначніші твори раннього періоду — «Триптих» (перший хоровий досвід), «Осінні пісні» (драматургія циклу), хорова мініатюра «Незнайомка» (власна концепція, відмінна від задуму поета) — можна трактувати як своєрідну лабораторію митця, де із часом зароджуються й апробуються ті мотиви творчості, які будуть розвинені згодом. Своєрідність і яскравість творчості композитора раннього періоду засвідчують сформований стиль, найважливішою прикметою якого є різноманітне використання принципу концертності, що набуває органічного продовження у творах, написаних у жанрі хорового концерту: «Поезії Ігоря Сіверянина», «Троїцький день», «О, природо!», «Пушкінські строфи».

Хоровий концерт «Поезія Ігоря Сіверянина» (1979 р.) — чудовий опус, який відіграє важливу роль у хоровій творчості композитора. Музичний стиль твору зумовили тексти Ігоря Сіверянина — метафоричність, асоціативність, яскраво-піднесене, «концертне» звучання поезії викликали до життя саме таке звукове втілення. Унікальність твору полягає у використанні незвичайних для хорової музики того періоду жанрів і музичних засобів, що дозволяють виконавцям проявити віртуозні можливості.

Безпосереднім імпульсом для створення концерту були назви віршів: «Увертюра», «Хабанера», «Народна». Композитор, враховуючи загальну ідею обраних віршів, створив образну атмосферу, що дозволяє висвітлити завуальовані межі художнього образу.

Яскрава театральність, перебільшені контрасти найповніше виявилися в «Хабанері» — переломному номері циклу, його першій кульмінації. У хоровій мініатюрі виявлено жанрові ознаки іспанського танцю. Композитор свідомо використовує музичні жанри, що легко впізнаються, тим самим врівноважуючи складність поетичних образів і асоціацій. Фактура твору являє собою мелодію з акомпанементом. У чергуванні solo та tutti чітко простежується оркестрове концертне мислення композитора.

Хорова творчість Юрія Фаліка являє собою надзвичайну розмаїтість жанрово-композиційних рішень. Поступово розширюючи жанровий спектр, композитор створює нові жанри, які відповідали стилю хорової музики другої половини XX ст. Для хорового стилю характерним є поєднання різних компонентів: тяжіння до ясності, архітектонічної стрункості, прагнення до стилістичної яскравості та вишуканості. Гармонія увібрала в себе класичні принципи й новітні досягнення музичного мистецтва.

О. А. Корень

СОВРЕМЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ ВОПЛОЩЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА В ХОРОВОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

XX век дал незабываемую картину расширения и обновления как образного содержания, так и всех средств музыкальной выразительности. Однако истоки этих новаций неоднородны (даже в условиях одной национальной культуры одного периода). Здесь среди множества образных и языковых явлений, часть из которых носит формалистический характер, наиболее плодотворным оказался путь соприкосновения с фольклором.

Предлагаемая работа прослеживает новое направление «неофольклоризм» в творчестве композитора Е. Станковича в его фольк-опере «Коли цвіте папороть».

Фольк-опера Е. Станковича в трех актах, написанная в середине 1970 гг., впервые прозвучала в концертном исполнении в 2011 г., хотя на театральной сцене не выставлялась. Литературной основой оперы стали произведения Н. Гоголя, национальный фольклор, героический эпос, народные обряды.

Опера «Коли цвіте папороть» — яркий пример неофольклоризма в оперном и ораториальном жанрах, является новаторской в нескольких отношениях. Впервые в оперном жанре композитор соединил звучание симфонического оркестра с аутентичным пением народного хора, вековые традиции фольклора — с авангардными средствами выразительности, а в оркестровую партитуру ввел народные инструменты.

Р. Станкович-Спольская отмечает такие жанровые особенности: отсутствие содержательной целостности и завершенности, его построение

на основе народно-песенного материала, яркая лексически-стилистическая аутентичность, мотивировка, стойкая вариантность, импровизационность в последовательности развертывания содержания.

Показательной для постмодернистского искусства является расслоённость содержания: действие в опере происходит в нескольких разных и «смещенных» хронологически культурно-временных плоскостях, которые сюжетно не пересекаются, а координируются на идейно-символическом и композиционно-интонационном уровнях.

Жанровые особенности оперы происходят от хореографических и симфонических жанров. Симфоническое мышление композитора проявляется с помощью лейттем и лейтмотивов, репризно-тематической арочности, трансформацией тематизма, семантически-образной иерархии и многофункциональности общего тематического комплекса. Также опера имеет черты балетного творчества Е. Станковича: чёткость визуального видения звучащего материала, символическая картинность и изобразительность тематизма.

Опера вся соткана из песен разных по жанру и характеру: дум, плачей, исторических, лирических, танцевальных, шуточных, обрядовых напевов, казачков, гопака.

Фольклорным мелодиям композитор предоставил индивидуально авторское звучание, обогатив невероятно щедрую народную полифонию терпким колоритом модерновых созвучий.

Опера «Коли цвіте папороть» Е. Станковича занимает весомое место в украинской хоровой музыке XX в. Это яркий пример направления неофольклора, соединяя в себе аутентические традиции с принципами мышления модерна. Композитор мастерски воплотил народное творчество, используя жанр оперы как синтетический.

О. М. Буйлук

ХОРОВА ШЕВЧЕНКІАНА

У сучасній культурі і мистецтві хорова Шевченкіана посідає основоположне місце. Проблема вивчення цієї теми завжди актуальна і визначає майбутнє України. Поезія Шевченка — це та «платформа», на якій виросло національне мистецтво, стиль, школа.

Тема і проблема має методологічну основу і потребує вдосконалення, нових підходів і аналізів. Мета роботи — поглибити методологічні орієнтири, уточнити жанрову типологію хорових творів і впорядкувати хоровий фонд всієї Шевченкіани, яка нині наявна.

Як зазначає І. Гулеско, «Хорова Шевченкіана існує як цілісна жанрово-стильова система, що фактично ще не піддавалася ні аналізу, ні класифікації, ні осмисленню. Хоча окремі твори і жанри розглядалися в історичному процесі розвитку української музики, але цього сьогодні вже недостатньо. Хорова Шевченкіана — це той фундамент, ґрунт, на якому формувалася і національна школа, і жанри музики взагалі».

Л. Пархоменко поділяє твори Шевченка, що складають хоровий фонд, за жанровою типологією:

— хорова пісня — «Реве та стогне», «Тече вода» Воробкевича; хорова мініатюра — «Садок вишневий» Степового;

— хор-монолог — Воробкевич «Огні горять», Іконник «Сонце заходить»;

— хор-картина — Вахнянин «Садок вишневий»;

— хорова поема — Лисенко «Іван Гус», «Ой, нема, нема...»;

— хорова балада — Людкевич (з ознаками хору-монологу та хору-1 картини) «Сонце заходить»;

— кантата-поема — «Хустина» Ревуцькцго, «Б'ють пороги» Лисенка;

— хоровий цикл — Штогаренко «Шевченкіана», Дробязгіна «Український триптих»;

— циклічна кантата — Лисенко «Радуйся, ниво неполитая»;

— симфонія-кантата — Людкевич «Кавказ»;

— оперні твори — Аркас «Катерина», Вериківський «Наймичка», І. Майборода «Тарас Шевченко», Колодуб «Поет»;

— симфонічна поема — Г.Майборода «Лілея»;

— музика до спектаклю — Ніщинський «Вечорниці»;

— балет — Данькевич «Лілея».

Тарас Шевченко став одним з, так би мовити, наймузичніших поетів світу, адже більшість своїх поезій він творив як пісні. Ще за життя поета розпочалася інтерпретація його поезії, яка триває й нині. Для таких видатних композиторів, як М. Лисенко, М. Мусоргський, П. Чайковський, С. Рахманінов, К. Стеценко, Я. Степовий, С. Людкевич поезії Шевченка стали основою для численних визначних творів.

Поезія Шевченка вплинула на розвиток музичної культури Галичини і насамперед творчості композиторів М. Вербицького, А. Вахнянина, О. Нижанківського, Д. Січинського, Г. Топольницького, Ф. Колесси.

М. Лисенко був засновником багатьох інтерпретацій віршів поета. Він створив унікальний у світовій музиці вокальний цикл «Музика до Кобзаря», робота над яким тривала до останніх місяців його життя. Загалом налічується близько 80 звернень Лисенка до віршів Кобзаря. У вокально-хорову спадщину Лисенка ввійшли 3 кантати і 18 хорів на тексти Шевченка.

Отже, творчість Тараса Шевченка не залишила байдужими багатьох композиторів. Кожен з них через музику передавав свої відчуття та осмислення віршів поета.

О. С. Кир'янова

НЕВІДОМІ СТОРІНКИ СВІТСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ П. ЧЕСНОКОВА

Одним з найяскравіших представників православної духовної музики кінця XIX — 1-ї половини XX ст. є Павло Григорович Чесноков (1877–1944). Потомственний регент, композитор, викладач, диригент і просто православна, глибоко віруюча людина, П. Г. Чесноков створив неперевершені зразки духовних творів, що відмічені високим релігійним натхненням, яке супроводжувало все творче життя митця. П. Г. Чесноков

був композитором та водночас диригентом-практиком. Він майже завжди писав свої твори для конкретного хорового колективу чи артиста-виконавця, саме тому його педагогічна та регентська діяльність значною мірою зумовлює спектр жанрів композиторської спадщини.

Авторитет П. Г. Чеснокова як видатного регента підтверджувався також його діяльністю на літніх регентських курсах в Петербурзі (1911–1916), основаних С. Смоленським, й активною участю у регентських з'їздах та духовних концертах, що проводилися провідними колективами того часу. Але весь цей час П. Г. Чесноков, будучи відомим та визнаним в церковному колі композитором, прагнув вдосконалити свої композиторські навички та вміння. В різні часи він брав індивідуальні уроки з теорії музики та композиції у М. Іпполітова-Іванова (1895–1900), С. Танєєва (1900–1905), Г. Конюса (1902), О. Гречанінова.

В 1913 р. П. Г. Чесноков на 36 році життя вступає до Московської консерваторії, де відвідує лекції з історії музики, гармонії, інструментовки та вивчає композицію в класі С. Василенка. В 1917 р. він закінчує консерваторію за класом «вільної композиції» з малою срібною медаллю та званням «вільного художника.

Навчання у Московській консерваторії зумовили появу цілої низки творів, написаних в жанрах, що не є характерними для творчості композитора. Серед них: симфонія ре мінор (1915–1916), «Увертюра на російські теми» (1916), музична поема «Купець Калашніков» (1916–1917), соната для фортепіано в 4-х частинах (дипломна робота з композиції, 1917).

В 1919–1920 р. на замовлення Московського Художнього Театру (МХТ) композитором було створено музику до містерії Дж. Байрона «Каїн» (для солістів, мішаного та жіночого хорів, органу, рояля, труб та ударних, 1920), задля постановки якого він спеціально організував вокальний ансамбль, яким керував на прем'єрі, що відбулася 4 квітня 1920 р.

Єдина одноактна опера композитора «Потоп» (для мішаного хору, солістів та оркестру) була написана перед самою революцією на власне лібрето за мотивами містерії Байрона «Небо і земля». Опера була написана на біблійний сюжет і описувала події, які відбулися за добу до Всесвітнього Потопу. Неперевершені за своєю красою є арії Ноя, його синів і навіть Архангела Рафаїла, який зціляє Посланника, вбиває демонів і занепалих ангелів, а також наглядає за людьми. В якості самостійних героїв опери, поряд з біблійними персонажами, фігурують хори смертних і хори темних духів. Сцена загибелі людської цивілізації показана з гіпертрофованими подробицями — з криками вмираючих про ріки, які вийшли з берегів. Завершується твір грандіозною симфонічною картиною «Хаос», в фактуру якої впроваджені хор і орган.

У 1917 р. П. Чесноков працював з хором вихованців Московського Імператорського училища, якому хотів довірити перше виконання своєї опери під два рояля в травні 1917 р. Виконання планувалося на Царській сходах училища (нині — фойє унікального Залу імені О. Бородіна) з солістами Приватної опери Сави Мамонтова. Партії фортепіано повинні

були виконати піаністи А. Зилот та М. Міллер. Але її виконання так і не відбулося з невідомих причин.

К. Ю. Кочержук

НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Українська хорова творчість — це унікальна складова світової культури, яка має багатовікову історію та традиції, що формувалися в глибинах народного та професійного музичного мистецтва. На сучасному історичному етапі простежується безліч нових тенденцій у хоровому виконавстві, пов'язаних із новим баченням хору як специфічного інструменту. Сучасна наука неодноразово доводила, що сприйняття людини є наслідком багатоканального впливу багатьох факторів зовнішнього оточення на її зорові та слухові канали. Унаслідок розвитку технічного прогресу, посилення впливу засобів масової інформації й удосконалення телевізійних і мультимедійних технологій, людина XXI ст. є «людиною, котра дивиться» (Т. Овчинникова). Результатом цього явища є виникнення, розвиток і проникнення до традиційного хорового мистецтва нових жанрово-стильових напрямів: театралізації, бодіперкашну (bodypercussion), бітбоксингу (bitboxing), коннаколу, або вокальної перкусії, ритмічного театру тощо.

Театралізація хорового мистецтва виникла ще на початку минулого сторіччя, була пов'язана з розвитком кіно. Ю. Мостова в дослідженні виокремлює три основні етапи розвитку цього явища у виконавській та композиторській сфері. Перший (20 рр. XX ст.) пов'язаний з появою озвученого українського кіно та, як наслідок, потребою одночасного сполучання аудіального й візуального рядів. Цей етап пов'язаний з особливостями суспільного життя того часу, багато композиторів працювали в «платаному стилі», активно використовуючи елементи театралізації. Другий етап (50–60 рр. XX ст.) дослідниця пов'язує з широким розвитком фольклорного напряму (неофольклоризмом), охарактеризованим відмовою від сталих канонізованих форм і жанрів. Третя хвиля (90 рр.) цікава тим, що вона має не тільки «композиторський», але й «виконавський» характер. Вона тісно пов'язана з неофольклором і відродженням хорового виконавства, що відбувалося в цей період.

У XXI ст. можна говорити про нову хвилю розвитку театралізації в хоровому виконавстві. Нині ця тенденція набуває сучасних ознак, які поєднують різні стилі сучасного мистецтва, а також можливість театралізації традиційних хорових творів. Надаючи перевагу саме виконавській театралізації, керівник хору бере на себе обов'язки режисера. Традиційні хорові твори, які мають дві фази втілення — композиторську та виконавську, — набувають ще однієї — режисерської.

Крім традиційних пластичних форм візуалізації, у хоровому театрі набувають популярності нові стилі. Коннокол — мистецтво ритмічного співу за допомогою різноманітних складів, не пов'язаних із текстом твору, тобто вокальна перкусія. Бодіперкашн (bodypercussion) — методика

використання свого тіла як ударного інструмента. У сучасному хоровому мистецтві він використовується як прийом акомпанування співу та основа самостійних творів. Утілення «бодіперкашн» може поєднуватися з використанням ударних інструментів різних видів (маракаси, свистульки, тріскачки тощо). Бітбоксинг (bitboxing) використовує людський голос для зображення різноманітних бітів, ритмів, мелодій, імітує музичні інструменти та звукову техніку. Прообразом бітбоксингу є «скет» (scatsinging) — жанр вокальної імпровізації без використання осмисленого тексту, відомий у джазовому виконавстві.

Ці стилі втілюють сучасні колективи України: камерного хору «Київ» (м. Київ), камерного хору «Кредо» (м. Київ), академічного камерного хору імені В. Палкіна (м. Харків), академічного хору студентів ХДАК (м. Харків), камерного хору «Воскресіння» (м. Кам'янське), академічного камерного хору імені Д. Бортнянського (м. Чернігів), дитячих колективів «Скворушка», «Весняні голоси», «Ліра» та багатьох інших.

О. Л. Яцюк

ОЗНАКИ МОНУМЕНТАЛЬНОСТІ У ВОКАЛЬНО-ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ Г. ГЕНДЕЛЯ

Георга Фрідріха Генделя (1685–1759 рр.) справедливо вважають своєю дві національні школи — німецька та англійська. У Німеччині композитор народився, здобув освіту і сформувався як особистість. В Англії він прожив більшу частину життя (50 років), написав кращі твори, пізнавши через них гучну славу, складні випробування. До «бахівського відродження» початку XIX ст. репутація Г. Ф. Генделя як найзначнішого з композиторів першої половини XVIII ст. залишалася непорушною.

В ораторіальній творчості — головне історичне значення Г. Ф. Генделя. Майстер монументальної ораторії головно на біблійні сюжети («Саул», «Ізраїль в Єгипті», «Месія», «Самсон», «Іуда Макавей») створив новий тип вокально-оркестрового твору, що вирізняється єдністю драматургічного задуму, грандіозними масштабами, демократичною музичною мовою. Ораторії Г. Ф. Генделя значно вплинули на творчість європейських композиторів. Ці твори, передусім «Месія», належать до найбільше вражаючих пам'яток музики Бароко. Саме в цьому жанрі композитор виявив глибини духовного й музичного мислення народу, базуючись на багатовікових національних традиціях хорового співу.

На матеріалі біблійних переказів композитор створив картини народних страждань, повні епічної величі та драматичної сили, боротьби за звільнення від гніту поневолювачів. Пронизані духом народного патріотизму, грандіозні творіння Г. Ф. Генделя стали віддзеркаленням демократичних прагнень англійського народу. За своїм загальним ідейним змістом, емоціями, характером вони не мають культового призначення. Г. Ф. Гендель розглядав ораторії як світські твори концертного типу й був рішуче проти виконання їх у церквах. Пізніша практика спотворила наміри композитора, трактуючи його народні музичні трагедії як духовну музику.

Окрім ораторій, у творчій спадщині композитора більше 40 опер, органні концерти, кончерто гроссо для оркестру, інструментальні сонати, сюїти тощо.

Г. Ф. Гендель прагнув драматизувати оперу, посилюючи в ній роль оркестру та хору. Композитор не був реформатором опери seria. Те, чого він домагався, було пошуками напрямів, що згодом призвело до оперної реформи К. В. Глюка у другій пол. XVIII ст. Проте в цьому жанрі Г. Ф. Гендель зумів втілити піднесені ідеали, показав красу почуттів і вчинків людини.

Його італійські опери seria є проявом безперервних цілеспрямованих пошуків драматичного стилю та вражають великим мелодійним багатством, силою емоційного впливу музики на свідомість людини. Однак загалом цей жанр сковував реалістичні прагнення композитора.

Західноєвропейська світська музика до Г. Ф. Генделя не знала такого величезного за масштабом і потужністю виразного звучання хору. Різноманітність драматургічних функцій хору, повнота акордового й поліфонічного звучання, гнучкі та класично завершені форми зробили Г. Ф. Генделя разом з І. С. Бахом неперевершеним класиком хорового письма в західноєвропейській музиці.

Вихований на традиціях поліфонії — хорової, органної, оркестрової, Г. Ф. Гендель у своїй творчості втілив традиції англійської хорової культури. Композитор з перших років діяльності в Англії писав хорові антеми — англійські псалми типу кантат, вивчав народну багатоголосну музику та творчість Г. Перселла. Найвідомішим коронаційним гімном, хоровим антемом уважається «Zadok the priest».

Ю. С. Браїловська

УКРАЇНСЬКИЙ ФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ НА ІМ'Я ГЕНІАЛЬНОГО ЛЕОНТОВИЧА

Микола Дмитрович Леонтович — композитор, диригент, релігійний діяч, ім'я якого Інститут національної пам'яті України заніс до списку Людей Свободи. У 2017 р. виповнилося 140 років від дня його народження, ювілей відзначали у 120 країнах світу. У грудні 2018 р. у м. Покровськ було засновано Всеукраїнський фестиваль хорової творчості «Щедрик Фест» та встановлено рекорд наймасовішого виконання Щедрика — 2888 людей на одній локації заспівали цю відому пісню, тим самим привітавши всю Україну з різдвяними святами.

Також хоровий конкурс імені Миколи Леонтовича відродився у стінах Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 30 листопада — 1 грудня 2018 р. у Києві пройшов VIII Всеукраїнський хоровий конкурс. Це престижне хорове змагання було започатковане ще у 1989 р. Національною всеукраїнською музичною спілкою, точніше однією з її асоціацій — Хоровим товариством імені Миколи Леонтовича. Конкурс мав проводитися що два-три роки, але сталося так, що з 2010-го він зник із кола всеукраїнських музичних заходів. Високопрофесійне журі відродженого фестивалю очолював видатний український

хормейстер, генеральний директор — художній керівник Національної заслуженої академічної капели України «Думка», Герой України, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, академік, професор, завідувач кафедри хорового диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського, голова Національної всеукраїнської музичної спілки Євген Савчук. Серед однорідних хорів найкращими були: лауреат ІІІ ступеня жіночий хор «Розмай» Харківської гуманітарно-педагогічної академії (художній керівник і диригент — доцент, кандидат мистецтвознавства Юлія Іванова).

З 11 по 13 грудня 2017 р. з нагоди 140-річчя від дня народження видатного композитора І Всеукраїнський фестиваль хорового мистецтва імені М. Леонтовича пройшов у м. Вінниця. На цьому фестивалі представники Книги рекордів України зафіксували унікальне досягнення, рекорд України: «Протягом трьох днів на Всеукраїнському фестивалі хорового мистецтва імені М. Д. Леонтовича 40 хорових колективів, 1500 учасників виконали понад 100 творів Миколи Леонтовича». Як фінал заходу — на головній площі міста хорові колективи з різних регіонів України в півтисячі голосів заспівали невмирущий «Щедрик».

У Європі колядка «Щедрик» відома під назвою «Carol of the bells», але її авторство асоціюють не з Миколою Леонтовичем, а з ім'ям Пітера Вільговського — американця українського походження. Існує безліч прикладів, що доводять її світове значення та популярність.

Володимир Івасюк розпочав свій творчий шлях у чотирирічному віці (1953 р.) із композицій Миколи Леонтовича, у перекладі для фортепіано. Можливо, завдяки цьому Івасюк став усесвітньовідомим композитором, співаком і виконавцем. Перший космонавт незалежної України Леонід Каденюк взяв із собою записи Державного гімну України та «Щедрика», які лунали в космосі. 2000 р. в Нідерландах хор із 700 співаків виконав нашого «Щедрика». Ведучий оголосив, що це національний етнографічний гімн Нідерландів. Громадяни США також вважають цю пісню своєю. У Великій Британії «Щедрик» назвали «Новорічною серенадою», в Латинській Америці — «Піснею великого чару».

26 серпня 2018 р. в Донецькій області у м. Покровськ урочисто відкрито пам'ятник композитора, автора «Щедрика Миколи Леонтовича. Автор пам'ятника — заслужений художник України Петро Антип. На відкритті скульптурної композиції співав дитячий хор «Щедрик» (м. Київ).

А. А. Рей

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ НА СВІТОВУ МУЗИЧНУ КУЛЬТУРУ

Олександр Кошиць — видатна постать не тільки в історії української хорової культури, його ім'я також відоме і далеко за межами нашої країни. Він відомий своїми фольклорними надбаннями. Важливу роль у його творчості відіграло знайомство з М. В. Лисенком. Молодий Олександр показав митцю свої перші записи народних пісень. М. Лисенко порадив взяти композитора до етнографічної експедиції на Кубань для збирання

та запису пісень кубанських козаків — нащадків запорожців. О. Кошиць зібрав понад 500 пісень і отримав за цю роботу золоту медаль. Згодом у композитора зародилась ідея популяризації української музичної культури за кордоном і 2 січня 1919 р. О. Кошиць разом з К. Стеценком заснували Українську республіканську капелу (головний спонсором якої був С. Петлюра). У 1921 р. О. Кошиць з капелою виїжджає у концертне турне. Від жовтня 1922 до березня 1923 у США з великим успіхом колектив дав 138 концертів, а згодом у Бразилії, Аргентині, Уругваї та на Кубі — загалом близько 900 концертів. Улюбленими творами в репертуарі були: «Кантата про Матір Божу Почаївську», «Щедрик», «Ой пряду, пряду» Миколи Леонтовича; «Веснянки», купальські пісні, щедрівки і колядки Кирила Стеценка; «На вулиці скрипка грає» Олександра Кошиця та інші.

Одним з виконуваних творів була українська колискова «Ой ходить сон» в обробці О. Кошиця. Існує версія, що Джордж Гершвін написав свою відому арію «Summertime» з опери «Поргі і Бесс» під впливом вражень від почутої на концерті хору О. Кошиця в Нью-Йорку саме цієї української колискової. Ця версія дійсно має право на існування, оскільки арія була написана у 1935 р., і мелодія та зміст цих двох творів схожі між собою. Також існує інша версія, що цей твір був створений як стилізація під афроамериканський автентичний духовний твір — спірічуел, і це також може бути правдою, однак «Summertime» та «Ой ходить сон» — це колискові, тому версія про те, що твір стилізований під українську колискову, на нашу думку, підходить найбільше.

Розглядаючи українські фольклорні пісні, не можна не згадати видатного українського композитора — Миколу Леонтовича, який створив світовий шедевр, досі відомий та дуже популярний — «Щедрик». Така звичайна українська мелодія, основана на декількох нотах, в хоровій обробці майстра набула більшого змісту та стала відомою у всьому світі Різдвяною піснею. У наш час існує її безліч сучасних обробок, найвдалішою, та найвідомішою можна вважати обробку гурту «Pentatonix» — «Carol of the bells». Часто можна почути цю відому мелодію у фільмах, серіалах та на новорічних заходах Америки та Європи, але мало хто знає про її українське походження.

Отже, можна відзначити важливе значення українського фольклору у світовій музичній культурі. Можливо, існує безліч невідомих або відомих творів, мелодія яких перегукується з народними українськими піснями або навіть основана на них та написана під враженням від їх прослуховування.

Є. Є. Засидкевич

НЕОРОМАНТИЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ. ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ТВОРІВ О. ЛИТВИНОВА Й Л. РЕВУЦЬКОГО «ОЙ, ЧОГО ТИ ПОЧОРНІЛО» НА СЛОВА Т. ШЕВЧЕНКА

Категорія неоромантизму має кілька значень: тип змісту, метод музичного мислення, система принципів організації музичного матеріалу.

В історичному плані ця сфера динамічна, оскільки здатна оновлюватись і змінювати свої межі.

Існує цілий пласт української хорової культури, пов'язаний з «ренесансним романтизмом». Це твори 20–30 рр., а також неоромантичні твори 60–70 рр. XX ст. Ідеться про «хоровий фонд» української музики, від Ревуцького, П. Козицького, М. Радзієвського, П. Толстякова до Б. Лятошинського, І. Шамо, Г. Майбороди, С. Людкевича, Т. Кравцова, М. Кармінського.

У післяреволюційній Україні неоромантизм — цілісна музична система, зумовлена художньою та ідейною атмосферою в мистецтві (література, театр, кіно, живопис). Динаміка культурно-історичного процесу в українській хоровій творчості радянського періоду характеризувалася поєднанням митців різних стильових орієнтацій і навіть різних поколінь: М. Вериківського, П. Толстякова, П. Козицького, Л. Реуцького та ін.

Хор-монолог Л. Ревуцького «Ой, чого ти почорніло» (1927 р.) баладного епіко-драматичного плану. Митець, творчо розвиваючи традиції російської й української музики, фактично створює новий тип хорового твору, в якому синтезовано жанрові ознаки балади, поеми й думи.

Трансформація образу нагнітається від епічного до драматичного, трагічно-катарсисного плану. Симфонізація твору полягає в трансформації образних сфер: у тематизмі, ладо-гармонічних і фактурних узагальненнях, безперервному розгортанні матеріалу. В образному плані має такий вигляд: образ-оповідь — запитання, образ-дія — сцена, образ-осмислення — відповідь.

Перша частина — монолог, друга частина є драматургічним центром, кульмінацією всього твору — трагедійна фортепіанна послідовність у низькому регістрі. Реприза хору сприймається як зіставлення минулого й сучасного у вигляді «голосів з майбутнього».

Головне навантаження несе фортепіанна партія, що подається в дуеті з хором, який виконує функцію фону, а рельєф — фортепіано.

Твір харківського композитора, професора, народного артиста України О. І. Литвинова «Ой, чого ти почорніло» (1966 р.) відтворює інший погляд автора, інше втілення ідеї вірша Т. Шевченка. Мелодика твору пронизана українським духом, використання гармонійних обертів сприяють переданню різних почуттів і емоцій, уміння та знання специфіки оркестрових інструментів для відтворення характеру і внутрішнього змісту хорового твору.

Основуючись на зразках народнопісенної творчості та використовуючи нові досягнення сучасної композиторської техніки, композитор створив яскраву хорову картину історичної битви.

Отже, проаналізувавши твір «Ой, чого ти почорніло» Л. Ревуцького й О. І. Литвинова, можна відзначити подібні жанрові «знаки-символи»: опора на думний епос, жанр драматичного монологу-сцени, наскрізний розвиток тематизму при строфічній основі форми, функціональна спрямованість хорових тембрів. Цей твір зберігає романтичну традицію та стає репертуарним серед навчальних колективів у 80–90 рр.

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

Н. О. Рябуха

СОНОЛОГІЯ МУЗИКИ В ДОСЛІДЖЕННЯХ Ю. М. ХОМІНСЬКОГО

Нові когнітивні настанови звукообразного моделювання дійсності, сформовані в Новітню добу, зумовлені розширенням самосвідомості митців та переосмисленням теоретико-методологічних засад вивчення музичної культури кінця XIX — початку XX ст. Якщо інтонаційна концепція музики (за Б. Яворським, Б. Асаф'євим) сформована на засадах художньо-мовленнєвої специфіки класико-романтичного мистецтва, то, починаючи з доби модерну, трансформація засадничих механізмів моделювання образу світу в музичній творчості засвідчує про оновлення методології вивчення музики як смислової моделі світу.

Починаючи з доби модерну відбувається глобальна трансформація засадничих механізмів моделювання і відтворення звукового образу світу. Каталізатором цього процесу стає переосмислення онтологічної специфіки звука-тону як «першоатому» музичного буття/творення/мислення, про що свідчать численні маніфести авангардистів, представників композиторських шкіл і товариств. Новаційну методологію пізнання сучасних музичних творів запропоновано у праці Юзефа Міхала Хомінського про музичну сонологію, котра ще в 1977 р. була видана англійською мовою (J. M. Chomiński, The Contribution of Polish Composers to the Shaping of a Modern Language of Music. «Polish Musicological Studies» 1977, t. I, s. 167-215), а потім до 90-х років доповнювалась у праці Fundamenta sonologiae (остання існує в рукописі). На думку Ю. М. Хомінського, відношення категорій теорії сонології до традиційної загальної теорії музики показує наступне системне порівняння:

1. Традиційна теорія музики — теорія сонології;
2. Інструментарій — музичні генератори;
3. Ритм і метр — регулювання часу;
4. Мелодика і гармонія — горизонтальні і вертикальні звукові структури;
5. Форма — форма.

Дослідник перераховує звукові феномени, які є об'єктом сонології: «окремі звуки, інтенсивні та екстенсивні співзвуччя, мікроінтервали, тиша, ізольовані однорідні звучання і шуми, абсолютні ритмічні тривалості, однорідні темпоральні регулятори (монохронія)». Отже, Ю. М. Хомінський під сонологією розуміє звуко-музичну форму-структуру у творах другої половини XX ст., до якої вже не прикладається теоретико-методологічний інструментарій аналізу високої музичної класики. У тому ж ключі трактують її і в німецькій музикознавчій науці, обґрунтовуючи поняття «сонологічної компетенції», що у звуко-музичному світі шумів, тембро-звуків, сонорних звукових структур має доречніше увиразнювати логіку композиції екзистенційного звукового простору. Таким чином,

збільшення ролі фонологічних аспектів, які постають в центрі сонологічної методології та спостерігаються в музиці ХХ ст., свідчить про переосмислення звукообразного потенціалу музичної мови/мовлення внаслідок трансформації художньо-стильових принципів моделювання дійсності.

І. Ю. Коновалова

АЛЕАТОРИЧНА ТЕХНІКА КОМПОЗИЦІЇ ЯК ЧИННИК ПОСИЛЕННЯ КОМУНІКАТИВНИХ ФУНКЦІЙ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

У реаліях музичної культури другої половини ХХ ст., під впливом комплексу соціокультурних і художніх трансформацій актуалізуються новітні принципи організації художньої цілісності та підходи щодо створення звуковисотних параметрів музичного твору.

Унаслідок утворення некласичної парадигми в культурі Новітнього часу, на формування звуковисотного чинника, інноваційного фактурно-гармонічного мислення в музичній сфері суттєво вплинули принципи детермінізму та індетермінізму, жорсткого контролю або контрольованої свободи, що набули розповсюдження в авторській практиці П. Булєза, Е. Денісова, Д. Лігеті, В. Лютославського, Кш. Пендерецького, К. Штокхаузена та ін.

Принципи детермінізму, виражені в концепції структуралізму, зазнали віддзеркалення в практиці серіалізму — техніці композиції, пов'язаної з розповсюдженням раціоналістичних серійних механізмів на параметральний комплекс (звуковисотність, ритм, тембр, артикуляцію тощо). Панівна ідея раціоначала в композиції сприяла ускладненню фактури, активізації невисотних засобів виразності, переорієнтації творчості на виготовлення, креації музичного матеріалу, усвідомленню творів як індивідуальних проектів з унікально-одиничною структурою («Структури» П. Булєза, «Візерунки» Л. Грабовського).

Імпровізаційність, свобода вираження, індетермінізм творчості складає сутність алеаторичної техніки — антитези серіалізму, що базується на естетиці випадковості та розповсюджує свої властивості на царину ритму, гармонії, вертикальну координату фактури творів, структуру. Звуковисотний чинник в алеаторичних композиціях (принципи яких глибоко осмислені в теоретичній спадщині та композиторському доробку П. Булєза) має широкий спектр виражальних можливостей, реалізованих шляхом застосування невизначених за висотою звукокомплексів, звуковблоків, звукомас, мікрохроматики, прийомів різноспрямованого glissandi, vibrato тощо, які посилюють сонористичні властивості звучання й виконують смислоутворюючу функцію.

Застосування вільної ритміки, тембрової колористики (сонористичного типу), кластерних ефектів (єднання сонорно-гармонічного чинника), асинхронність фактурних компонентів, утворення мікрополіфонії звукових мас, визначають специфіку алеаторичного мислення. У сполученні з кластерною організацією звукового простору, через застосування звукоблоків у певному часовому вирішенні, контрольована алеаторика

(алеа-сегменти) використовується в якості композиційно-драматургічного засобу і форми об'єктивації смислового плану твору, авторської концепції.

Розмаїття можливостей алеаторичної техніки (що специфічно впливають на тембровофактурну складову, ритмічну царину, вертикальний комплекс), у сполученні з іншими прийомами сучасного письма, сприяють посиленню виражальних властивостей і комунікативних функцій авторських творів. Зазначені якості, широко реалізовані в композиційному досвіді корифеїв музики XX ст.: В. Лютославського («Книга для оркестру»), Кш. Пендерецького («Космогонія»), А. Шнітке («Реквієм»), активно впроваджуються в практиці українських митців, складаючи значимий елемент їх авторського тезаурусу.

О. П. Кушнірук

КАМЕРНА КАНТАТА «ОСІННЯ» О. ЯКОВЧУКА: ДО ПИТАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ВИМІРУ

У доробку представника київської композиторської школи Олександра Яковчука (нар. 1952 р.) одне з чільних місць посідає жанр камерної кантати — унікальне явище української музики, що виникло на початку 1970-х рр. (В. Сильвестров, В. Бібік, О. Кива, І. Кириліна та ін.). Першим зразком, що водночас уособлював становлення авторського стилю в ранній його фазі і національні прояви художньої інтенції митця, стала «Осіння кантата» на власні вірші для сопрано та струнних (1975). Втілена у ній тема кохання подається через призму авторської рефлексії на поетику «Тіней забутих предків» М. Коцюбинського, змальованого у повісті почуття Марічки та Івана. Поетичні рядки вражають гармонійністю сприйняття світобудови, де опис людського почуття, його народження, становлення, досягнення вершини і смерті-забуття асоціюється з природою, її осіння пора — то щедрий ужинок зробленого, відчутого, пережитого, але і водночас це — передчуття зимового сну, забуття, відходу. Крізь фольклорні образи калини, явора, що уособлюють жіночу та чоловічу долю, опосередковано відтворюється самотність людини.

Чотиричастинна будова твору, зберігаючи спільність з камерно-вокальним циклом, одночасно має тенденцію до особливої драматургічної виразності оперного жанру, наближаючись, зокрема, до моноопери. Композиційно кантата розгортається у три етапи. На першому з них відбувається початок оповіді та експозиція, де спостерігаємо зав'язку дії. Таким прологом виступає перша частина — «На землю в золотім серпанку сходить осінь», — позначена споглядальністю настрою, що досягається прозорістю фактури супроводу. Друга частина вбирає в себе й експозицію, і також зону ліричної дієвості, тобто другий етап у композиції. Влучно знайдені поетичні рядки «Над урвищем — безодня неба... Під ним — безодня крутизни» символічно відбивають зітканість із контрастів життя, людських стосунків, настроюючи слухача на сприйняття наступного епізоду кантати — «На чорнім камені удень сидить Чугайстер». У загальній стилістиці він суттєво відрізняється завдяки залученню фольклорного

первня в якості символу-знаку, який формує ядро художньої концепції. О. Яковчук іде шляхом авторського осмислення фольклору: не цитуючи його, а спираючись на інтонаційні особливості гуцульського ладу для надання колориту вокальній мелодії та відтворюючи виконавську манеру гри народних музик у супроводі.

Після згаданого епізоду, запального своєю танцювальністю, плин музичної тканини переходить у річище відгомону-реакції струнних, тема набуває журливості, випереджаючи наступний, кульмінаційний поворот сюжету — «Пройшло кохання літо, осінь, політ в безодню, забуття!». Інструментальна кода II ч., по суті, є початком третього етапу композиції кантати, де реалізовано його функцію підсумку. У третій частині — «Калина марить снами при дорозі» — митець через метафоричний образ калини, її снів-марень про минуле відсторонено передає особисту драму героїні, її спогади про весну життя, щасливі дні «прозорої диво-пісні» — єднання душ закоханих. Тут національна визначеність музичної мови «виступає в щедрому мелодизмі і наспівності вокальної партії, гармонічній барвистості і фактурній прозорості оркестру, ліричному образно-емоційному строї музики». Тричастинність цієї частини заснована на непоспішному, викладеному тріолями в темпі Andante наскрізному супроводі струнних, на який накладається проникліва кантилена співачки. Привертає увагу інтонаційна характеристика супроводу: за її основу береться інтервал мала секунда з репетиційними повтореннями, тим самим надаючи певної тривожності звучанню струнних.

Четверта частина кантати — «Явір опадає восени» — відіграє роль своєрідного епілогу, де композитор розмірковує про швидкоплинність життя, асоціативно поєднуючи її з осінньою порою у природі («летить пожовкле листя і життя летить»), та про велич кохання, непідвладного часові.

«Осіння кантата» постала вагомим кроком на шляху становлення авторського стилю митця, продемонструвавши глибину образних узагальнень у поетичному ряді Яковчука-поета та індивідуальність їхнього музичного втілення Яковчуком-композитором на прикладі нового жанру української музики 1970-х рр. — камерної кантати. Яскравим здобутком у творі виступає відношення митця до фольклорних праджерел, у його баченні — символу чистоти людської душі, її помислів і діянь, осердям гармонічності сприйняття світобудови.

К. С. Повод

ВІОЛОНЧЕЛЬНА МУЗИКА А. ЗАГАЙКЕВИЧ: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ КОНЦЕПТ ТА ВИКОНАВСЬКА РЕФЛЕКСІЯ

Значне місце в розвитку виконавського музичного мистецтва в Україні кінця XX і початку XXI століття належить віолончельній музиці, зокрема віолончельним концертам.

Процеси розвитку жанру віолончельного концерту в Україні в наш час можна показати на прикладі двочастинного Віолончельного концерту А. Загайкевич.

А. Загайкевич є представницею нового композиторського покоління. Вона навчалася в Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського в класі професора Юрія Іщенка та в Інституті дослідження й координації акустики/музики у Парижі.

Віолончельний концерт А. Загайкевич став проявом багатого творчого досвіду авторки, здобутого при створенні багатьох різножанрових творів, таких як «Гравітація» для двох віолончелей; Терцет для кларнета, скрипки та віолончелі; «Повітряна механіка» для флейти, кларнету, перкусії, фортепіано, скрипки, віолончелі; Interlude для флейти, кларнету, фаготу, валторни, тромбону, перкусії, фортепіано, скрипки, альта, віолончелі та контрабасу; Струнний квартет; Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано; «Геронея» — електроакустичний твір для фагота, фортепіано, скрипки, віолончелі та електронного запису, та багато інших.

Як бачимо, у творчості Загайкевич за участі віолончелі проявляється різноманіття жанрів, від електронної музики, камерної до концерту.

Драматична концепція Концерту свідчить про те, що в ньому присутні також ознаки романтизму, а саме індивідуалізація образу ліричного героя, наявність наскрізної драматургії і протистояння, емоційна насиченість музики.

Особливої уваги в аналізі Концерту заслуговує той факт, що автором обґрунтовано і багатогранно використовується речитативність як знак складного, суперечливого і напруженого внутрішнього світу героя. У цьому випадку у А. Загайкевич багато спільного із М. Скориком, у якого речитативність теж є одним із улюблених методів інтонаційності, зокрема у Віолончельному концерті № 1.

Драматургію Концерту характеризують: відповідна діалогічність композиційної будови Концерту формується специфікою співвідношення солюючого інструменту та оркестру; наявність конфлікту в межах ліричного типу симфонізму; іншим визначенням жанрового різновиду концерту-симфонії, окрім ліричного, є психологічна складова, яка формує два рівні конфлікту: зовнішній і внутрішній.

Концерт є драматично-монологічним, що свідчить про ліричну рефлексію на сьогодення. Монологічні речитативи каденційного характеру простежуються впродовж всього твору. Від виконавця потребується досягнення максимального співпереживання з автором в зображенні образу ліричного героя.

Перше виконання Віолончельного концерту А. Загайкевич відбулося в Київській Національній філармонії у 2007 р. Виконував Концерт відомий французький віолончеліст Доменік Вієнкур у супроводі Національного симфонічного оркестру України під орудою Петра Товстухи.

Отже, Віолончельний концерт А. Загайкевич можна віднести до визначних зразків музичних творів жанру. Його цілком обґрунтовано можна визначити як концерт-симфонію з елементами ліризації.

Концерт не тільки заслуговує, але і потребує сучасного виконання українськими віолончелістами у творчому діалозі з автором.

А. В. Олійник

ДО ПРОБЛЕМИ ФІЛОСОФСЬКОГО ВИМІРУ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Трансформаційні процеси розвитку сучасної мистецької освіти в Україні актуалізують осмислення її філософсько-методологічних засад. О. Рудницька наголошувала, що мета філософії мистецької освіти полягає в усвідомленні сенсу художньо-педагогічної діяльності на вищому рівні узагальнення теоретичного досвіду пізнання у філософських категоріях, законах, поняттях. Філософія мистецької освіти є загальнометодологічною основою мистецької освіти, основні положення якої обґрунтовані в працях видатних філософів і педагогів різних часів (Арістотель, Платон, Песталоцці, Г. Сковорода, П. Юркевич, М. Каган та ін.). Українські вчені сьогодні зосереджують свою увагу на філософії національної ідеї, людиноцентризму в освітньому просторі (В. Кремень), методології мистецької освіти (Г. Падалка, О. Рудницька), методологічних засадах розбудови національної музичної школи в Україні (В. Шульгіна).

Ефективність національної ідеї, яка, на думку В. Кременя, є виразом духу нації та змістом філософії людиноцентризму, зумовлена її зв'язком з культурою. Роздумуючи над концептом «філософія освіти» (її змістом, методологією та предметом), учений звертає увагу на тенденцію розвитку раціонально осмислених і організованих освітніх систем, яка «виявляється в орієнтації на моделі високої культури, яка перебуває в жорстокому протистоянні з декультурацією та зразками масової культури».

Основою авторської теорії мистецької педагогіки О. Рудницької є загальнофілософська методологія, «<...> екстраполяція якої у площину закономірностей, законів та узагальнюючих концепцій психолого-педагогічної науки зумовлює адекватне розуміння гносеологічних і світоглядних проблем мистецької освіти». Філософію мистецької освіти, як науки про закономірності цілеспрямованого процесу та результату опанування художніх цінностей і пов'язаного з ним розвитку особистості засобами мистецтва, учена розглядає як синтез філософії мистецтва (науки про сутність мистецтва й закономірності його функціонування в суспільстві) та філософії освіти (науки про сутність освіти та закономірності її функціонування в суспільстві), які є галузями філософії) науки про загальні закони природи, суспільства, мислення). Етико-естетичну основу української музичної педагогіки В. Шульгіна ґрунтує на засадах української філософської школи, привертаючи увагу до етнізації навчально-виховного процесу музичної школи. Г. Падалка головною метою мистецького навчання та виховання вважає формування духовної особистості. Духовну культуру вчена розглядає як «<...> систему життєвих сенсів людини, пов'язану з внутрішнім психічним її життям і спрямовану на реалізацію гуманістичних цінностей в діяльності», а духовну культуру викладача мистецьких дисциплін, як особистісно-професійне утворення, сутністю якого є здатність до усвідомлення та творення мистецтва з позицій гуманізму, а також поширення цього підходу в учнівському середовищі.

Г. Падалка вибудовує провідні методологічні засади мистецької освіти: гуманістичну спрямованість; національну основу; особистісно-орієнтований підхід до мистецького навчання та забезпечення системності мистецького навчання, спираючись на які можна розвивати її (мистецьку освіту) в новому тисячолітті.

В. М. Цицирєв

ОКРЕМІ ПИТАННЯ ЗАХИСТУ АВТОРСЬКОГО ПРАВА В МИСТЕЦТВІ

Визначення належної процедури захисту інтелектуальних прав є умовою для нормального регулювання творчої діяльності в Україні. Доступність технічних засобів відтворення і розповсюдження, виконань творів з кожним роком збільшується, що сприяє кількості порушень у сфері авторського права. Автор повинен мати професійні здібності, творчі природні якості, а й знання у галузі права, досвід та інтуїцію. І чим глибші й ґрунтовніші він буде мати знання з різних сфер життя і культури, тим легше буде йому здійснювати свою творчу діяльність.

Різноманітні твори мистецтва мають багато особливостей і авторське право суб'єктів мистецтва дуже специфічне. Особливістю твору мистецтва є те, що він може включати багато об'єктів авторського права: драматургію, сценарій, музику, хореографію, літературні твори, кінематографічні або мультимедійні твори. Необхідно відмежувати, хто є автором твору, а хто має суміжні права на нього.

Жанрами музично-драматичних творів є опера, оперета, музична комедія, мюзикл, рок-опера тощо. Вони містять музику, слово і сценічне дійство, яки одночасно поєднуються драматичний і музичний твір, призначений для виконання на сценічному майданчику. Музично-драматичні твори повинні охоронятися законодавством так само, як і літературний та музичний твір. Мати належним чином закріплену форму вираження зовнішню та внутрішню. Бути зафіксовані на будь-якому носії у тій формі, яка придатна для повного сприйняття твору.

Музичні твори з текстом та без тексту теж є об'єктами авторських прав, відповідно до ч. 1 ст. 8 Закону України "Про авторське право та суміжні права"

Музичні твори несуть ідеї та образи, які втілені за допомогою творчої праці митця. Це безпосереднє відбиття реального світу за допомогою звуків, які існують у часовій та звуковій площині.

Музика — мистецтво, в якому основним елементом є звуки, створені музичними інструментами, голосом, комп'ютерними технологіями, які мають такі засоби виразності: темп, лад, ритм, метр, динаміка, тембр, мелодія, гармонія. Вона може бути вокальною, вокально-інструментальною, інструментальною. У зв'язку з розвиненням технологій розвивається також і музичне мистецтво, методами створення якої є як класичні інструменти: фортепіано, скрипка, віолончель, різноманітні духові інструменти, так і новітні електронні прилади. Існує безліч її жанрів: народна,

класична, симфонічно-вокальна, хорова, танцювальна, камерна, розважальна, поп-музика, рок-музика, пісенна, театральна.

Музичний твір у сценічному мистецтві може бути основою, додатком до музично-драматичного, кінематографічного або мультимедійного твору. Твори сценічного мистецтва завжди відрізняються тим, що вони синтезують декілька видів мистецтва, тим самим отримуючи складний щодо розгляду авторського права об'єкт.

Музичний твір у сценічному мистецтві як об'єкт авторського права — результат творчої діяльності митця. Зовнішній формі вираження музичного твору притаманне втілення його в нотному запису, звуковому й відеозапису. Будь-який твір повинен охоронятися авторським правом. Головне, щоб твір у перший раз був публічно виконаний, тобто доведений до уваги глядачів або навіть музичних споживачів і при такому виконанні було зазначено ім'я автора. В авторському праві сценічного мистецтва є виключне право на мелодію, яке також підпадає під композицію. Стосовно гармонії, то вона не охороняється авторським правом, тому в ній синтезуються лише акорди, сукупність яких незначна. Одна і та ж мелодія може стати об'єктом різних способів побудови гармонії. Так само не можна отримати охорону на ритм музичної мелодії. Автор спеціально створеного для аудіовізуального продукту музичного твору з текстом або без нього має суміжні права на цей продукт мистецтва.

В Україні лише починає розвиватися і встановлюватися нормативно-правова база захисту інтелектуальної власності. Україна є країною зі значним інтелектуальним науковим потенціалом, і концепція захисту права інтелектуальної власності відповідає міжнародним стандартам, але вона ще є не зовсім дієвою. Потрібно врегулювати прогалини теперішньої системи захисту права інтелектуальної власності. Створювати нову систему контролю та механізм попередження порушень у сфері авторського права, встановити жорсткий нагляд за виконанням законодавства. Творча діяльність відповідних суб'єктів у сценічному мистецтві є дуже специфічною, має багато особливостей. Кожен з суб'єктів створює власний продукт інтелектуальної власності, неважливо, в якому виді мистецтва і жанрі він працює, окремої частини твору, але повноцінний твір є результатом спільної колективної праці усіх членів творчої групи і потребує належного захисту їх прав.

О. Ю. Степанова

ДІАЛЕКТИКА ЦІЛОГО ТА ЧАСТИН У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ: ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ АСПЕКТ

Духовність як людське вміння осягати смисли, цінності та цілі — традиційний об'єкт культурфілософської рефлексії. Духовне буття людини сполучає раціонально-логічне та образно-емоційне, завжди несе на собі відбиток соціально-культурного контексту. Здатність людини до духовного розвитку, переживання, інтерпретації подій у різноманітті смислів становлять дослідницьке поле «наук про дух», різко протиставлених

природничо-науковому принципу причинності. Аналітичний апарат герменевтики як частини «наук про дух» оформлений, зокрема у працях Ф. Шлейєрмахера, де герменевтика представлена як вчення про мистецтво розуміння як такого. На особливу увагу заслуговує сформульований філософом принцип «кругового руху процесу розуміння», згідно з яким ціле розуміється через його частини, а частини — через ціле. Такий принцип відіграє методологічну роль у пізнанні форм буття культури, до яких належать музичне мистецтво взагалі та фортепіанне виконавство зокрема.

Музика як вид мистецтва дозволяє, використовуючи можливості герменевтики, гармонізувати людське існування, здолати екзистенціальні проблеми, зв'язані з втратою відчуття цілісності на тлі бурхливого розвитку інформаційних технологій. Так, глибинне вивчення історії створення музичного твору, особливостей біографії композитора та часу, коли відбувалося його творче та особисте становлення, не тільки впливають на краще розуміння світовідчуття й драматичних образів, закладених у музичному тексті, а й сприяють розумінню людиною себе, свого місця у світі та самої навколишньої реальності.

Важливо наголосити, що музичне мистецтво, зокрема фортепіанне, є яскравим прикладом утілення принципу «цілого й частин». Цілісність фортепіанної музики як системи утворюють такі частини: музичний текст; інструмент, на якому виконується твір; виконавець-інтерпретатор; епоха; виконавська техніка; стиль у різноманітті його проявів. Музичний текст є найважливішою складовою музичного мистецтва. Вивчаючи його, виконавець має схопити суть, закладену композитором у зміст твору. Музичний текст є відображенням швидкоплинності в історії, вираженням її провідних напрямів та традицій, що характеризується певним стилем, епохою, а також фортепіанними школами, у лоні яких формувалися різноманітні характерні особливості виконавських прийомів і техніки.

Фортепіано синтезує у своїй будові інструменти різних груп (струнних, ударних, клавішних). Важливим фактором у виконавському процесі є енергія, яка виникає внаслідок звукоутворення, на що впливають такі матеріали та елементи будови фортепіано: дерево, з якого виготовлений корпус інструмента та деякі його частини; метал, з якого виготовлені струни; важливими є особливості технологічних традицій фабрик. Усі ці фактори безпосередньо впливають на звучання інструмента. Зважаючи на вищенаведений «ексклюзивний» набір характеристик, можна стверджувати, що кожен окремий інструмент є унікальним і неповторним. Окрім технічних і технологічних елементів у системі втілення музичного твору, варто наголосити на важливості особистості інтерпретатора як одухотворюючого чинника виконавського процесу. Індивідуальне художнє мислення виконавця-інтерпретатора транслює та спрямовує на слухача фортепіанний твір крізь призму внутрішнього душевного стану, музично-теоретичної обізнаності, творчої активності як результату

духовної культури, що потребує від музиканта необхідних історичних, біографічних та філософських знань.

Отже, для відтворення «цілого» в музичному мистецтві музикант має розуміти важливість функціонування та особливості кожної окремої частини. Така єдність спрямована на досягнення «істинної» мети — створення музики (цілісного виконавського твору), яка, проникаючи в чутливу сферу людини, сприяє її максимальному духовному розвитку.

А. Ю. Лошков

ФАКТУРНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ СТИЛЮ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ Л. ДИЧКО

Творчість українських композиторів останньої третини XX — початку XXI ст. — розмаїте і багатогранне мистецьке явище, що ілюструє співіснування різних світоглядних настанов, стильових орієнтирів (неоромантизм, неофольклоризм, неосакральність, мінімалізм тощо), мистецьких технологій і технік письма. Митці втілюють мовностилістичні досягнення «Новітньої музики» та водночас заглиблюються в національні традиції, ілюструючи оригінальність концепцій та стильового синтезу.

До сучасних українських авторів, які попри значне новаторство мови, звернення до сучасного звукопису й актуальні прийоми композиторської техніки, а також новітні механізми організації і розвитку музичного матеріалу, зберігають зв'язок з традиційними для композиторської творчості поняттями («опус») та спираються на національний мелос, не втрачаючи власної ідентичності, належить видатний майстер, композитор ліричного спрямування Л. Дичко.

Показником індивідуального стилю композитора, матеріальним виміром авторської поетики та виявом типу художнього мислення є фактурна організація музичних творів — трикоординатна конфігурація «музичної тканини», що організує твір за горизонталлю, вертикаллю та глибиною (Є. Назайкінський), є специфічним засобом викладення і фіксації музичної думки, втіленням специфіки письма.

Оновлення фактурної складової внаслідок радикальних процесів музичної практики XX ст., зміна принципів музичного мислення та залучення модальної організації, новітньої звуковисотної організації музичного простору сприяла послабленню функційної залежності між провідними координатами музичної тканини — мелодією (горизонтальним утворенням) та гармонією (вертикаллю). Внаслідок мистецьких трансформацій суттєво збагачується фактурно-гармонічний комплекс, переосмислюються його детермінанти. Оновлення фактурно-гармонічних засобів та традиційних системних зв'язків зумовило нові умови для самостійного життя акордових нашарувань, посилення їх колористичної звукозображальної функції.

Особливою цариною втілення принципів синтетичного художнього мислення Л. Дичко в інструментальній музиці, реалізацією просторово-часових уявлень авторської свідомості та новаторських пошуків

матеріально-звукового віддзеркалення архітектурно-просторових образів в музичному мистецтві є фактурна організація фортепіанних творів композитора, серед яких: «Дитячий альбом», «Карпатські фрески», «Драматичний триптих» для двох фортепіано, «Чотири пори року» для двох фортепіано, «Замки Луари» і «Алькасар... Дзвони Арагону» та ін.

Насичена і різноманітна за структурою, функційним навантаженням та специфікою взаємозв'язку основних координат, музична тканина фортепіанних циклів стає важливим чинником вияву авторської індивідуальності Л. Дичко, відтворенням специфіки письмової фіксації композитором власних ідей, самобутньої манери висловлювати думку, проекцією художньо-світоглядних орієнтирів та синтестезійного типу мислення.

В. О. Пудченко

В. М. ОСАДЧА — ДОСЛІДНИК НАРОДНОПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ СЛОБОЖАНЩИНИ

Український музичний фольклор — цінне надбання, без якого неможливі повноцінний розвиток і становлення сучасної культури. Найважливіша його складова — традиційна пісенність — окраса духовної культури народу, знана й шанована в усьому світі. Саме в ній вповні звучить душа українського народу, а також його правдива історія.

Справа вивчення законів самобутнього народного мистецтва стала підґрунтям для формування провідних принципів фольклористичної діяльності у роботах М. Максимовича, І. Срезнєвського, П. Лукашевича, О. Бодянського, К. Квітки, О. Потебні та інших дослідників, які вбачали в народному мистецтві важливий засіб пізнання життя народу.

Ідеї ретельного зібрання, наукового пізнання, відтворення та сценічної ретрансляції народнопісенної традиції Слобожанщини присвятила свою діяльність Віра Миколаївна Осадча, нагороджена орденом княгині Ольги III ступеня (2010) за вагомий особистий внесок у справу консолідації українського суспільства, розбудову демократичної, соціальної і правової держави.

Здобувши вищу музичну освіту у Санкт-Петербурзькій державній консерваторії ім. М. А. РимськогоКорсакова за фахом «Музикознавець-фольклорист» (1976), з 1972 р. В.М.Осадча брала участь у фольклорних експедиціях, вивчала народнопісенну культуру Вологодської та Бєлгородської областей (Росія, 1972–1978), традиції українських та російських поселень історичної Слобожанщини (з 1978). Здійснила також експедиції у Волинську, Львівську, Полтавську, Херсонську та Вінницьку області. Має власний фонд фонозаписів, який сягає 2,5 тис. зразків. З 1979 р. виступала у телевізійних та радіопрограмах. Особисто та у складі колективу авторів упорядкувала 8 збірок фольклорно-етнографічних матеріалів. Автор першого навчального посібника на самобутньому регіональному матеріалі «Обрядова пісенність Слобожанщини», понад 50 наукових, науково-методичних та науково-популярних публікацій, зокрема серії статей у діловому представницькому регіональному часописі «Губернія» (2005–2006).

Уперше, поєднуючи історико-теоретичні та порівняльно-типологічні методи дослідження, ученим-етномузикологом надано характеристику жанрово-стильових особливостей народнопісенної традиції Слобожанщини, доведено та науково обґрунтовано існування самобутнього музичного діалекту регіону із домінуванням стилістики пісенної лірики.

Віра Миколаївна — дослідник, збирач, виконавець народнопісенних зразків Слобожанщини, засновник фестивального фольклорного руху на Харківщині, зокрема фестивалів «Покуть» (1996–2012), «Крокове коло» (1999–2013).

Віра Миколаївна Осадча створила перший на Слобожанщині фольклористичний гурт «Слобожани» (1983), очолює фольклористичний гурт Театру народної музики України «Обереги». В. М. Осадча є засновником та постійним членом Спілки етнографів та фольклористів Харкова, експертної комісії з присудження премій ім. В. М. Гнатюка за збереження та охорону нематеріальної культурної спадщини та член Національної ради із збереження нематеріальної культурної спадщини Міністерства культури України.

На сьогодні Віра Миколаївна викладає в Харківській державній академії культури (ХДАК), в якій працює з 1992 р.

За вагомий особистий внесок у розвиток української культури і мистецтва, підготовку висококваліфікованих фахівців Вірі Миколаївні присвоєно почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України».

А. О. Крайников

ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ АНАТОЛІЯ СОЛОВ'ЯНЕНКА: ПОГЛЯДИ НАУКОВЦІВ

Зростання інтересу до культурної спадщини українського народу є домінантною ознакою культурологічних досліджень початку XXI ст. Актуальним є дослідження оперної та камерної творчості видатного українського співака XX ст., народного артиста Анатолія Солов'яненка. В його виконавському доробку — оперні партії вітчизняної та зарубіжної класики, камерно-вокальні твори та народні пісні. Записи багатьох творів у виконані майстра зроблено відомою фірмою «Мелодія» та фірмою «Curci» (Італія). Гастролі митця на оперних сценах Канади, США, Японії, Австралії та багатьох країн Європи завжди відбувалися з тріумфальним успіхом.

Проте виконавська діяльність А. Солов'яненка, його цікаві творчі інтерпретації як оперних образів, так і художніх образів камерних творів майже не досліджено. На перший погляд, список музикознавців, публікаціями яких зафіксований інтерес до творчої постаті артиста, не такий вже й малий. Назвемо М. Максанову, Г. Степанченко, Б. Хайкіна, В. Калініченко, А. Полякову, В. Пасхалова та ін. Їх публікації вийшли друком у 1962–1965 рр. Це той час, коли тільки розпочиналася кар'єра артиста. Зміст їх — констатація фактів виступів Анатолія Солов'яненка («Фра-дьяволо» у Большому театрі, 1965), побажання подальших успіхів

(«В добрий час», 1962), захоплення талантом («Одухотворення», 1980). Але ці короткі публікації на сторінках періодичних видань як музичного, так і загальнопопулярного спрямування не можуть надати уявлення про виконавський стиль артиста, глибини його внутрішніх творчих пошуків.

Ю. Станішевський («Творчий портрет А. Солов'яненка, 1984) вже більш повно проаналізував виконавську діяльність співака. Увага приділена й специфіці формування фахівця і творчої особистості, і уроки О. М. Коробейченка, досвідченого оперного співака і педагога, стажування у міланському «Ла Скала», дебют в опері Дж. Верді «Ріголетто» (партія Герцога).

Найбільш ґрунтовною є праця А. Терещенко «Анатолій Солов'яненка. Творчий портрет» (2009), видана вже після смерті артиста. Авторка систематизувала всі наявні матеріали та рецензії на виступи співака. Приділено увагу етапу становлення артиста, розглянуто його оперні ролі, окреслено специфіку камерної творчості, висвітлено численні гастрольні вистави А. Солов'яненка.

На сцену Київської опери співак вийшов у ролі Герцога з опери Дж. Верді «Ріголетто». Його партнерами були Є. Чавдар та М. Ворвулєв. Це одна з найкращих робіт А. Солов'яненка в театрі. Достовірному розкриттю образу Герцога найкраще відповідав артистичний темперамент співака. Вже в експозиції образу відчувалася багатозначність його трактування. А. Терещенко наводить деякі моменти аналізу ролі з висловлювань самого артиста. Дослідником також охарактеризовано найважливіші аспекти осмислення артистом інших партій в операх Дж. Верді.

Отже, огляд публікацій щодо виконавської творчості А. Солов'яненка, доводить недостатність її вивчення. Зусилля наступних дослідників можуть бути спрямовані на виявлення виконавського стилю видатного українського співака, аналізу його талановитих інтерпретацій як оперних партій, так і камерних творів.

Я. В. Кравченко

ДО ПИТАННЯ ВИВЧЕННЯ НАРОДНОЇ ПІСЕННОСТІ ПОЛТАВЩИНИ

Актуальність звернення до народної пісенності Полтавщини зумовлена її регіональною своєрідністю, а також необхідністю системного вивчення пісенних жанрів у зв'язку із мовним діалектом, стилем їх виконання. Багато пісенного матеріалу вже накопичено протягом XIX та XX ст., але ці цінніші записи мали відмінну мету у композитора, поета, з одного боку, фольклориста-філолога та етномузиколога — з іншого. Від цього залежить підбір пісень, рівень їх наукової значущості як джерела інформації. Мета цього викладу — означити найбільш вагомі постаті митців та вчених, завдяки діяльності яких нині маємо певну картину того, як побутували пісенні жанри на Полтавщині.

Протягом XIX–XX ст.. народні пісні Полтавщини фіксували такі видатні діячі культури та мистецтва, як М. В. Лисенко, Марко Вовчок та

Опанас Маркович, Є. Гребінка, Г. Г. Верьовка, Д. М. Ревуцький, Ф. М. Попадич, відомі фольклористи К. В. Квітка, А. Кононщенко-Грабенко, В. О. Щепотьєв, Є. Ліньова, М. П. Гайдай, В. Й. Харків, А. І. Гуменюк, А. Ф. Омельченко, З. І. Василенко, О. А. Правдюк, Д. Лебединський, А. Лиходій, Л. І. Ященко та ін. За даними А. Філатової, на Полтавщині народні пісні записували також М. М. Гордійчук, П. П. Барановський, С. Й. Грица.

Про збирачів полтавських народних пісень опублікована стаття Т. Решетник «Дивний скарб минулого».

Дослідниця простежує не тільки хронологічну послідовність звернення видатних українських митців до народної пісенності Полтавщини, але й визначає вплив пісенного оточення на формування їх наукових та естетичних поглядів.

Авторка розпочинає об'ємний перелік записувачів від Марусі Чурай (1625–1653), яка народилася та жила у Полтаві і була авторкою низки пісень, що стали народними.

У с. Сари (нині Гадяцького району) народився поет, етнограф, фольклорист, перекладач, викладач, професор Харківського та Київського університетів А. Л. Метлинський (1814–1870, псевдонім Амвросій Могила).

У с. Ісківці (нині Лубенського району) народився та виріс етнограф, фольклорист, історик та мовознавець О. С. Афанасьєв (1816–1875, псевдонім Чужбинський), який супроводжував Т. Г. Шевченка під час його подорожі Лівобережною Україною 1845–1846 рр. у с. Кулажинці (нині Гребінківського району).

Класик української музики М. В. Лисенко (1842–1912), фольклорист, диригент, композитор, якого сучасники називали чарівником української пісні, народився у с. Гриньки, теперішнього Глобинського району Полтавської області, де на вакаціях записував народні пісні, зокрема колядки та щедрівки, а також пісні інших жанрів.

Своє творче життя присвятив Полтавщині мистецтвознавець-маляр, етнограф-фольклорист, бандурист О. Г. Сластіон (1855–1933). Його записи майстерно розшифровані фольклористом, музикознавцем та композитором Ф. М. Колессою (1871–1947) та опубліковані у 13 та 14 томах «Матеріалів до української етнології» (1913).

Значний внесок у музичну етнографію Полтавщини зробив К. В. Квітка (1880–1953), який записував народні пісні з теперішніх районів: Гадяцького, Лохвицького, Лубенського, Миргородського, Пирятинського та Полтавського. Майже всі записи К. Квітки увійшли до його збірки «Українські народні мелодії» (1922), яку перевидав А. І. Іваницький у 2005 р.

Михайло Петрович Гайдай (1878–1965), будучи співробітником Кабінету музичної етнографії ВУАН, провадив активну збирацьку роботу, зокрема чимало записів зробив на Полтавщині. Частину з них опублікував його син М. М. Гайдай у збірці «Українські народні пісні в записах Михайла Гайдая».

М. Гайдаю вдалося записати безпосередньо зі співу та на фонограф чудові зразки народної пісенності з теперішніх Шишацького, Кременчуцького, Лубенського, Чутівського, Великобагачанського, Козельщинського, Глобинського, Решетилівського, Зіньківського районів.

У подальшому необхідно критично розглянути більшість з опублікованих записів, розподілити їх на слухові та фонографічні, визначити, наскільки повно записаний фольклор у тому чи іншому районі Полтавщини.

Ж. А. Сосновська

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НАРОДНОПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ В СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ ПІСЕННО-ТАНЦЮВАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ «ПОЛТАВА»

Важливим чинником репрезентації сучасного хорового народно-академічного виконавства є професійна творчість славетних колективів України, серед яких вагоме місце посідає пісенно-танцювальний ансамбль «Полтава» Полтавської обласної філармонії.

Творче обличчя колективу сформувалося в часи керівництва ансамблем Засл. арт. України, члена Національної Спілки композиторів України, фольклориста Павла Олексійовича Бакланова з 1991 по 2001 рр. Це десятиліття сміливих пошуків, яскравих постановок, блискучих пермог на міжнародних мистецьких конкусах-фестивалях.

Основою репертуару колективу стали багаточисленні обробки народних пісень, переважно полтавського регіону, з яких були створені вокально-хореографічні композиції, творчі «візитівки» ансамблю — характерна «Їхали козаки», повні гумору та жартів «Опішнянські куманці» та «Стукалка», обрядово-святкові дійства «Купала» та «Коляда»; хорові обробки українських народних пісень та авторські твори («Човник хитається», «Всякому городу нрав і права», «Полтавський сотник»), хорові інтепретації народних пісень, записаних керівником колективу П. О. Баклановим від фольклорного гурту «Криниця» з с. Веселий Поділ Веселоподільського БК Семенівського р-ну (про що свідчить видана у 2005 р. Полтавським будинком народної творчості збірка пісень за матеріалами експедиційної роботи).

Значним доробком у сценічній практиці колективу є плідна співпраця з землячкою, композитором та мистецьким діячем Т. Г. Парулавою (творче ім'я — Тамара Оскоменко-Парулава; Голова Полтавської обласної організації Національної Спілки композиторів України, Лауреат Міжнародного та міжрегіонального театральних фестивалів, дипломант всеукраїнських фестивалів, викладач Полтавського музичного училища ім. М. Лисенка, художній керівник громадського об'єднання «Молодіжний Музичний Театр "ПарМіКо"»). На прохання П. Бакланова, композитор створила хорову обробку народної пісні «Сирітка» (1994), жартівливу хорову сценку «Нащо мені женитися» (1995). До цього періоду належить й кропітка робота над пісенно-танцювальним дійством «Купало», до якого увійшли дві обробки купальських пісень Т. Парулави — «Відьма»

та «Ліричний танок» (музична інтерпретація решти номерів була зроблена П. Баклановим). Партитура сцен насичена сучасним колористичним звучанням та ритмікою. Пізніше на цьому матеріалі композитором були зроблені важливі драматургічні сцени до опери «Маруся Чурай» (1998-99). У 2007 р. на авторському вечорі Т. Парулави прозвучали дві сцени з опери у другій редакції — «Ніч на Івана Купала» та «Вечорниці» — артисти ансамблю пішли на творчий експеримент, виконуючи музику в непритаманній колективу академічній манері співу.

Таким чином, сценічна практика, що яскраво демонструє репертуар пісенно-танцювального ансамблю «Полтава», відображає як традиційний підхід до творчої діяльності подібних колективів, так і новаторські пошуки осучаснення власного сценічного простору. Обрана жанрова тематика різноманітно висвітлює красоту народної пісні, що звучить в хоровій обробці, стремління до крупних концертних форм (вокально-хореографічні дійства), які об'єднані загальною тематикою або сюжетною лінією.

О. О. Биканова

НАРОДНА ЛІРИЧНА ПІСНЯ «ТУМАН ЯРОМ, ТУМАН ДОЛИНОЮ» У ВИКОНАВСЬКІЙ ВЕРСІЇ ДЕРЖАВНОГО УКРЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ХОРУ ІМ. Г. ВЕРЬОВКИ

Українські народні ліричні пісні, безперечно, входять до найвищих мистецьких надбань нашого народу. Безумовно, виконання народної пісні «Туман яром, туман долиною» Державним українським народним хором є взірцевим та слугує зразком глибинного розуміння емоційного та образного змісту твору з його безкінечною сердечною зворушливістю, реалізації найкращих рис традиційного виконавства української народнопісенної культури та вокально-технічної майстерності професійного народного хорового колективу, яскравої сценічної подачі, тонкого артистизму, щирої любові до справи. Порівнюючи декілька записів виконання цього славетного колективу різних років, можна простежити, як формувалася, вдосконалювалася інтерпретація відомої народної пісні. Для виконання на ранішньому записі, що доступний нам з Інтернету, характерним є звуковедення зі специфічним штрихом, притаманним гучному «вуличному» співу виконавської традиції степової України. Манера звукоутворення є типовою народно-академічною з характерними для партії сопрано прикриттям на верхніх ділянках діапазону і техніки змішання грудного та головного резонування. Виконавська форма будується на загальному динамічному розгортанню з поступовим crescendo до останнього куплету, де і відбувається головна кульмінація, з невеликим спадом гучності та додавання ліричного акценту на словах: «засмутила козакові серце....». Темп доволі рухливий, з початку і до кінця залишається не змінним.

Для наступного запису характерною є цікава знахідка нового тембрального трактування фактури твору — майстерне співставлення індивідуально насиченого народно характерного яскравого колоритного

виводу (в епізодах зростання експресії і кульмінаційних вершинах) та прикритого змішаного звучання хорового верхнього голосу (в моментах «тонкого» ліричного вислову зі спадом загальної динаміки). Це підсилює відчуття емоційної відкритості, щирості, притаманних традиційному ліричному пісенному висловлюванню. До традиції народнопісенного виконавства цю версію наближають мелодичні варіанти розспіву голосів. Для цього виконання вже є важливим повернення в кінці до матеріалу і емоційно-образного строю першого куплету, що створює тричастинність композиції.

Найновіша виконавська версія, представлена відео з концерту, ще більш яскраво використовує розмаїття тембрів у співставленні виводчиці та хорової партії сопрано, солістки та хорового зачину, досконало вивірений темповий та динамічний розвиток створюють надзвичайно виразну композицію виконавської версії. Хоча зменшення куплетів полегшує завдання будови цілісності форми та збіднює образний зміст народної пісні за рахунок зняття важливої діалогічності, яка посилює психологізм висловлювання. Цікавою знахідкою збагачення звучання та надання виконанню особливого звукоефекту «мерехтливого повітря, туману» — додавання до загальної фактури подвоєного в октаву основного тону твору, що звучить від початку до кінця своєрідним фоном.

«Голос — це носій людського інтелекту, емоцій», — наполягав і нагадував А. Авдієвський на репетиціях і створював справжні шедеври виконавського мистецтва.

У. А. Барсук

КУВИЦІ В ІСТОРІЇ ДАВНІХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ

Один із найдавніших музичних інструментів — кувиці, веде свою історію з епохи неоліту. Він мав розповсюдження в музичному побуті по всьому світу. У різних культурах на ньому грають переважно чоловіки, а в російській традиції гра на кувицях є виключно жіночою справою. За твердженням багатьох музикознавців (Г. Хоткевич, І. Шрамко, Л. Черкаський, А. Гуменюк, І. Мацієвський), багатоствольна флейта під різними назвами («кувички», «кутікли», «кувікли», «цевниця», «свиріль», «ребро») в Україні відома з часів Київської Русі. У праці «Dissertations sur les antquites Russie» (1795) французький дослідник М. Гютрі описує український народний інструмент свірєлку, що схожа на флейту Пана із семи цівок. На думку А. І. Гуменюка, найбільш поширені на теренах Україні були два види багатоствольної відкритої флейти, це — кувиці як ансамблевий інструмент і флейта Пана як його сольний варіант. І. Мацієвський стверджує, що варіант цього інструмента, а саме — ребро, у 20-30-ті рр. разом зі скрипкою, басом і флюєркою входили до складу традиційних ансамблів троїстих музик на Галичині. Але у післявоєнні роки і флейта Пана «свиріль», і ребро, на жаль, цілком вийшли із вжитку. На сьогодні цей інструмент не побутує в інструментальній традиції

України. Проте сучасні виконавці в концертних авторських інструментальних творах, обробках народних пісень, експериментальних виконавських версіях зразків традиційної інструментальної та пісенної культури України з успіхом використовують різні варіанти прадавнього духового інструмента. У 60-ті роки XX ст., почавши відтворення давніх інструментів та оволодіння мистецтвом гри на них, соліст оркестру народних інструментів при Державному українському народному хорі заслужений артист УРСР Є. Бобровников, відродив та здійснив спроби до його удосконалення, повернувши у виконавську музичну практику яскраво народний, колоритний, виразний та віртуозний інструмент. Пізніше талановитий музикант-віртуоз став організатором і художнім керівником самодіяльного оркестру народних інструментів, фольклорно-етнографічних ансамблів, зокрема 1979–88 — ансамблю «Дмитрівчанка» в с. Дмитрівка Києво-Святошинського р-ну Київської обл., до складу якого входили і кувиці. На сьогодні варіанти інструмента з великим успіхом звучать: в оркестрі Державного народного хору ім. Г. Верьовки; Національному академічному оркестрі народних інструментів Віктора Гуцала (народний артист України Г. Аграціна (свиріль), ансамбль наїстів обробка В. Гуцала «Ходила по садочку», обробка О. Шевченка «Сподобалась мені...»); у Київському академічному ансамблі народної музики «Дніпро» (Максим Бережнюк, Тимофій Музичук). Органічно та яскраво також звучить у етнопроекті Сусанни Карпенко «Візерунчасті пісні» в експериментальній виконавській версії пісні «Да їхали козаки...» (М. Бережнюк). Цікаві спроби відтворити можливе звучання кувиць в українській традиційній народнопісенній культурі здійснює фольклористичний гурт кафедри естрадного та народного співу ХДАК «Лада» (керівник — заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства Вікторія Осипенко). Цей інструмент має красивий виразний звук неповторного тембру, самобутній колорит, великі технічні можливості, історичну та художню цінність, яскраво проявляє себе як в сольному, так і ансамблевому музикуванні. На наш погляд, він має бути відродженим в сучасній практиці професійного виконавства та побутового музикування.

Є. О. Федоренко

СОЛОСПІВИ ДОМІНІКИ ЧЕКУН У КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙНОГО НАРОДНОПІСЕННОГО ВИКОНАВСТВА РІВНЕНСЬКОГО ПОЛІССЯ

Одна з найвідоміших українських автентичних співачок — заслужений працівник культури (2009) Домініка Чекун, є берегинею унікальної народнопісенної традиції Поліського села Старі Коні (Рівненщина). Зараз село відноситься до районного центру Зарічного, але Домініка Чекун наполягає, що вона спадкоємиця пісенного фольклору саме цього села, оскільки «в Зарічнім так не співають». Хоча зараз, за словами співачки, воно вже не звучить піснями, як раніше. Домініка Чекун пам'ятає насичений співом кожен етап обрядових дій весілля, під час якого кращі майстрині зі всіма незамужніми дівчатами роду

наспівували гарну долю молодим. А ще пам'ятає особливо видатних співаків, майстрів давнього самобутнього народнопісенного виконавського мистецтва, у яких намагалася ще маленькою дівчинкою перейняти манеру та унікальні пісенні зразки. Навіть не складні мелодії обрядових пісень вузького діапазону кожна народна співачка щедро прикрашала імпровізаційними візерунками-мелізмами, від чого наспів ставав «багатшим», «кучерявим».

Спів Домініки Никифорівни Чекун позначений яскраво індивідуальним виконавським стилем, що розвинувся на ґрунті самобутньої локальної народнопісенної традиції одного з найбільш архаїчного регіону. Співачка зберігає в пам'яті понад 150 старовинних пісень, перейнятих від своїх мами і бабусі. Домініка Чекун є засновником та лідеркою-виводчицею фольклорного гурту свого рідного села, виступала в різних містах України та СРСР, її спів записано на чотирьох дисках, пісні в її виконанні включені в аудіоколекції ЮНЕСКО, де зібрано найкращі зразки світової спадщини традиційної музики. Вона з радістю активно виступає на фестивалях в Україні та за кордоном, дає майстер-класи з народного співу. Послухати, записати спів, перейняти манеру навчитися відчувати пісню і традиційно прикрашати її мелізмами їдуть до Домініки Чекун з усієї України, і, навіть з усього світу (США, Польщі, Німеччини, Канади). На концерті у соборі святого Володимира Великого (Париж), в межах міжнародного проекту «Поліфонія» (2017), де зібрались представники різних країн Європи саме Домініка Чекун представила унікальний автентичний поліський спів.

В. О. Руденко

ВТІЛЕННЯ ПРИНЦИПУ КОНТРАСТУ В «ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАНОМУ КЛАВІРІ» Й. С. БАХА (НА ПРИКЛАДІ ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ D-MOLL, II ТОМ)

Усвідомлення проявів принципу контрасту, дія якого аналізується у працях Т. Ліванової, Є. Назайкінського, В. Медушевського та ін. музикознавців, є надзвичайно важливим для виконавця.

Контраст може бути розташований у горизонтальній площині. У такому випадку він є засобом образно-драматургічного розвитку, імпульсом для розгортання тематизму.

Контраст також може реалізовуватися у вертикальній площині (одночасний контраст). На концептуальному рівні твору принцип одночасного контрасту є метафорою конфлікту вічного та миттєвого. Оскільки цей контраст розташований на всіх рівнях музичної тканини, він охоплює всю систему музично-виразових засобів.

Аналіз Прелюдії та фуги з II тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха дозволяє виявити одночасний контраст на таких рівнях:

1) контраст у середині теми Фуги з боку зіставлення висхідного та низхідного мелодійного руху, ритмічних фігур, артикуляції;

2) контраст між темою та протискладанням Фуги;

3) контраст між темою та темою в оберненні як уособлення множинності духовного пошуку;

4) контраст між голосами контрастно-поліфонічного викладу у Прелюдії з боку типу руху;

5) контраст тематичних та інтермедійних розділів форми;

6) контраст між Прелюдією та Фугою як зіставлення імпровізаційності та раціональності.

Отже, контраст у цьому творі Й. С. Баха проявляється як контраст зіставлення, контраст на відстані, одночасний контраст.

З. А. Бузинар, Л. А. Снєдкова

МУЗИЧНЕ МИСЛЕННЯ БАЯНІСТА-АНСАМБЛІСТА ЯК СЕМАНТИЧНИЙ ФЕНОМЕН: ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Інструментальна виконавська ансамблева практика сьогодні представляється в різноманітних формах і проявах. Окрім міксування стилів та музичних жанрів, відбувається поєднання класичних і народних інструментів, живого та синтезованого звучання тощо. Для розгляду музичного мислення в аспекті виконавської семантики візьмемо за основу діяльність баяніста-ансамбліста.

Синхронність ансамблевого звучання забезпечується декількома чинниками, що стоять в основі музичного мислення інструменталіста-ансамбліста.

До стабільних чинників мислення виконавця-ансамбліста слід віднести ряд ознак: розуміння образного змісту твору; досконала ансамблева техніка (ідентичність артикуляції та штрихів, синхронність метроритму і темпу, динамічно-тембровий баланс); єдність інтелектуально-духовної діяльності під час музикування, наявність паритету при збереженні істотних рис кожної індивідуальності. Лише в цьому випадку виникає необхідна синхронність ансамблевого звучання.

У професійному ансамблі баяністів органічна єдність музичного інтелекту і волі можлива лише в ситуації, коли відчуття індивідуального Я кожного ансамбліста поєднується з монолітним МИ. Істотним засобом адекватної передачі образного змісту музичного твору при ансамблевому музикуванні виступає темброва драматургія. Ансамблісти мають можливість використовувати як версію композитора, так й самостійно вибудовувати темброво-регістрову драматургію твору. Шляхом зіставлення тембрів вони свідомо розшаровують музичну фактуру, розкриваючи функціональні зв'язки розділів форми. Продуманим вибором тембрових регістрів ансамблісти домагаються багатства звукового колориту, виявляють конструктивні особливості твору, його архітектоніку.

Синхронність інструментального звучання як ознака ансамблевого мислення виникає в результаті єдиного розуміння партнерами темпу, метра і ритму, в якому найбільш точно виявляється художній образ, проявляються індивідуальні характеристики, притаманні саме цій творчій

співдружності. Відчуття єдиного метроритмічного пульсу, з одного боку, дозволяє точно фіксувати атаку, ведення і завершення кожного звука, з іншого –– надає звучанню стійкість, точність та внутрішню пружність.

Досягненню ансамблевої єдності значною мірою сприяє такий спосіб комунікації, як візуальне спілкування. Необхідність візуальних контактів в ансамблі обумовлена організацією музичного твору, в якій багато тематичних діалогів, тембрових перегуків голосів, емоційної сугестії, що призводить до паритету та водночас концептуалізації кожного учасника творчого процесу.

Також одним з дієвих засобів виконання є динаміка. Уміле використання динаміки допомагає повніше розкрити загальний характер музики, передати її емоційний зміст, підкреслити конструктивні особливості форми музичного твору. Різні елементи фактури можуть звучати на різних динамічних рівнях, увиразнюючи ступінь інтенсивності звукп, а виконавці повинні чітко виявляти ієрархію фактурних ліній.

Таким чином, музичне мислення виконавця-ансамбліста є головною формою під час передачі семантики музичного твору. У цьому процесі семантизації композиторського задуму є виконавська концепція твору, завдяки чому визначається його належність до того або іншого стилю музикування –– академічного, фольклорного, з елементами джазу і кантрі.

А. В. Гладких

РОБОТА НАД ТЕХНІЧНИМ МАТЕРІАЛОМ ПІД ЧАС ГРИ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Сучасна школа навчання гри на духових інструментах розглядає роботу над технічним матеріалом як один з найважливіших засобів формування виконавської майстерності.

Загальне значення вправ полягає в тому, що вивчений за їх допомогою певний тип викладення допомагає музикантові передбачати виконання технічно складних місць у сольних, камерних або оркестрових творах, таким чином скорочуючи процес їх розучування. Саме тому з першого року навчання на духовому інструменті важливо привчити учня до систематичної роботи над вправами, домагаючись при цьому не механічного безглуздого зубріння, а свідомого їх засвоєння.

У сучасній виконавсько-педагогічній практиці використовуються різні види вправ. До них належить виконання: тривалих звуків, гам, арпеджованих тризвуків і септакордів, спеціальних аплікатурних, ритмічних і штрихових вправ, різних інтервалів, вправ для опанування мелізмів та інших технічних засобів.

При організації роботи над будь-якими видами вправ необхідно зважати на такі методичні рекомендації:

– вирішальну роль для будь-якого завдання відіграє осмислення цільової установки, тобто вміння виконавця зосередити свою увагу і свої ігрові дії на точному виконанні необхідного виконавського завдання;

– вправи необхідно виконувати щодня, тому що епізодична робота не має практичних результатів;

– щоденні вправи мають бути різноманітними, тобто охоплювати всі види технічних формул, з обов'язковим наголошенням на ті розділи, розвитку яких найбільше потребує певний виконавець;

– кожну вправу необхідно грати рівним, тембральним звуком, тому що в іншому разі ускладнюється досягнення професійної звучності при виконанні етюдів і п'єс;

– усі вправи слід грати дуже ритмічно, щоб у будь-якій з них відчувалася чітка ритмічна організація виконання;

– кожна вправа має бути посильною для учня.

Якою б не була вправа (наприклад, технічно складний відрізок гами або арпеджіо, окремий пасаж, складне місце у творі та ін.) процес роботи над ним слід основувати на початковому повільному програванні, осмисленні всіх деталей, розумінні звукової і рухової сутності вправи. При цьому робота над вправою повинна бути пов'язана з постійним слуховим самоконтролем з кожного звука і завдяки багаторазовим повторенням сприяти поступовій автоматизації всіх ігрових рухів.

Незважаючи на очевидну користь щоденних вправ, деякі учні

(а іноді й деякі педагоги) недооцінюють їх значення, вважаючи, що «вправи засушують гру» і для розвитку техніки достатньо грати етюди і музичні твори. Такий погляд, безумовно, є помилковим і ось чому. При грі етюдів і п'єс увага виконавця переключається з однієї технічної формули на другу, стежить одночасно за багатьма деталями виконання. Вправа ж націлює увагу учня на досягнення вужчої мети, переважно, на координацію виконавських рухів усередині однієї технічної формули, що, повторюючись багаторазово, надає можливість виконавцеві закріпити її в пам'яті і сформувати фізичну навичку. Саме тому сучасна музична педагогіка розглядає вправи як важливий і ефективний засіб розвитку технічної майстерності музиканта

Багаторічна педагогічна і виконавська практика гри на духових інструментах сформувала цілу систему щоденних занять на інструменті. У цій системі слід відзначити методичні основи роботи над гамами й арпеджованими акордами. Без опанування їх гри немислиме формування виконавської майстерності музиканта.

Крім систематичних вправ, для розвитку професійної майстерності слід застосовувати і спеціальну роботу над етюдами.

Етюдам належить проміжне положення між вправами і п'єсами. Значення їх полягає в тому, що призначені для подолання типових виконавських труднощів, вони, зазвичай, поєднують у собі технічні завдання із завданнями музичними, тому що, на відміну від вправ, в етюдах завжди наявний певний емоційний зміст і помітний музичний образ.

Методику послідовної роботи над етюдами можна доповнити практичними порадами:

– при виборі етюдів для вивчення учнем бажано, щоб їх складність була дещо вища за технічні труднощі п'єс, що вивчаються. У цьому разі забезпечується набуття технічних навичок, що дозволяє виконавцеві при вивченні п'єс більше уваги приділяти художній стороні справи;

– до практичної роботи над етюдами необхідно ставитися з такою ж вимогливістю, як і до роботи над п'єсами, тобто домагатися їх ретельної обробки і професійного виконання;

– етюди для вивчення мають бути різними за цільовими настановами і змістом, тобто торкатися найрізноманітніших сторін індивідуальної виконавської підготовки учня. Окремі етюди необхідно добирати з таким розрахунком, щоб вони мали подібні з досліджуваною п'єсою труднощі;

– у процесі роботи над етюдом, з метою тренування виконавської уваги і набуття необхідної фізичної витривалості, корисно зіграти його без зупинок 2-3 рази;

– вивчені етюди учень має періодично повторювати, щоб бути готовим виконати будь-який із них за вимогою педагога або екзаменаційної комісії.

С. Ю. Романенко

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК АПЛІКАТУРИ Й ІНТОНАЦІЇ НА СКРИПЦІ

Аплікатурою називається спосіб розташування пальців на грифі та порядок їх чергування, а також позначення цього способу та порядку в нотах.

Аплікатура — один з найбільш суттєвих виконавських засобів скрипаля, оскільки є провідним засобом художньої виразності, а її вибір — важливим компонентом художньої майстерності.

Скрипка відноситься до музичних інструментів з так званим вільним ладом, що допускає будь-які інтонаційні зміни звуків. До виконання скрипаля можна цілком віднести глибоку думку Б. В. Асаф'єва про те, що виконавське мистецтво є творчим процесом інтонування музики.

Кожна достовірно художня музична фраза зобов'язує до її досконалого виконання. Неправильно підібрана аплікатура, як і неправильний штрих, порушує цілісність художнього фразування, призводить до спотворення сенсу виконуваного твору.

Одним із найважливішим завдань у скрипковому класі є робота над інтонацією. Чистота інтонації певною мірою залежить від аплікатури. Погана аплікатура часто буває причиною нестійкого, неточного інтонування. Це є результатом незручних рухів руки і пальців, що викликаються подібною аплікатурою. Так, наприклад, верхню ноту в пасажах бажано грати більш стійким пальцем.

Однак причиною неточної інтонації буває не тільки погана або незручна аплікатура. Загальновідомо, що скрипалі при виконанні одних і тих же місць в деяких творах роблять одні й ті ж помилки. Пояснюється це тим, що вказані місця не лише технічно важкі, але і незручні. Переходи, скачки і розтяжки, які доводиться застосовувати в лівій руці

при виконанні подібних моментів, знаходяться в протиріччі з природою інструмента і звичайним розташуванням пальців.

Вироблення чистої інтонації полегшується застосуванням раціональної аплікатури. Вільне опанування раціональною аплікатурою означає оволодіння новими видами рухів в лівій руці, а отже, виробку нових технічних прийомів.

Некритичне засвоєння аплікатури на початковому етапі навчання призводить до того, що учні в подальшому відчувають незручності при вживанні нових, раціональних аплікатурних прийомів. Тому необхідно на ранніх етапах навчання послідовно вводити у практику нові види рухів і розташування пальців на грифі, енгармонічну заміну звуків (інтервалів) і наполегливо застосовувати парні позиції і напівпозиції.

Енгармонічна заміна звуків є важливим прийомом, що часто полегшує вибір раціональної аплікатури. Спрощуючи нотний запис, вона інколи полегшує сприйняття інтервальних співвідношень звуків і тим самим надає виконавцеві ясніше і чіткіше уявлення про позиційне місцезнаходження.

У практиці скрипкової гри зазвичай уникають застосування парних позицій і напівпозицій, як нібито менш стійких в інтонаційному плані. Ш. Беріо говорив, що «пяд непарних позицій найзручніший і найвживаніший».

Якщо на перших етапах навчання це положення доцільне, то перенесення його загалом у виконавську практику є глибоко помилковим. Уникнення гри у парних позиціях, що йде від старих уявлень, призводить до того, що в сучасній практиці спостерігається загальне для більшості, навіть розвинених учнів, явище — недостатнє знання позицій загалом і особливо парних.

Виразні засоби виконання в основному визначаються художніми намірами виконавця, і в цьому сенсі техніка скрипаля невіддільна від його інтерпретації. Розкриття ідейно-емоціонального змісту музичного твору, виявлення всього багатства звучання скрипки є одним із головних завдань скрипаля-виконавця.

О. І. Гончаров

МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ ДИРИГУВАННЯ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ В МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

Виховання та становлення високопрофесійного музиканта — складний і тривалий процес, що потребує від особистості, крім наявності належних вольових якостей і творчої ініціативи, значного запасу спеціальних знань, умінь і стійкого бажання постійно розширювати свої фахові й загально-музичні пізнання.

Україна має потужну школу диригентської майстерності, але мистецтво диригування продовжує розвиватися разом із безперервно зростаючим рівнем майстерності музикантів-виконавців, це потребує постійного

вдосконалення професійної підготовки музикантів-виконавців і майбутніх диригентів, керівників різного складу творчих колективів.

Опанування «Диригуванням» дозволяє на початковому етапі навчання націлювати учня на активніше пізнання дійсності, формування спеціальних знань, умінь і навичок завдяки залученню до практичної творчої діяльності, що сприятиме подальшому розвитку індивідуальних творчих здібностей учнів і забезпечуватиме інтеграцію їхніх особистісних якостей у національну та світову музичну культуру.

Видатний український мистецький діяч, диригент і педагог М. Ф. Колеса зауважив, що диригування — таке саме виконавське мистецтво, як спів, гра на скрипці, кларнеті або на якомусь іншому інструменті. Але між іншими видами виконавського мистецтва й диригуванням, на думку науковця, є суттєва різниця: якщо музиканти-виконавці у своїй музичній практиці мають справу з музичним інструментом, то диригент має перед собою велику кількість хористів чи музикантів, тобто багато різних індивідуальностей, котрих він мусить об'єднати в один колектив так, щоб той зазвучав під його руками, як добре настроєний інструмент.

Безумовно, головною в опануванні технікою диригування є робота над різними за жанрами, стилями та характерами музичними творами, що передбачає ознайомлення з кращими зразками світової музичної спадщини, розвиток і вдосконалення уміння творчо аналізувати музичний твір, професійно визначаючи музичну форму, художньо-образний зміст і характер музичного твору за допомогою набутих диригентських прийомів і жестів.

Мануальна техніка, як сукупність спеціальних рухів або жестів правої та лівої рук диригента, дістали свою назву від лат. manos — рука. За допомогою мануальної техніки диригент має змогу спілкуватися з виконавським колективом, тобто відтворювати потрібні (зазначені автором) темп, динаміку та характер музичних творів. Ці твори (фрагменти творів) мають бути різними за схемами тактування, інтонаційно-стильовим спрямуванням, характером, темпом, ритмом, динамікою, штрихами. З кожним новим твором завдання щодо вивчення елементів мануальної техніки потрібно ускладнювати. Водночас слід враховувати не тільки такі чинники, як: природні музичні здібності, рівень загальної музичної підготовки та опанування засобів диригентської техніки, але й музичні вподобання кожного учня, оскільки емоційно-образний зміст і музична форма творів, які вивчаються, повинні бути доступними та зрозумілими для нього.

Під час роботи в класі диригування існують різні способи ознайомлення учня з музичним твором, а саме: прочитання з грою на фортепіано (якщо учень володіє інструментом), прочитання внутрішнім слухом, прослуховування твору в записі (аудіо або відео), прослуховування в концертному виконанні або з клавіру у виконанні піаніста-концертмейстера. Щоб учень навчився втілювати власну інтерпретацію звучання певного твору, необхідно призвичаювати його до вміння сполучати здобуті

спеціальні знання з музично-теоретичних дисциплін, накопичений на уроках зі спеціальності та колективного музикування слуховий досвід, набуті практичні навички з техніки диригування з творчими завданнями та художньою метою. Цей процес непростий, тривалий, потребує від учня кропіткої праці, зосередженості, терпіння й наполегливості.

Важливо пам'ятати, що робота над музичним твором відбувається за допомогою професійного музиканта-концертмейстера, проте з уявним творчим колективом, уявним звучанням оркестрових інструментів, різних за тембром і характером звукодобування, із залученням внутрішнього слуху учня. Учневі-диригентові необхідно встановити добрий візуальний контакт із піаністом, адже концертмейстер повинен не просто відтворювати музичний текст, він має грати за рукою диригента-початківця, виконуючи вимоги його жестів і перетворюючи їх у потрібне звучання, за можливості відтворюючи на фортепіано тембри потрібних оркестрових інструментів і характер звукодобування на них.

Використання сучасних інформаційних технологій, зокрема інтернет-ресурсів, є одним із ефективних засобів активізації навчального процесу, що значно збагачує інформаційне поле учня, його пізнавальні прагнення, сприяє підвищенню інтересу до навчання загалом й опанування програмного матеріалу зокрема. Наочне ознайомлення з майстерністю відомих диригентів, різними школами диригування надає учневі можливості порівнювати виконавські версії, аналізувати особливості індивідуального виконавського стилю кожного з диригентів. Завдяки інтернет-ресурсам суттєво зростає обізнаність учнів із новітніми методиками оволодіння технікою диригування та поінформованість щодо видань сучасної навчально-методичної літератури з питань диригентського мистецтва тощо.

Використання різних творчих форм роботи збагачує музичний світогляд учня, сприяє розвитку його музичних здібностей, творчого потенціалу, особистісних якостей і посилює мотивацію до оволодіння технікою диригування з подальшою творчою самореалізацією.

С. Б. Манько

ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТВОРЧОСТІ ВІТЧИЗНЯНИХ СУЧАСНИХ ВИКОНАВЦІВ ДЖАМАЛИ ТА СЕРГІЯ БАБКІНА

У сучасному світі можна спостерігати тенденцію до сильного спрощення змістовного аспекту композицій українських артистів. Ми не заперечуємо той факт, що масова культура нині має бути доступною для широкої аудиторії, але відзначаємо, що вона, хоча й масова, має нести саме культурну складову, щоб не знищувати морально націю, а підштовхувати до розвитку її культурного потенціалу.

До фіналу відбіркового конкурсу «Євробачення» в Україні у 2019 р. увійшла співачка Maruv, котра перемогла за результатами голосування у вітчизняному відборі й мала представляти Україну на міжнародному рівні. Ця виконавиця отримала славу переважно власною непристойною

та навіть аморальною сценічною поведінкою, максимально відвертим вбранням і досить примітивними текстами про тілесні відносини чоловіка й жінки, підкреслюючи слова недвозначною хореографією, прийнятною лише в нічному клубі. Такий виступ міг би негативно вплинути на імідж України на міжнародному рівні та спровокувати українську молодь до падіння моральної культури країни загалом. На щастя, Maruv не представлятиме Україну на міжнародній сцені цього року.

Зауважимо, що в сучасній вітчизняній музичній культурі є цікаві виконавці, котрі приділяють велику увагу змісту композицій. Так, співачка Джамала про кожну пісню зі свого доробку може розповісти цілу історію. Одну з найглибших у змістовному сенсі композицій — «1944» — вона заспівала на конкурсі «Євробачення» у 2016 р. Джамала, як автор і співачка, примушує замислитися над темою власних творів, співаючи про важливі події. Темами її пісень може бути про любов до коханого, своєї країни, музики, також вона співає про громадську позицію в житті, біль, який відчуває за свій народ. Композиції Джамали отримують відгук у душах слухачів та наводять на роздуми. Можливо, саме те, що артистка торкнулася такої близької й болючої для неї теми на конкурсі «Євробачення» вплинуло на її перемогу у 2016 р.

Інший яскравий український артист — Сергій Бабкін — сам є автором власних композицій. Він, як актор, має, що сказати глядачам, його творчість наповнена глибоким сенсом. Особливо гарні його україномовні пісні, а саме: «Де би я не був», «Привіт, Бог!» та багато інших. Їх гарно сприймає слухацька аудиторія, оскільки тексти щирі, прості, зрозумілі, сповнені глибоким змістом.

Сергій Бабкін і Джамала часто вдаються до експериментальних пошуків, як стилістичних у музичному матеріалі, так і змістовних водночас. У співака досить специфічними за емоційним, змістовним та експресивно складним музичним навантаженням можна назвати композиції «Серце», «Агов», а у Джамали — це легші, але також незвичні для масової популярної музики твори — «Кактус», «It's me, Jamala», «Заманили». Ці виконавці постійно експериментують, зацікавлюючи ще більше власну аудиторію.

Пісня Сергія Бабкіна «Хто далі йде», як і композиція Джамали «Шлях додому» — про пошук життєвого шляху. У цих піснях є філософські роздуми, прагнення знайти своє місце. Кожен із виконавців в особистій манері доносить до аудиторії те, як важливо знайти власний шлях у житті.

Отже, оскільки в музичній культурі України існують такі популярні митці, котрі вкладають у свою творчість душу й насичують авторські композиції глибоким змістом, сподіваємося, що вітчизняна музика в майбутньому матиме гарні перспективи розвитку. Пісні-одноденки поступово залишаться в минулому, а якісна українська музика з гарними змістовними текстами лунатиме в майбутньому.

К. Ю. Донцова-Пушенко

КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФІЛОСОФСЬКО-ХУДОЖНІХ ІДЕЙ Г. СКОВОРОДИ В ХОРОВІЙ СИМФОНІЇ О. ЩЕТИНСЬКОГО «УЗНАЙ СЕБЕ»

У хоровій симфонії О. Щетинського «Узнай себе» використані уривки з філософських трактатів Г. Сковороди, які, за думкою композитора, постають основною частиною літературної спадщини українського мислителя. О. Щетинський, шукаючи музичний рівень втілення філософських роздумів Г. Сковороди щодо самопізнання, синтезує духовно-філософські ідеї доробку генія українського бароко. Джерелами формування симфонічної концепції постають фрагменти текстів Г. Сковороди, які відносяться до різних жанрів та етапів творчості українського поета-філософа. Фрагменти діалогу «Потоп зміїний» доповнює «Розмова п'яти подорожніх про справжнє щастя в житті», 10-та пісня з «Саду Божественних пісень» взаємодіє з рядками притчи «Убогій жайворонок». Крім того, до хорової симфонії уведені й окремі фрази з Біблії та праць античних філософів, на які посилається поет-філософ у своїх творах. Фактором об'єднання філософсько-поетичних фрагментів постає їх належність до позкриття наскрізної художньої теми симфонічного твору — «пізнай себе».

В обраних композитором текстах Г. Сковороди композитор окреслив засадничі для творчості поета-філософа теми. Первинне значення серед них належить поділу сущого на три світи (великий, малий — мікрокосм — й символічний — світ Біблії), першості духу над матерією, духовного буття над грубими «речовинними» стихіями та буденною плутаниною. Характерними темами для спадку Г. Сковороди, що віднайшли втілення в симфонічній концепції О. Щетинського, є містичне уподібнення сонця до ока і ока до сонця; діалектичне співіснування плачу і сміху, голоду і ситості, світла і пітьми; титанічний пошук смислу людського буття, у вирішенні якої Г. Сковорода поставав наступником Платона, який проголосив славетне гасло «Узнай себе». Пізнання людської природи Г. Сковорода тлумачив як передумову шляху до щастя. Різномовність постає характерною ознакою жанрової концепції хорової симфонії: композитор зберігає відповідну кожному твору Г. Сковороди мову, а саме староукраїнську книжну, якою зазвичай послуговувався філософ, а також церковнослов'янську, давньогрецьку, латину. Різномовність хорової симфонії сприяє втіленню концепції всеєдності людства: незалежно від історичного часу та належності до мовного ареалу незмінною залишається мета самопізнання як умова проникнення до світової триєдності. Симфонія О. Щетинського написана за законами «вченого стилю» (за О. Г. Рощенко), що засвідчує властива їй філософська проблематика, фрагментарність як репрезентат висхідної цілісності творів, що цитуються, різномовність як зворотна сторона вселюдської єдності, втіленої у завданні самопізнання.

Драматургія симфонії розвивається за типом дерева — «Древа пізнання» добра і зла: не випадково в симфонії картини гармонійної єдності

Бога і людини протистоять саморуйнівним видінням. Шлях самопізнання, що його проходить герой симфонії, передбачає повернення до Бога, за образом та взірцем якого створена Людина, що тяжіє до самопізнання, тобто до пізнання Бога у собі.

Хорова симфонія «Узнай себе» набуває значення своєрідного музичного портрету Сковороди-філософа, який є й уособленням творчого стилю й особистості сучасного майстра — О. Щетинського. Хорова симфонія — символічне втілення ідеї єдності нездольної України, у музично-поетичному образі якої об'єднуються картини минулого, сучасного та майбутнього. Україна постає в симфонічно-хоровому творі як втілення єдності мікро- і макрокосму, досягаючи масштабів всесвіту. Відтворена О. Щетинським концепція Г. Сковороди, основана на єдності світів, поширюється і на художній часопростір. Тембральне вирішення симфонічної концепції самопізнання, яке базується на хоровій звучності, переконливо сприяє створенню комплекса тих ідей, котрі беруть своє начало з українського бароко, відтвореного Г. Сковородою, набуваючи відродження у творчому світі О. Щетинського.

М. О. Драгузя

ВАЖЛИВІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСТВА НА САКСОФОНІ В 50-Х ТА 60-Х РР. XX СТ.

У рамках теми розглядається один з найбільш складних історичних етапів розвитку саксофонового мистецтва. У 50-ті — 60-ті рр. XX ст. відбувається професійне визнання саксофона в елітарних колах музичної спільноти. Зміна соціального статусу інструмента стає причиною його стрімкої популяризації і сприяє відходу від канонів. Це призводить до різкого підйому рівня виконавської майстерності саксофоністів академічного та джазового напрямів, у зв'язку з чим виникає особливий інтерес до анатомо-фізіологічних і акустичних процесів, що відбуваються під час гри. Новий підхід до методики навчання зумовлює появу великої кількості інструктивно-методичної, наукової та художньої літератури, що відбиває кардинальні зміни аналізованого періоду.

Перша чверть XX ст. є досить важливою віхою в еволюції саксофонового мистецтва. Нині в елітарному музичному середовищі відбувається професійне визнання саксофона, який не поступається за своєю значимістю іншим, старішим, інструментам духової групи. Не увійшовши в основний склад оперно-симфонічного оркестру, він до цього часу позиціювся як споріднений інструмент, який за необхідності освоювався іншими інструменталістами, в основному кларнетистами. Саме тому не міг мати статус, подібний іншим. Така ситуація внеможливлювала і викладання на професіональному рівні. Однак усвідомлення його специфічного потенціалу призводить до різкої зміни громадської думки, що супроводжувалися глобальними реформами в системі навчання.

У зв'язку з цим кваліфікована освіта стає обов'язковою. Означені тенденції були зумовлені визнанням того, що навчити добре грати на

саксофоні не так просто, як здається на перший погляд, а перевірена практика оволодіння виконавською майстерністю під керівництвом фахівців суміжних спеціалізацій не дає досить продуктивних результатів. Протягом багатьох років існувала поширена помилкова думка, що на саксофоні легко грати. Це і створило оманливу видимість відсутності потреби його ґрунтовного вивчення.

Завдяки відходу від усталених канонів відбувається висування плеяди саксофоністів нової формації. Їх пошуки сприяли підвищенню інтересу до проблем. Так, питання, які висвітлюють тісний взаємозв'язок анатомо-фізіологічних і акустичних процесів, що здійснюються під час гри в тілі виконавця, самому інструменті і мундштуці, піддалися глибокому методичному і науковому осмисленню. У ході проведення досліджень стало зрозуміло, що модифікація мундштука і тростини при обов'язковому правильному положенні органів, задіяних в звукодобуванні, істотно впливає на якість тембру звука.

Значно підвищився рівень мистецтва гри на саксофоні та педагогіки в цій сфері. Це зумовило появу великої кількості талановитих музикантів, у різних країнах світу, з властивою їм характерною власною манерою гри і індивідуальною темброво-звуковою моделлю. Це сприяло формуванню самобутніх національних шкіл і стало причиною для усвідомлення досить складного та багатогранного терміна «виконавська школа».

Таким чином, проаналізувавши основні тенденції еволюції саксофонового виконавського мистецтва у 50-ті — 60-ті рр. XX ст., можна відзначити, що відбулися істотні трансформації. Перше: професійне визнання саксофона визначило зміни в практиці навчання і стало основним фактором для введення цього інструмента в систему освіти. Друге: викладання саксофона вузько кваліфікованими фахівцями посилило інтерес до наукового осмислення анатомічних і акустичних процесів, що відбуваються під час гри на інструменті. Третє: формування нової плеяди саксофоністів сприяло підвищенню загального виконавського рівня і швидкому якісному зростанню педагогіки.

А. С. Кашуба

ИСТОРИЯ МОДИФИКАЦИИ БАСА ГРУППЫ МЕДНЫХ ДУХОВЫХ

Последним представителем «меди» в симфоническом оркестре должно признать тубу, известную под именем «контрабасового саксгорна».

Современная туба является наследницей старинного офиклеида — преемника ещё более древнего серпента.

Серпент — старинный представитель баса медных, о котором ещё мог не знать Преториус, но о ком уже писал Пэр Мэрсэнн. Серпент вёл свою родословную от семейства корнетов или цинков, и был различных очертаний — прямым, кривым или изогнутым, изготовлялся из двух выдолбленных деревянных долек, склеенных вместе и обтянутых для прочности кожей.

Самым низким звуком серпента было «контра-ля», — малой терцией ниже до виолончели, но, тем не менее, серпент чаще всего строился на «Си-бемоль» и располагал объёмом в три полных октавы. Вплоть до изобретения в XVIII ст. контрафагота, этот представитель духовых инструментов обладал наиболее низко расположенным звукорядом.

Офиклеид занял место серпента и уже со времён Олимпии Спонтини появлялся в оркестре «Большой Оперы» в Париже.

Инструмент строился в трёх объёмах — C, B и A-moll, но наибольшим распространением пользовался офиклеид в C.

Если считать, что его «оркестровое рождение» свершилось около 1817 г., то его «смерть» произошла не позднее 1837 г., когда Берлиоз потребовал в последний раз пять офиклеидов для своего Рэквиема.

Около 1848 г., когда более решительно заявила о себе туба, построенная к тому времени в Германии, офиклеид быстро отошёл в сторону, признав, очевидно, свои недостатки. Правда, туба не явилась ещё в полной мере подлинным басом семейства тромбонов, но она, тем не менее, лучше сливалась с ними, чем кто-либо из её предшественников. Во Франции, однако, офиклеид, имевший более глубокие корни, продолжал ещё держаться лет десять, но и потом он вынужден был поменяться своими местами с тубой.

Актуальность темы определяет развитие формирование баса группы медных духовых. Выделяются также аспекты:

– международный — исследование развития группы басовых инструментов в разных странах;

– национальный — формирование самобытной школы исполнительства на тубе;

– культурный — формирование творческой культурной среды, отвечающей интересам тубистов-исполнителей;

– эстетический — развитие тубы, офиклеида, серпента как басового инструмента в оркестровой практике;

– профессиональный — развитие творческого потенциала исполнителей-оркестрантов.

Р. Г. Акавець

ВАРИАЦИИ РЕДАКТОРСКИХ ТРАКТОВОК СЮИТ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ СОЛО И.С. БАХА

Редакторская трактовка музыкальных сочинений влияет на их исполнительскую судьбу. Начавшийся в XIX веке расцвет виолончельного искусства ознаменовался выходом в свет многочисленных редакций виолончельных сюит И. С. Баха, которых на сегодняшний день насчитывается более 80. Разнообразие трактовок объяснимо отсутствием сведений о традициях исполнения виолончельных сюит при жизни композитора, недостаточной разработанностью связи исполнительских приемов с эмоционально-образным содержанием, жанрово-драматургическими закономерностями циклов, комплексом выразительных средств музыки Баха.

К рассмотрению предлагаются наиболее популярные редакции виолончельных сюит И.С. Баха с I половины XIX в. до наших дней.

В XIX –начале XX в. сюиты Баха преимущественно трактовались как учебные этюды, не отличающиеся большим художественным достоинством. Начало такому представлению положил первый издатель-интерпретатор виолончельных сюит А. Пробст, выпустивший их в 1825 г. под названием «Сюиты для виолончели без баса, сочиненные И. С. Бахом, руководителем капеллы». В редакциях виолончельных сюит, осуществленных Ю. Доцауэром (1825) и Фр. Грюцмахером (1860; 1866), сохранилась традиция начала XIX в.: отсутствовали приемы виртуозной техники. Более поздний интерпретатор Х. Беккер (1911) тяготел к быстрому темпу, мало характерному для первых частей сюиты, развивая утвердившееся к тому времени суждение о трактовке баховской сюиты как этюдного материала.

Переворот в редакторской интерпретации баховских виолончельных сюит связан с эпохой Пабло Казальса, предпринявшего попытку виолончельным творчеством Баха возродить утраченную традицию игры соло на струнно-смычковом инструменте. В исполнении Казальса в 1925 г. впервые зазвучали со сцены все шесть сюит. Опираясь на известный манускрипт Анны Магдалены Бах, но считая ее копией, Казальс принял новации гармонии за ошибки. Поэтому в тактах, вызывающих сомнение, исполнитель исправлял ноты, а также пренебрегал артикуляционными указаниями рукописи и авторской аппликатурой. Казальс положил конец технике своих предшественников, которые слишком увлекались практикой скольжения между нотами, разработав технику переходов между ними на основе широкого расположения пальцев с целью избежать ощутимых звуковых изменений. Позже нововведения Казальса были названы переворотом в виолончельной технике. Однако главное достоинство интерпретаций Казальса в том, что в его редакции виолончельные сюиты Баха обрели иную, художественную ценность, превратившись из инструктивных этюдов в произведение искусства.

Традицию творческого пересмотра сюит продолжил ученик П. Казальса — Д. Алексанян. Его редакция И.С. Баха 1929 г. отличается аналитическим характером: музыкант проанализировал функцию каждой ноты и ее соотношение с соседними в общей фразе, часто использовал технику переходов между нотами, предпочитая широкое расположение пальцев для избежания слышимых сдвигов.

«Самым честным» европейские исследователи называют редакцию баховских виолончельных сюит, осуществленную А. Винцингером в 1950г. на основе манускрипта Анны Магдалены Бах. В Издании А. Винцингер сохранил все авторские пометки, тогда как все правки издателя помечены определенным способом: для обозначения измененных legato редактор вводит пунктирные линии; добавленные динамические оттенки заключены в скобки, редакторские примечания вынесены в сноски. В 1957 г. выходит редакция А. Стогорского, в которой музыкант обращает

внимание на текстологические и фразировочные лиги, на тембровое звучание инструмента, вводит звучание открытых струн, игру в первых позициях, что во времена Баха удлиняло звук и придавало красоту тембровому звучанию инструмента. Эта редакция наиболее близка к Urtext, однако Стогорский не привел убедительных доказательств в пользу авторства Баха. Издание Д. Маркевича (1964) является синтезом трех доступных рукописей: Анны Магдалены Бах, Келлнера и Вестфаля, максимально приближено к манускриптам и лишено обильных авторских поправок. Таким образом, данные редакции максимально приближены к Urtext, сохраняют в максимальной степени близость к оригиналу, минимизируя многоуровневость исполнительской интерпретации.

Янош Старкер (1971) разработал более удобные штрихи, а также позволял себе изменять некоторые ноты, по-видимому, для удобства исполнения. П. Фурнье в своей редакции 1972 г. сосредоточился на создании плавного, красивого звука. Эту особенность можно отнести к тому, что Фурнье был «продуктом» эпохи звукозаписи, а прием legato способствует более ровному тону и плавному звучанию.

Анализ вариативности редакций виолончельных сюит И. С. Баха позволил сделать вывод о большой вариативности трактовок сочинений «лейп. кантора». Двухвековой процесс развития редакторских версий позволил прийти к выводу относительно постепенного углубления интерпретационного процесса в существо баховского стиля на основе воссоздания его характерных свойств.

І. Г. Бакшеєв

ЧИННИКИ РОЗВИТКУ ФЛЕЙТОВОГО ВИКОНАВСТВА У ХХ СТ.

ХХ ст. для флейти стало періодом розквіту. Якщо романтики були схильні до використання флейти переважно як оркестрового інструмента, у ХХ ст. флейта все частіше використовується як сольний інструмент.

Одним із чинників розвитку флейтового мистецтва стає те, що на початку ХХ ст. значна кількість виконавців вже використовувала інструменти системи Бьома. Ця система особливо поширилась у Франції, і це в подальшому вплинуло на стрімкий розвиток французької флейтової школи.

Конструкція інструмента вже набула сучасного вигляду, нові флейти мали оптимальний для виконання баланс аплікатури та інтонаційних особливостей.

Технічні можливості флейти нівелювали значну частину аплікатурних складностей, що надало змогу виконавцям та композиторам зосередитись на особливостях флейтового звука, обумовивши цим пошук нових прийомів звукодобування.

Зміни естетичних тенденцій у світі сприяли підвищенню інтересу до флейти. Водночас розвиток конструкції інструмента надав йому значних переваг як сольному інструменту.

Франція — осередок «флейтового ренесансу». Саме ця країна задавала тренди розвитку, ще з кінця XIX ст. Клод Дебюссі (1862–1918) використовує флейту у своїх творах. Його «Syrinx» (1913) можна вважати першим поштовхом до розвитку виконавства та росту попиту на флейтову музику.

Паризька консерваторія стає alma mater для цілої плеяди викладачів та виконавців, які вважались найвпливовішими флейтистами того часу. Серед них: Поль Таффанель (1844–1908), Філіп Гобер (1879–1941), Марсель Моїз (1889–1984) та Жан-П'єр Рампаль (1922–2000).

Саме прогресивна французька школа стала в один ряд із більш консервативною німецькою школою, тим самим обумовивши подальший розділ на «німецький» та «французький» звук в академічному флейтовому виконавстві.

У Східній Європі осередками флейтового виконавства стають Московська та Санкт-Петербурзька консерваторії. У другій половині XX ст. починається активний розвиток флейтових шкіл у СРСР. Традиційні Московська та Ленінградська школи вплинули на формування Київської та Харківської шкіл. Серед митців цього періоду слід виділити Цибіна Володимира Миколайовича (1877–1949), Платонова Миколая Івановича (1894–1967), Должикова Юрія Миколайовича (1932–2005).

З розвитком естрадної та джазової музики виконавці починають звертати увагу на флейту. Не отримавши значного розповсюдження в джазі флейта, вона натомість здобула популярність у жанрах ф'южн, арт-рок, прог-рок та фолк-музиці. У цих жанрах її використання коливається від епізодичного (King Crimson, Gentle Giant, Golden Earring) до сольних партій (Jethro Tull, Dark Reality). У фолк-музиці перевага частіше надається народним різновидам інструмента, хоча є і винятки. Наприклад, російський гурт «Мельница» використовує велику флейту та арфу. Загалом поза межами академічної музики використання флейти є більш характерним для рок-музики, ніж для джазу.

Є. А. Баранова

ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ОРКЕСТРОВОГО ПРИНЦИПУ МИСЛЕННЯ У ФОРТЕПІАННИХ СОНАТАХ В. А. МОЦАРТА (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ № 9, D-DUR, KV 311)

Соната № 9, D-dur, KV 311, була написана В. А. Моцартом під час його перебування у Мангеймі, де композитор переважно працював з оркестром. Отже, на творчість В. А. Моцарта не міг не вплинути особливий мангеймський оркестровий стиль, який був революційним для музики того періоду.

Для мангеймського стилю були притаманні:

– зіставлення динамічних контрастів;

– великі подовжені динамічні хвилі crescendo-diminuendo;

– формування особливої інтонації «мангеймського зітхання», на основі двозвучної хореїчної інтонації, яка найбільший свій вираз отримала у виконавській техніці скрипалів;

– деякі різновиди виконавських орнаментів;

– переосмислення будови форми великого циклу (сонати, симфонії, концерту) у сенсі дотепних зв'язків між темами, парадоксальними каденціями, виразними Grand-паузами;

– елементи патетично-декламаційного викладу на рівні тематизму;

– збільшення розміру форми циклу.

Сонати, створені В. А. Моцартом у Мангеймі, відтворюють інноваційні тенденції у творчості композитора, що проявляється в оновленні тематизму, стилістики, функцій частин циклу.

У фортепіанній музиці В. А. Моцарта, зокрема, в Сонаті, що аналізується, це виражається у розростанні форми, в енергійному характері тем у «Allegro con spirito», скрипковій артикуляції, миттєвих змінах настрою, зосередженні уваги на динамічних відтінках, розшаруванні фактури, акцентуванні «майнгеймських зітхань» (кінець експозиції та початок розробки), посиленні ліричної виразності повільної частини.

М. М. Гольштейн

МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМИОЛОГИЯ КАК МЕТОД ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

Впервые лингвистический анализ был применен к музыке в начале XX в., но распространился он только в конце XX — начале XXI в. Ф. де Соссюр в работе «Cours de linguistique générale (C.L.G)» 1916 г. ввел понятие семиологии— общей науки, изучающей жизнь знаков в рамках жизни общества, наука «о знаках и какими законами они управляются.

Принципиальным отличием воздействия музыкального языка от вербального является то, что если с помощью вербального языка возможно объяснить какого-либо явление, то музыкальный язык помогает слушателю прочувствовать его эмоциональное воздействие.

В общесемиотической терминологии знак имеет «план выражения» и «план содержания» знака. «Плане выражения» — языковое содержание, адресованное субъектом другим лицам в акустической форме знака; «план содержание» являет безъязыковое содержание субъекта для самого себя — выразительно-смысловую сущность музыки. Если в вербальном знаке «план содержания» остается для субъекта неизменным, обобщенным, а «план выражения» видоизменяется в зависимости от характера внешних условий, то в художественной коммуникации обе стороны знака подвижны, так как для поддержания тонкого воздействия на слушателя художественного образа исполнитель должен непрестанно подпитывать свой «план содержания» новыми эмоциональными впечатлениями.

Пауэрс подходил к идее применения лингвистических методов к музыке, аргументируя это тем, что в отличие от лингвистических моделей, которые были разработаны для огромного количества языков различного происхождения и которые были проверены друг против друга,

музыкальные методы базируются строго на модели, полученной из стандартной музыкальной теории.

К. Леви-Стросс определил ещё одно отличие: хотя язык музыки, по своей сути, и является структурным, он не может быть переведен на какой-либо другой «язык», кроме себя. Он утверждает, что музыка может быть изменена только в музыку.

В. Н. Холопова в музыкальном языке выделяет понятие «музыкальной лексемы» как структурно-семантической единицы, подразумевая под этим музыкальную интонацию «выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковом выражении, функционирующее при участии музыкального опыта и внемузыкальных ассоциаций».

А. Ю. Кудряшов, указывая на двухстороннюю природу знака, опирается на психологию восприятия слушателя, в сознании которого при восприятии знака одновременно сталкивается и звучание и его художественный смысл. «...функциями знака может обладать самый широкий круг музыкальных явлений: и намеренно артикулируемый звук, отделенный от последующих длительной паузой, — звук-мотив ..., и аккорд-мотив ..., и последовательность звуков, образующих мотив, фразу, период, главную или побочную партию сонатной формы ...». Выделение наименьшей единицы — музыкальные лексемы — зависит от исторически закрепленных норм структурно-семантических отношений внутри музыкального текста: в эпоху классицизма знаком-лексемой (субзнаком) можно считать аккорд, лаконичный выразительный мотив; в романтизме — песенную тему; в музыке XX в. — кластер или сегмент двенадцатитоновой серии.

Наттиез выделяет следующие основные направления в музыкальной семиотике:

1. Общая теория музыкальной семиотики
2. Типология Знаков.
3. Развитие уже известных теорий
4. Семиолингвистика в музыке. Здесь может быть два направления:
   – сравнительная семиология музыки и языка
   – изучение возможности импорта лингвистических моделей в нелингвистическое пространство.
5. Музыкальная семантика. То, что именно понимается под семантикой, зависит от позиции ученого относительно того, возможно ли различить внутренние и внешние характеристики языка. Если возможно, то под семантикой будет пониматься изучение внешних характеристик. Если нет, то семантика — это поиск смысла в игре различных форм музыки.
6. Трехсторонняя концепция музыкальной семиотики. В рамках этих работ все лингвистические модели объединяются в одну более общую. В основе данных исследований лежит теория Морисса (1975). По его мнению, область исследования семиологии — символьные факты, поскольку не существует текстов или музыкальных произведений, которые не

являются продуктом составной стратегии и которые не приводят к стратегии восприятия.

7. Музыкальная семиология внелингвистических моделей. Цель музыки — выражение чувств, и музыкальная имитация. Свои исследования ученые строят на моделировании музыкальных аспектов языка.

А. А. Бобух

ПРОБЛЕМА АНТРОПОЦЕНТРИЗМА В МУЗЫКЕ

Начиная с античной эпохи, музыка приобретает воспитательный характер, становится средством «возделывания» человека, понимается как возможность материализации человеческого представления об идеале, достижение которого, мыслилось как благо и предполагало удовольствие.

В эпоху средневековья музыка, являясь одним из атрибутов церковного служения, требовала от воспринимающей стороны чистоты и святости, была направлена на совершенствование человеком своей духовной сущности. Как и в античности, средневековый автор (композитор), создавая музыку, ставил перед публикой некое препятствие, преодолевая которое слушатель мог совершенствовать свое музыкальное восприятие.

В дальнейшем историческом процессе, появление антропоцентризма создаст основы для изменения роли композитора относительно слушателя.

Перед тем как перейти к антропоцентризму в музыке, рассмотрим это понятие этимологически. Сам термин состоит из двух слов: (от греч. άνθροπος — человек и лат. centrum — центр).

Некоторые усматривают истоки антропоцентризма в Библии, в иудео-христианском мировоззрении, которое противопоставляется «восточному» мировоззрению с его идеей гармонии человека и природы. Действительно, в Библии человек призван владычествовать и обладать землей, однако высшим авторитетом здесь является Бог. Библейское мировоззрение несомненно теоцентрично. Идеи собственно антропоцентризма начинают прослеживаться во времена эпохи Возрождения, когда видится идеал человека как самостоятельной, творческой и свободной личности. Человек становится мерой всех вещей.

В эпоху Возрождения получил распространение гедонизм, учение, согласно которому польза — это наслаждение или отсутствие страданий. Как часть современного общества гедонизм — это отсутствие стремлений к преодолению трудностей для высшего блага и приобщение к низменным удовольствиям, ведущее к деградации мышления, в том числе и музыкального.

Апогей гедонизма в музыке как никогда очевиден в современном информационном обществе. Массовая музыка становится все более манипуляционной, погружающей человека в легкий транс. Неудивительно, что основой такой музыки, как и в доисторические времена, является ритм и бас. Воздействуя на тело человека, не требуя при этом сознательных усилий разума, эта музыка несет явный наркотический характер.

Массовая культура как никогда заставляет композитора подстраиваться под свои вкусы. А именно: преобладание песенного жанра и куплетной формы; предельно упрощенные гармонические мажоро-минорные основы; регулярно акцентная метрика. Эту структуру поп-музыки слушатель идентифицирует как «свою». В такой ситуации воспринимающее сознание (слушатель) подчиняет себе творческое (композитор). Таким образом, желающий успеха автор не торопиться искать новые пути, стать на революционный путь отхода от лада и тональности, так как музыка, требующая напряжение интеллектуальных сил, теряет массового слушателя.

Н. Л. Глінко

НЕОБХІДНІСТЬ ДОШКІЛЬНОГО МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ У ФОРМУВАННІ ВСЕСТОРОННЬО РОЗВИНЕНОЇ ОСОБИСТОСТІ

В останній час тема дошкільного музичного виховання набула значної актуальності як в нашій країні, так і за кордоном. Адже саме у ранні дитячі роки формуються основні пізнавальні та емоційно-мотиваційні функції, розвивається творче мислення, здібності, комунікативність, а також позитивні якості характеру: відповідальність, працьовитість, наполегливість.

Метою дошкільного музичного виховання є: збагатити творчу уяву малечі, ознайомити з різноманітними рухливими іграми, розвити здібності відчувати красу музики, створити уявлення про мистецтво в цілому, прищепити почуття національної гідності та патріотизму, розпочати формування естетичного смаку.

В праці Ветлугіної Н.О. «Методика музичного виховання у дитячому садку» значної уваги приділяється прослуховуванню музики. (Н. О. Ветлугіна. — 3-є вид., М.: Просвіта, 1989. — 140–204 с.). Авторка зазначає, що прослуховування класичної, сучасної та народної музики дозволяє розширити світогляд малечі, збагатити їх внутрішній світ. Дослідниця пропонує спеціальну методику, яка цікаво та поступово відкриє різноманітний світ музики. Через деякий час завдяки заняттям діти зможуть упізнати відомі їм музичні твори, маючи певний запас прослуханої музики, вони розрізнятимуть музичних жанрів (пісня, танець, марш).

Вивченням природи дитячого голосу займалися такі видатні педагоги та музиканти, як А. Д. Войнова, М. А. Метлов, Д. Огородніков та інші (науково-педагогічний журнал «Дошкільне виховання», 2018 р.) Усі їх думки сходяться до того, що вміння співати, чисто інтонуючи, є доказом гарного слуху та головною ознакою музичності. Б. М. Теплов уважає, що чисте інтонування найкраще вдосконалюється в період дошкільного віку. За допомогою співу гарно розвивається дикція, адже вокал вимагає чіткого та протяжної вимови. Слова пісень підпорядковані певній ритміці, що допомагає малечі вимовляти важкі звуки, збагачувати словниковий запас, розвивати пам'ять. Спів позитивно впливає на фізичний розвиток дошкільнят.

Музика створює у дітей бажання передавати свої емоції. Частіше всього це виражається за допомогою жестів, рухів, міміки та співу. Багато відомих педагогів-музикантів застосовували у своїх заняттях ритміку, гімнастику, біг, стрибки, різні методи ходьби. Під час музично-рухливих ігор діти не тільки мають змогу весело провести час, а й точніше відчути навколишній світ. Особливо цікавого змісту це набуває в поєднанні з діяльністю шумового оркестру. Л. А. Баренбойм — автор «Елементарне музичне виховання за системою Карла Орфа» (с. 65–117) пропонує поєднувати ритмічні ігри з заняттям на ударних інструментах (дерев'яні палички, тріскачки, дзвіночки, кастаньєти, дерев'яний барабан, подвійний дерев'яний барабанчик, трикутники, тарілки, маленькі тарілки, пальцеві тарілочки, бонго, барабан на рамі, бубни, великий барабан, маленькі литаври). Музичний керівник відтворює певну мелодійну лінію, за допомогою ксилофону, металофону, фортепіано або будь-якого іншого музичного інструмента, а діти за допомогою шумових ударних інструментів створюють ритмічні схеми. Для початкового етапу навчання на ударних інструментах дітям необхідна наочність, тому їх слід розсадити на окремі місця, так щоб вони мали змогу спостерігати та повторювати за рухами керівника. Важливе значення при грі на інструменті має правильна постава: ноги мають стояти рівно на підлозі, руки вільно рухатися в певній амплітуді. Секретом успіху для маленьких музикантів є швидка реакція та чіткість початку та закінчення удару, яку слід розвивати різноманітними вправами. Слід попрацювати і над збереженням потрібного темпу. При важких ритмічних рисунках слід застосовувати різноманітні наспіви слів, так діти сприйматимуть легше і швидше. З цією метою була створена гра «відлуння», головною метою якої є точне відтворення ритміки сказаного слова. Супровід мелодії — це наступний етап розвитку навичок гри на шумових інструментах. Під час таких занять діти вчаться працювати в групах, виконувати потрібну динаміку контролювати силу удару. Ще складнішим є поєднання супроводу з декламацією або співом.

Завдяки заняттям музики діти стають уважнішими, вони вчаться бути сконцентрованими, поважати почуття інших людей. Ці якості дуже знадобляться їм у майбутньому житті.

Отже, музичне виховання необхідно для розвитку здорової, щасливої та розумної дитини. Чим більше дітей матимуть можливість на музичне виховання, тим гуманнішим, культурнішим та духовно багатшим буде наше суспільство. Адже діти — наше майбутнє, надія та сила України.

А. В. Дунаєва

СЮЇТА «ЛЕМКІВСЬКЕ ВЕСІЛЛЯ» М. КОЛЕССИ В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ НЕОФОЛЬКЛОРИСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ХХ СТ.

Сюїта «Лемківське весілля» для хору і струнного квартету, створена видатним українським композитором М. Колессою, належить до

найяскравіших циклічних творів національного мистецтва першої половини XX ст., які ілюструють композиторське переосмислення ентотрадиційної образності, втілення особливостей фольклорної обрядовості в контексті новаторських пошуків модерної доби. За глибиною образних узагальнень та оригінальністю авторської поетизації народного мелосу цей багатогранний твір сягає, згідно з визначенням Л. Кияновської, рівня значущих опусів першої половини століття: «Cantata profana» Б. Бартока (Угорщина), «Carmina Burana» К. Орфа (Німеччина).

Віддзеркалюючи кращі традиції галицької хорової культури, досягнення в жанровій сфері хорової обробки, неофольклористичний за напрямом цикл М. Колесси актуалізує тенденцію збереження та відтворення в умовах XX ст. стародавнього лемківського обрядового (весільного) мелосу, виявляє інтерес до регіональної спадщини та сприяє збагаченню хорової академічної царини в композиторському й виконавському аспектах.

Створений у 1930-ті рр. — час диригентсько-виконавської активності М. Колесси (керівництво хором львівського «Бояна») та його масштабної авторської праці (системне звернення до опрацювання фольклору), цикл «Лемківське весілля» стає центральним твором композитора у зазначений хронологічний період та виявляє могутній потенціал митця в розмаїтті застосування вокально-хорових та інструментальних прийомів вирішення фольклорного мелосу та ладогармонічних і поліфонічних засобів.

Інтонаційною основою розгорнутого двадцятичастинного сюїтного циклу «Лемківського весілля» є аутентичні обрядові пісні, записані та упорядковані батьком М. Колесси — відомим західноукраїнським композитором та етномузикологом Ф. Колессою. Концептуальним стрижнем твору є відтворення етнорегіонального колориту через весільну обрядову традицію, втілення вокально-інтонаційної та інструментальної своєрідності народного мелосу.

Розглянутий хоровий твір М. Колесси значною мірою вплинув на подальший розвиток традицій опрацювання етнотрадиційних джерел в українській музиці та сприяв появі низки значущих неофольклористичних хорових концепцій Л. Дичко (кантата «Пори року»), В. Зубицького (концерти «Гори мої», «Ярморок»), Г. Гаврилець (дійство «Золотий камінь посіємо»), Ю. Алжнєва (хорові концерти, дійства) тощо.

В. О. Зима

ЭВОЛЮЦИЯ РОЛИ КЛАРНЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Трудно переоценить роль тембровой и динамической выразительности, виртуозных приемов современного кларнета, применяемых композиторами в оркестровой ткани.

Изобретенный в начале XVIII ст., кларнет медленно осваивался в музыкальной практике. Первый достоверный факт использования

кларнета относится к 1720 г. Его употребил Иоганн Фабер в своей мессе. Композитор сумел оттенить характерные особенности разных регистров кларнета.

Значительную роль во второй половине XVIII в. в развитии кларнета сыграла мангеймская школа. В 1751 г. впервые была исполнена «Симфония с кларнетами и рожками» Яна Стамица. Моцарт в конце 70-х гг. под впечатлением игры мангеймцев в одном из писем отцу писал: «Ах, если бы мы также имели кларнеты... Вы не знаете, какой великолепный эффект создает симфония с флейтами, гобоями и кларнетами».

Стоит обратить внимание на Концерт для кларнета с оркестром A-dur В. А. Моцарта. Это произведение — исповедь, подведение итогов жизненного пути. Моцарт достигает музыкальной выразительности, не злоупотребляя излишней виртуозностью фактуры.

Бетховен в своих симфониях часто поручает кларнету веселые, шуточные и народно-танцевальные темы. Большую роль кларнету Бетховен отводил в своих ансамблевых сочинениях, где использовал богатые звуковые и технические возможности.

Еще до того, как классический стиль оркестрового письма нашел свое высшее завершение в Девятой симфонии Бетховена, начал складываться оркестр нового стиля — романтического. Наиболее активную роль в этом процессе сыграл Карл Мария фон Вебер. Его заслуга — новая оценка роли тембра в оркестре (в опере «Вольный стрелок» для характеристики носителя зла охотника Самиеля Вебер применил низкие ноты кларнета, которые носят мрачный, зловещий характер).

Г. Берлиоз в своей «Фантастической симфонии» показал возможности кларнета в обрисовке иронически-гротесковых музыкальных образов. В финале симфонии появляется мелодия возлюбленной, которая показана в искаженном виде. Облик ведьмы на шабаше передает тембр малого кларнета.

Своеобразно трактуется роль кларнетов в произведениях западноевропейских композиторов XX ст. Для Р. Штрауса характерно смелое использование высокого регистра кларнета. У К. Дебюсси и М. Равеля главное назначение сводится к созданию красочных «мазков».

Кларнет в России значительно раньше, чем в Европе стал применяться в различных инструментальных составах. Самобытную интерпретацию получает кларнет у С. Давыдова. В опере «Русалка» в обрисовке волшебного мира инструменты звучат холодным тембром. Только когда нужно передать человеческие черты фантастических образов, требуется теплый тембр кларнета.

Развитие кларнетного исполнительства тесно связаны с именем М. Глинки. Он применил кларнет для имитации игры на народных духовых инструментах.

П. Чайковский разнообразно применяет солирующие кларнеты разных строев. В опере «Пиковая дама» в сцене смерти графини «булькающие» пассажи двух кларнетов звучат зловеще. А вот творчество

С. Рахманинова служит ярким примером по истине «вокального» применения кларнета.

По-новому трактуется роль кларнетов в оркестровых произведениях И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича. Их общая черта: поиски новых средств выражения музыкального языка (крайние регистры, скачки на большие интервалы, множество тембровых красок, разнообразных штрихов).

История кларнета позволяет отметить удивительную жизнеспособность и быстрое развитие этого инструмента. В результате реконструкции незатейливой народной свирели, он превратился в один из наиболее востребованных среди духовых инструментов. Благодаря изящному тембру, он превратился в романтический символ в музыкальном искусстве. Можно утверждать, что любовь к кларнету композиторов и исполнителей никогда не иссякнет.

Є. П. Кеменчеджи

ЗАПОРІЗЬКА ОБЛАСНА ФІЛАРМОНІЯ ЯК ГОЛОВНИЙ ОСЕРЕДОК ПРОФЕСІЙНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА РЕГІОНУ: ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ І СЬОГОДЕННЯ

В українському музикознавстві сьогодні актуальними постають питання, пов'язані з дослідженнями музичного мистецтва окремих регіонів України. Перші такі дослідження у вітчизняному науковому просторі з'являються в другій половині XX ст., а вже наприкінці його та початку нового століття спостерігається певна активізація цього процесу та поява значної кількості дослідницьких робіт, що присвячені історії розвитку, сучасному стану та різноманітним аспектам функціонування музичного мистецтва в окремих регіонах і культурних центрах країни.

Музична сфера Запорізького краю, яка на сьогодні є недостатньо дослідженою, привертає увагу сучасних науковців, насамперед, як досить багатоманітний та специфічний мистецький феномен. Одним з головних осередків культури та центром професійного музичного мистецтва на Запоріжжі є обласна філармонія, яка функціонує в місті багато десятиліть та нещодавно відсвяткувала свій 80-тирічний ювілей (дата заснування –10 січня 1939 р.). Як відомо, на теренах колишнього СРСР створення державних філармоній розпочалося ще у 20-і роки минулого століття. Активний же розвиток філармонійних установ в Україні спостерігається наприкінці 1930-х рр.

На початку своєї діяльності до штату Запорізької філармонії входило 17 артистів музичного та розмовного жанрів. За десятиліття свого існування філармонія набула величезного творчого досвіду та сьогодні перетворилася на справжній сучасний центр академічного музичного мистецтва в регіоні, який репрезентовано основними жанрами — вокальним, вокально-інструментальним, камерно-інструментальним, ансамблево-оркестровим тощо. Сьогодні філармонію представляють її базові колективи: Академічний симфонічний оркестр; Академічний козацький ансамбль

пісні й танцю «Запорожці»; ансамбль бандуристів «Божена»; диксиленд та ін. У закладі працюють також і окремі солісти та малі ансамблі. Серед провідних митців філармонії — народні артисти України В. Редя (диригент) та Л. Малицька (провідний майстер сцени), заслужений діяч мистецтв України Л. Гринь, заслужена артистка України О. Беженарь та багато інших.

Репертуар філармонії зорієнтовано на музику різних стилів і жанрів, зокрема на твори вітчизняних композиторів, кращі зразки європейського і світового музичного мистецтва минулого і сучасності, творчість місцевих композиторів Запоріжжя. У своєму фонді Запорізька філармонія налічує три концертні зали: камерну, малу концертну та велику концертну залу імені М. Глінки. Остання за своїми акустичними характеристиками не поступається кращим залам країни.

За свою історію сцени Запорізької філармонії приймали виступи багатьох видатних музикантів, зокрема піаністів В. Козлова (Київ), М. Мдоянц та О. Набіуліна (Москва), Д. Найдіч (Франція), віолончеліста Р. Комачкова (Москва), диригента І. Каяцца (Італія), баса Т. Штонда (Москва) та багато інших. У свою чергу запорізькі філармонічні музиканти проводять активну гастрольну діяльність в Україні та за кордоном, що робить яскравий внесок у розвиток національного та світового музичного мистецтва.

Сьогодні Запорізька обласна філармонія розгорнула широку й багатовекторну концертну та музично-просвітницьку діяльність, що підтверджується у звітності закладу, а саме — близько 700 заходів на рік. Крім того, на базі установи проводяться численні конкурси, фестивалі, огляди, діють студії для дітей, проводяться музичні лекторії. Головним завданням Запорізької філармонії на сучасному етапі (згідно її статуту) визначено розвиток і пропаганду національного музичного мистецтва, виховання духовності, високого естетичного смаку суспільства через залучення до класичної та сучасної музики, підвищення рівня естетичного виховання учнів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, середніх шкіл, вищих навчальних закладів, а також залучення талановитих музикантів. Отже, Запорізька обласна філармонія сьогодні є головним осередком професійного музичного мистецтва і культури в регіоні.

Т. П. Ладур

ВПЛИВ ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ НА УКРАЇНСЬКУ ЕСТРАДУ

Джазова музика — це справжнє втілення Америки. Джаз став тим видом мистецтва, який дозволив нам зрозуміти самих себе. Справжня сила джазу, новаторство джазу укладено в невеликій групі людей, які змогли створити нове мистецтво. Це мистецтво імпровізації, але імпровізації колективної, вона сама по собі є мистецтвом.

Зріс джаз у багатьох місцях країни, але зародився в Новому Орлеані. На початку XIX ст. Новий Орлеан був багатонаціональним і музичним центром. У той момент, як вся країна проголосила про те, що всі люди від народження рівні, Новий Орлеан був головним центром работоргівлі.

Так і вийшло, що люди, які вважалися нащадками «живого майна» в Америці, створили історію, а саме одне з найвидатніших мистецтв джаз. Оскільки джаз — це імпровізація, а вся ідея імпровізації пов'язана з життям африканських рабів.

У 1920-ті рр. почалося поширення джазу в Україні. Творчість композитора Богдана Веселовського (Львів) та співака Петра Лещенка (Херсон) стала дуже популярною в ті роки. Їх часто впізнавали на вулицях. Коли почалася Друга світова, Веселовський емігрував до Канади, де і працював. Під час сталінського терору Лещенко постраждав від заборони на джаз. У ті часи будь-яка робота в мистецтві, особливо нестандартна, яка прийшла з-за кордону, виникала підозру. Центром розвитку джазу в Україні стає Одеса. В Україні з'являється вітчизняний джаз, він був буржуазним мистецтвом і підпав під заборону. Почали своє функціонування джазові оркестри (1924, 1929 рр. в Харкові п/у Ю. Мейтуса, Б. Ренського).

Було три гілки розвитку і становлення джазу: перша — пов'язана з ексцентричним оркестром В. Парнаха; друга — з вагомим елементом інструментальної танцювальної музики; третя — поява в естрадних програмах джаз-оркестрів. Щодо останнього, то ініціаторами таких програм ставали артисти естради (вокалісти, талановиті конферансьє, куплетисти і інші). З поширенням джазу значно зросла майстерність вокалістів, інструменталістів, бендів. Музика набула нових фарб, нових значень. На зміну радянській статичній естраді прийшов джаз та його яскраві елементи.

Сучасна популярна естрадна українська музика включає жанрову та стильову класифікацію. До основних жанрів входить: джаз, рок, авторська пісня, традиційна естрадна пісня, поп-музика і синкретичні жанри. Найбільше вплинули джаз і його яскраві зарубіжні представники. У радянські часи дуже багато музикантів хотіло звучати як метри джазової музики. Попри заборону джазу в ті роки музиканти підпільно переписували платівки (на великі рентгенівські знімки, тому в ті часи ходив вислів «джаз на кістках»), грали, переймаючи манеру гри або співу. Тодішні музиканти дізнавалися про нові прийоми, які були притаманні і застосовувалися лише в джазі. З часом музиканти почали багато експериментувати та застосовувати джазові прийоми в естрадній музиці.

Яскраві представники пострадянського та сучасного часу: Лариса Доліна; Алла Пугачова; Леонід Агутін; Леонід Утьосов; Лайма Вайкулє; Наталія Гура; Володимир Михновецький; MenSound;«ЛюК»; Тіна Кароль; Ані Лорак; AlinaPash; Laud та інші. Усі ці виконавці в тій чи іншій мірі використовують джазову манеру і прийоми.

М. С. Литвинова

СПЕЦИФІКА ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Сучасна естрада представлена величезним стильовим і жанровим розмаїттям. Естрадний спів може поєднувати всі напрями музики — тут

можна почути народні та джазові мотиви, елементи року або авторської музики.

Нині естрадний і джазовий вокал тісно переплітаються у творчості багатьох виконавців, успішно доповнюючи і розкриваючи один одного. Джазовий вокал характеризується умінням виконавця відчувати гармонію і ритмічні особливості музичного твору, натомість естрадний вокал поєднує різноманіття співочих прийомів і можливостей. Культура джазового співу відрізняється від інших видів вокального мистецтва особливими способами інтонування, ритмічною основою, манерою виконання, джазовою гармонією, джазовою атакою, специфічною фразировкою, яка є основою художньої виразності, артикуляцією, використанням унікальних прийомів джазового співу, імпровізацією з урахуванням сформованих джазових стандартів. Загальним напрямом у розвитку сучасної естрадної, популярної та джазової музики є тенденція створювати fusion композиції за рахунок варіативності, основаної на імпровізації. Однією з головних особливостей джазового вокалу є scat- фонетична імпровізація, під час якої виконавець використовує не слова чи фрази, а окремі склади, що не несуть вербального сенсу.

Специфіка естрадно-джазового вокального виконавства включає вимоги до вільного володіння співочим голосом, прийомами, які демонструють рівень вокально-естрадної техніки і ступінь естрадної вокальної майстерності. Основна особливість естрадного вокалу полягає в пошуку і формуванні унікального голосу вокаліста. На відміну від класичних зразків вокального мистецтва, естрадно-джазовий напрям передбачає свої відмінності і способи інтонування. Кожен зі способів в естрадно-джазовому співі має свою виконавську специфіку, яка характерна для виконання як національної вокальної музики, так і джазових стандартів. Естрадно-джазовий спів на сьогодні є популярним, це характеризується появою нових специфічних стилів, виконавців, що пропагують джаз. Головною характеристикою естрадно-джазового співу є інтонація, яка представляє собою основу музичної мови, що впливає на створення художнього і музичного образу твору.

У наш час, щоб домогтися конкурентоспроможності, потрібне володіння досить широким діапазоном технічних прийомів, способів інтонування і звукодобування, орнаментики (мелізми).

Також необхідно відзначити виконавську манеру естрадно-джазового вокалу, маючи на увазі спосіб художньо-естетичної творчості, концентроване вираження характерних особливостей виконавця. Індивідуальна манера кожного виконавця визначає переважно окремі сторони оригінальності і універсальності. Для успішної самореалізації естрадного співака необхідно володіння не тільки виконавським вокальним мистецтвом, а й сценічною майстерністю. Це комплексне завдання, яке має як соціально-особистісний сенс, так і професійно-діяльний аспекти.

М. О. Ліхтін

СТАНОВЛЕННЯ КІНО-МУЗИКИ У СВІТОВІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

«Музика в кіно», або «кіно-музика» була об'єктом дослідження тривалий час, тому що з початку епохи кінематографа її музично-звукова композиція була невід'ємною частиною втілення художнього задуму режисера і головним чинником впливу на посилення почуттів та на емоційну складову глядача.

Якщо звернути увагу на історичні факти щодо заснування кіно-музики, можемо виділити такі шляхи її розвитку. Перші кінофільми, якщо ми можемо їх так назвати (слайди, що рухалися) взагалі не мали звукового супроводу. Це була «епоха німого кіно», з її визначними акторами і режисерами — Чарлі Чапліном, Фаїною Раневською, Олександром Довженком та ін. Цікавим є той факт, що з огляду на відсутність будь-якого звукового супроводу кінострічок, практично всі власники кінотеатрів вдавалися до допомоги музикантів-ілюстраторів. З часів епохи німого кіно музичний акцент робився більше на рух і міміку акторів, але пізніше, більшість режисерів, у спробі розширення впливу на глядача, вдавалися до впровадження музичного запису і подальшої фіксації не тільки діалогів персонажів, але і звуків навколишнього світу. З часом велика кількість композиторів почали складати пісні, які стали застосовувати у фільмі, проте не відразу з'явилася практика так званої «замовної» музики для фільму. Історично, відомий факт одного з перших звернень режисерів до композиторів, з метою створення музики для фільму (у 1908 р.). Каміль Сен-Санс створив сюїту для струнних, рояля і фісгармонії в 5-ти частинах, для прем'єри фільму «Вбивство герцога Гіза» режисера Шарля Ле Баржі. У наш час поширеною є практика запозичення вже існуючих музичних композицій, а часом, просто шедеврів світової спадщини. У сучасному кінематографі часто використовують твори великих класиків — Й. Гайдна, В. А. Моцарта або І. С. Баха. Звучання шедеврів класичної музики в кінострічці сприяє взаємозв'язку сучасного світу з високими гуманістичними традиціями.

На сьогоднішній день існує безліч композиторів, які працюють у сфері кінематографа, створюючи своєрідний, синтетичний вид музики — саундтрек. Варто відзначити, що до композиторів, чия музика є основою найбільш видатних кінострічок, входять не тільки зарубіжні, а й вітчизняні автори. Розглянемо деяких зарубіжних композиторів і їх основні шедеври: 1. Томас Ньюман — «Втеча з Шоушенка», «Зелена Миля»; 2. Джеймс Ньютон Ховард — «Кінг Конг», «Адвокат Диявола», «Шосте відчуття»; 3. Джеймс Хорнер — «Титанік» («My Heart Will Go On»), «Командо», «Хоробре серце», «Троя», «Аполон 13», «Аватар»; 4. Ніно Рота — «Хрещений батько». Саундтреки цих композиторів «живуть» самостійним життям і звучать у концертних залах, що сприяє закріпленню кіномузики в статусі «класичної» і «серйозної».

Таким чином, музичний супровід фільму практично ототожнюється за важливістю з промовою і сценічним рухом акторів, беручи

повноправну участь у розвитку даного виду мистецтва. Якщо задатися метою: що перше ми чуємо на початку і в кінці фільму, отримаємо однозначну відповідь — музику. Музичний супровід підсвідомо налаштовує на сприйняття головного настрою фільму, часу подій, які повинні відбутися. Музика займає левову частку загального часу, проте, крім неї, у фільмі існує маса прикладів впливу на свідомість глядача. Як правило, музичний матеріал звучить в епізодах, які потребують додаткового підкріплення: у драматичних сценах, сценах жахів, романтичних або інших характерних епізодах. Гнучкість і пластичність сучасного композиторського стилю дозволяє авторам створювати першокласні зразки кіно-музики, володіє витонченою лірикою і здатністю втілювати високотрагічні образи.

У процесі еволюції кінематографічного мистецтва слуховий компонент набував складних можливостей та функцій, які відповідають тенденціям інтелектуалізації режисерської інтерпретації. Музика в кіно у будь-якій формі існування є невід'ємною частиною художнього сенсу як ціле, що вможливлює спілкування з аудиторією.

Н. В. Максименко

ВІДОБРАЖЕННЯ ПРИНЦИПІВ ПРОГРАМНОСТІ МУЗИКИ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ М. А. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА

Здавна сприйняття людиною музики було образним. Людина завжди схильна асоціювати музику із уявними чи реальними образами. Тому за багато тисячоліть існування різних музичних форм сформувався та відокремився певний вид «змістовної музики».

Програмна музика — це вид інструментальної музики або музичного твору, який має словесну програму та зміст, що її розкриває. Програма може бути задана заголовком, що описує або вказує на зміст, на джерело натхнення композитора. Програму також може задавати живописний твір, події та ін. Найпростіший приклад програмності — картинна (описує природні картини, бойові дії, народні гуляння тощо). До більш складних програмних творів можна віднести сюжетно-програмні, де розриваються певні образи та сюжети (найчастіше запозичені із літературних творів).

Прийоми, що використовуються для створення ефекту програмності, також мають широку палітру: від використання звукового відтворення, варіаційності для висвітлення сюжетних подій до системи лейтмотивів та застосування рис одних музичних форм в контексті інших. Програмність завдяки своїй популярності та довготривалому розвитку у всі часи стимулювала пошук нових засобів виразності, збагачувала коло музичних образів та форм.

Існує багато відомих творів «програмного» типу, наприклад: клавесинні мініатюри Ф. Куперена та Ж. Рамо, «Пасторальна симфонія», увертюри «Егмонт» та «Коріолан» Л. Бетховена та ін. Цікавим фактом також є те, що розквіт програмної музики в XIX ст. був зумовлений

романтизмом, що панував та розповсюджувався в музичному світі того часу. Характерною рисою музичного романтизму є тісний зв'язок музики з поезією, що відбито у творах таких композиторів-романтиків, як Г. Берліоз («Фантастична симфонія», «Гарольд в Італії»), Ф. Ліст («Прелюди») та ін. Багатий внесок у скарбницю програмної музики здійснено російськими композиторами: М. Мусоргським (симфонічна картина «Іванова ніч на Лисій горі», фортепіанний цикл «Картинки з виставки»), П. Чайковським (симфонія «Манфред», увертюра-фантазія «Ромео і Джульєтта», фантазія для оркестру «Франческа да Ріміні») та ін.

Одним із найяскравіших прикладів програмної музики можна вважати музичні твори Миколи Андрійовича Римського-Корсакова. Програмність один з основоположних підходів М. А. Римського-Корсакого до написання симфонічної музики. Значна частина симфонічних творів композитора є програмними або на народні теми. Він вважав саму народну тематику проявом програмності. Тому його твори, що не мали оголошеної програми, але були створені на базі народної тематики, також можна вважати програмними.

Яскравим твором М. А. Римського-Корсакого у сфері програмної музики є симфонічна сюїта (2-а симфонія) «Антар» за однойменною казкою О. І. Сенковського). Вінцем симфонічної творчості композитора та найтиповішим проявом програмної музики є симфонічна сюїта «Шехеразада».

У симфонічній сюїті «Антар» представлені та зміксовані різні жанрові особливості — це і романтична програмна симфонія (за програмою казки), фантазії на народні теми, сюїта та навіть є певні признаки театральності, що віддаляють нас від класичного формату симфонії.

Програмою взятою за основу симфонічної сюїти «Шехрезада» став літературний твір «Казки тисячі та однієї ночі» задаючи східний колорит звучання. Також знаковою рисою програмності виступає тематизм. Характерними є тема Шахріяра та тема Шехерезади, що контрастують одна між одною.

А. Ю. Мироняк

СТИЛІСТИКА ФОЛЬК-РОКУ У ТВОРЧОСТІ ГУРТУ «THE HARDKISS»

У музиці XXI ст. стали поєднуватися непоєднувані жанри і стилі. З'явилося багато музичних напрямів, про існування яких ми не могли навіть здогадуватися. Якщо раніше стилі існували самі по собі, то зараз їх стали "міксувати". Сьогодні популярно синтезувати з усіма музичними стилями саме фольклор. Відлуння фольклору може бути не тільки у вокальній партії (звукодобування), але і в інструментальній партії (аранжування) та мові виконання.

Найяскравішим і розповсюдженим музичним стилем XXI ст. є фольк-рок. Як визначається у Вікіпедії: «Фольк-рок або Фолк-рок (англ. Folk rock; також етно-рок, англ. ethnick rock, ethno rock) — напрямок у музиці, що поєднує фольклор з роком. Фольк-рок може більшою чи меншою мірою використовувати властиві риси народної музики, в тому числі її

інструментарій та манеру виконання, проте відрізняється агресивнішим характером й енергійністю, і використанням характерних для року електроінструментів». В українській музиці до фольк-року відносять такі гурти, як: «Атмосфера», «Тартак», «Гайдамаки», «Мандри», «Тінь Сонця», «Триставісім», «Чумацький шлях», «Воплі Відоплясова», «Брати Гадюкіни» та інші. Зараз фольк-рок музика дуже популярна в Україні. І найяскравішим представником фольк-року нині є гурт «The Hardkiss». Цей український музичний гурт створено у 2011 р. Усі пісні гурту написані солісткою Юлією Саніною та Валерієм Бебком, який також є креативним продюсером "The Hardkiss".

Юлія Саніна вчилася в Київському Національному Університеті імені Шевченка на філології, а саме за фахом вона фольклорист. Дівчина з ранніх років відчувала любов до українського фольклору. Вона брала участь в різних конкурсах, де виконувала саме українські народні пісні. Саме вони виховали в ній патріотичне мислення. Як сказав видатний польський поет А. Міцкевич: «Народна пісня — духовне обличчя нації». Дійсно, обличчя нації та любов до фольклору відображене в піснях гурту «The Hardkiss» — «Журавлі», «Прірва», «Мелодія», «Антарктида» та інші. Прояви народних мотивів присутні не тільки в українських піснях гурту, а й у зарубіжних.

Отже, український фольк-рок містить не тільки музичний колорит, але й духовні складові. Тема фольк-рок музики — дуже актуальна, оскільки вона повністю не досліджена. Саме така музика в кожній людині виховує почуття патріотизму, любові до рідного краю, поєднує два пласти, є затребуваною не тільки для українського народу, та й за кордоном.

К. С. Кирикова

СОУЛ-СТИЛІСТИКА В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Музичний напрям соул (в перекладі з англійської — «душа») — це популярний стиль музики афроамериканського походження, що з'явився у південних штатах Америки у 1950-х рр. на основі ритм-енд-блюзу. Для цього стилю характерна емоційно-чуттєва манера виконання. Сформувався цей напрям під впливом вокально-джазової музики, спірічуелсів, духовних піснеспівів та стилю госпел.

Соул-музика — це «не джаз і не блюз». Цей музичний напрям зародився як пам'ять про часи рабства чорношкірих. Щоб хоча б якось виправдати факти винищення рабів, боячись порушення заповіді «не вбий», «набожні» расисти висунули «теорію», що чорношкірі раби, гноблені ними — це бездушні тварини, і що заповідь біблійна на них не поширюється. На такій хвилі настроїв в білому суспільстві, питання про душу стає питанням життя і смерті для чорношкірого населення, таким чином вони починають об'єднуватися в соул-братства. Духовні піснеспіви — госпел і спірічуел синтезувалися з ритм-енд-блюзом. Отже, на їх поєднанні і виник популярний напрям естрадної музики, а саме — соул.

Ray Charles став засновником музики соул. Але на її розвиток вплинули також такі відомі видатні особистості, як James Brown і Sam Kuk. Потім соул розділився на два напрями — розважальний і соціальний. Родоначальником соціального соулу став James Brown. Завдяки музиці він звертався до темношкірого населення США, до проблем про життєву невлаштованість людей. Напрям розважального соула запровадив Ray Charles, який виконував легкі ліричні композиції.

Спочатку в соул-стилістиці працювали виключно чорношкірі виконавці (Aretha Franklin, Ray Charles, Otis Redding, Marvin Gaye, James Brown), а пізніше, у цьому напрямі здобули велику популярність багато білих артистів, які почали вдало освоювати цей стиль музики. Яскравими прикладами сучасних білих виконавців соул стали Amy Winehouse, Mariah Carrey, Alicia Keys, Christina Aguilera, а також британська співачка Adele. Звісно чорношкірих виконавців значно більше: Mary J. Blogs, Dionne Warwick, гурт «Mary Mary», Frank Melomb, Jennifer Hudson, Whitney Houston, George Benson, Dianne Reeves, Dianne Shuur, James lngram, India Arie, Beyonce.

Сприйняття і ставлення до Бога, до християнської релігії у афроамериканців інакше, ніж у білих християн. Це помітно, насамперед, у релігійних співах госпел, які супроводжували церковні меси, що проводяться чорношкірими проповідниками. Вони не мали практично нічого спільного зі співом на службах релігійних гімнів «білих» прихожан. Релігійні співи афроамериканців часто інтерпретуються як «шаманське» дійство, під час якого соліст може доходити до надто експресивного стану, вихваляючи Христа, а хор вторить йому з не меншим натхненням і екзальтацією. Відбувалися такі дійства у XVIII-XIX ст. акапельно, адже традиційний для госпел орган Хаммонда, тоді ще не був винайдений.

Саме в соулі можна помітити і витоки белтінга, який вокалісти не вивчали в школах класичного співу. Так, доходячи до верхньої межі діапазону голосу, від природи сильні голоси співали майже на зриві, надто експресивно вихваляючи Бога. Слухацька аудиторія повністю відповідала їх емоційному посилу і розпалювалася, так само, як пізніше стала робити аудиторія на великих рок-концертах.

Уміння та навички соул-виконавців поступово вдосконалювалися і на сучасному етапі можна сміливо стверджувати, що цей музичний напрям став одним із найпопулярніших у сучасній світовій естрадній музиці.

А. Г. Кірюхіна

ВПЛИВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ПСИХОЛОГІЧНИЙ СТАН ЛЮДИНИ. ПРОБЛЕМАТИКА ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ

Музичне мистецтво найрізніших жанрів буквально заполонило простір. Де б ти не був, вона поруч: у твоєму мобільному, радіо/телебачення, реклама і т.д. Сьогодні людина має можливість прослуховувати її де завгодно. Але мало хто розуміє, що музика має надзвичайний вплив як на

організм людини в цілому, так і на її психічний та психологічний стан зокрема.

Розглянемо детальніше. Музична психологія — наукова дисципліна, яка займається вивченням різних психологічних аспектів музичної мови і будови музичних творів, а також досліджує закономірності психологічного сприйняття музики і її впливу на різні структурні компоненти людської психіки. Більш детально зацікавилися дослідами в галузі теорії музично-слухового сприйняття у середині XIX ст. Висновки досліду сформулював у своїй праці Герман Людвіг Фердинанд фон Гельмгольц (німецький фізик, фізіолог та психолог). Одна з його теорій була «теорія слуху», згідно з якою слухові відчуття виникають у людини завдяки резонуванню внутрішніх органів слуху у відповідь на зовнішні впливи. Дослідження Гельмгольца торкались різних науково-практичних питань, пов'язаних з проблемами сприйняття, творчості, діагностики здібностей, методики музичного виховання, що надало потужний поштовх розвитку майже всіх напрямів музичної психології. Згодом все більше уваги приділяли впливу музики на психологічний стан людини. Сформувалася така галузь науки, як музична психотерапія. Музикотерапевт індивідуально застосовував музику та всі стороні її впливу на клієнта. Така практика передбачала досягнення ряду терапевтичних цілей за допомогою співу, слуханню, обговоренню музики, імпровізації композиції або танцю. Метою праці було покращення або збереження здоров'я пацієнта за допомогою музичних практик. Отже, важливо прищепити своїм учням любов до тої музики, що буде здійснювати доброякісний вплив. Головне завдання вчителя полягає в тому, щоб допомогти становленню особистості учня, не нав'язуючи свої пріоритети. Дуже важливо зуміти побачити той момент, коли формується музичний смак дитини, допомогти йому/їй розібратися в розмаїтті музичних напрямів і надати можливість вибрати «свою» музику. Розвиток музичного смаку підлітків засобами сучасної музики є актуальною проблемою виховання. У якості найважливішого чинника формування музичної культури розглядається музика масових жанрів: поп-музика, традиційна рок-музика, авторська пісня.

Зазвичай естрадну музику вважають «легкою» для сприйняття. Загальними ознаками цього напряму є постійна ритмічна пульсація, переважно танцювальний характер естрадно-джазових творів. Але якщо естрадній музиці властиві імпровізаційність, особлива ритмічна властивість, то форми сучасного джазу часом досить складні для сприйняття, але естрадна музика відрізняється доступністю музичної мови, мелодійністю і надзвичайної ритмічної простотою. До жанру естрадної музики відносяться різні види естрадних пісень: традиційний романс, сучасна лірична пісня, як правило з розвиненим інструментальним супроводом. Головне, що об'єднує численні види естрадної музики, — прагнення їх авторів створити мелодію легку для запам'ятовування та «доступну».

За словами американських вчених, музика тільки позитивно позначається на здібностях школярів і студентів, і тому музичній освіті потрібно

приділяти першорядне значення. Але, на жаль, є ряд причин, за якими відбувається спотворення музичного смаку сучасних підлітків. Насамперед, вплив засобів масової інформації, вплив однолітків, втрата поняття національної культури та ін. Важливо приділяти увагу тексту пісні, який message він несе, адже на підсвідомому рівні залишається повідомлення пісні. Завдання кожного артиста, композитора, викладача, надавати суспільству саме той музичний продукт, який буде приносити гармонію та позитивний вплив на організм та психічний стан особистості. Адже музика має величезний вплив на людину, незалежно від віку, статусу і національності. Вона впливає одночасно на емоційність, інтелект, духовність, діяльність. Саме тому вчитель повинен здійснюватися контроль над музичним продуктом, який він пропонує учневі, оскільки від цього залежить не тільки естетичне визначення, а й соціальні цінності вихованця.

Г. В. Печеніжська

КОРЕКЦІЯ ПОРУШЕНЬ КООРДИНАЦІЇ СЛУХУ ТА ГОЛОСУ В ДІТЕЙ ТА ДОРОСЛИХ СПІВАКІВ (НА ПРИКЛАДІ РОБОТИ З КОЛЕКТИВОМ «ТЕАТР ПІСНІ ГАЛАТЕЯ»)

Музичне мистецтво естради посідає особливе місце в сучасній культурі — це не просто вид мистецтва, але і соціокультурний феномен. Естрадному мистецтву, як одному з наймасовіших, належить важлива роль у формуванні духовного світу людини і особливо молоді.

На сьогоднішній день кількість охочих навчитися володіти виконавською майстерністю вокалу постійно зростає, що зумовлено новими тенденціями в масовій культурі. Той, хто мріє співати на сцені, прагне обрати того педагога, котрий допоможе оволодіти технікою вокального виконавства, виявити недоліки співочого голосу, щоб досягти максимального результату.

Усунення недоліків співочого голосу потребує від педагога обережності і делікатності. Особливу складність для вокально-корекційної роботи становить те, що він може орієнтуватися тільки на власне слухове сприйняття звуку при співі учня, а також на його відчуття. У процесі оцінки правильності дій учня при співі має враховуватися багато факторів. Педагог повинен звернути пильну увагу на:

– зовнішні ознаки, такі як положення корпусу і голови при звукодобуванні, наявності свободи в тілі, відсутність затискачів і м'язових спазмів, відкриття рота, положення язика, губ, щік, відсутність затискачів лицьових і шийних м'язів;

– внутрішні звукові ознаки, такі як точність дикції, правильність взяття і проточність дихання, точність змикання голосових складок при голосоутворенні і вільне звуковедення.

Людина зазвичай чує, що вона співає не той звук за висотою, який заданий педагогом, а заспівати його правильно не може, оскільки їй поки не вдається оволодіти іншим типом управління голосовими складками,

котрий необхідний для відтворення вищих тонів. У цьому і проявляється порушення координації між слухом і голосом.

З практики роботи відомо, що налагодження цієї координації відбувається відносно швидко і переважно досить успішно, якщо відсутні інші патологічні причини неправильної інтонації.

Патології може виявити спеціаліст-фоніатр.

Людина починає правильно повторювати розспівування після кількох індивідуальних занять, якщо навчання починається з примарної зони звучання голосу учня. Надалі звуковисотний діапазон поступово розширюється шляхом повторення розспівування по півтони вгору і вниз від примарної зони.

Основою в навчанні початківця вокаліста є робота над співочим диханням і опорою, також розвиток внутрішнього слуху, атака звука та формування голосних.

Таким чином, саме відповідно до сучасних вимог, які формуються в контексті розвитку стильових напрямів джаз, рок і поп-музика, а також академічної практики, удосконалюються або видозмінюються методичні принципи та підходи до професійної підготовки естрадного вокаліста.

І. С. Радченко

РОК ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

Рок-музика як соціокультурний феномен позиціює себе в суспільстві в якості форми художньої культури, що виражає інтереси і погляди тих або інших молодіжних течій. Вивчення рок-музики в ракурсі музичного сприйняття свідчить, що цей стиль має всі ознаки самодостатнього специфічного виду музичного мистецтва та свою систему музично-виразних засобів: метроритм, лад, темброві стереотипи, куплетну форму з віртуозними каденціями.

Твори рок-музики розгалужуються на немало жанрів (пісня, балада, композиція, рок-опера) і стилів (хард, джаз-рок, арт-рок, фьюжн, реггі, хеві-метал).

Рок-музика має багату подіями історію розвитку, етапи якої відзначені як збереженням спадкоємних зв'язків, так і впровадженням новаторських підходів. Перший етап розвитку рок-музики характеризують художньо орієнтовані стилі (хард, класик-рок, арт-рок, електронний рок). Другий етап пов'язаний з кризою харду, виникненням так званої «гаражної музики» (панк, «нова хвиля») і тенденціями комерціалізації рок-музики.

Рок-музика має національний колорит. У цьому аспекті найбільший інтерес представляє історія становлення вітчизняної рок-музики, яка народилася в студентському середовищі. Орієнтуючись на «The Beatles», полюбивши їх мелодійну музику, рок-музиканти вибрали в якості зразка неагресивну соціокультурну модель поведінки. Істотна відмінність вітчизняного року від західного полягає також в іншому ставленні до

тексту. Тексти пісень відрізняють літературні переваги, ідейність як вираження світоглядного підходу. Специфіка музичної комунікації рок-музики визначається тим, що рок — мистецтво усної творчості, а не письмової традиції. У ньому, на відміну від класичної музики, велику роль відіграє імпровізаційне начало. Композитор є водночас і виконавцем своїх творів. Особливу ситуацію спілкування аудиторії з виконавцями формують кліпи — в них музичне сприйняття доповнюється візуальним. Рок-музика має свою естетику, згідно з якою музичний матеріал в силу життєподібності має цінність поза критеріями художності.

Рок давно не є просто музикою, він став цілою культурою, ідеологією — це спосіб життя, оснований на волі, праві і свободі.

С. О. Роденко

ФІЛ ВУДС ТА ЙОГО МИСТЕЦЬКІ ПРИНЦИПИ

Протягом багатьох десятиліть джаз у виконанні віртуозів був та є величезною частиною музичної сцени і просто людського життя. Головна таємниця джазу криється в постійній невичерпній творчості, здатній викликати радість аудиторії, об'єднати людей, незалежно від расової і конфесійній належності. Імена музикантів, увіковічених в пам'яті поколінь, і в майбутньому будуть надихати і дивувати. Джазові музиканти розширили й перевершили технічні та звукові можливості музичних інструментів.

Одним з них є американський альт-саксофоніст Філ Вудс, творчість якого на сьогоднішній момент досліджено недостатньо. Тому існує необхідність заповнити нішу, що утворилася в теоретичному музикознавстві.

Філ Вудс народився 2 листопада 1931 р., штат Массачусетс, США. У віці 12 років почав освоювати саксофон. Навчався в декількох музичних школах по класу саксофона та кларнета. Першу професійну роботу отримав в групі армії військово-повітряних сил. Грав в колективах багатьох відомих джазових музикантів. Становлення Філа Вудса як музиканта відбувалося в так звану Еру свінгу (Swing Era) під впливом зірок саксофону Бенні Картера (Benny Carter) та Джонні Ходжеса (Johnny Hodges). Він став найзнаменитішим учнем піонера бі-бопу Чарлі Паркера (Charlie «Bird» Parker), отримавши ім'я «Новий птах» (the new Bird) після смерті Паркера в 1955 р. Філ Вудс випустив 50 альбомів і отримав 4 премії «Греммі». У 2007 р Національний фонд мистецтв США присудив йому найвищу державну нагороду США у сфері джазової музики — звання «Майстер джазу», а Вашингтонський Центр виконавських мистецтв ім. Джона Кеннеді вручив Філу нагороду «Жива легенда джазу».

Він належав до лідерів мейнстриму і сервайвл-руху, який орієнтується на збереженні та розвитку класичних досягнень свінгу, бі-бопу, хард-бопу і кул-джазу.

Розглядаючи феномен творчості Філа Вудса, необхідно виокремити його роботу над виконавськими проблемами, розвитком імпровізаційного мислення, створенням нових аранжувань джазових стандартів.

Творчі принципи Філа Вудса, його підходи до виконавської, композиторської та педагогічної діяльності стають незмінними для сучасного джазового музиканта, який прагне не просто звичайного виконання музичної теми, а розширення її образної палітри через творчість.

Музикант удосконалив метод розвитку соло, придуманий Чарлі Паркером. У своїх імпровізаціях використовував дисонансні до тональності ноти, створюючи музику більш екзотичну, з гострим звучанням. Ритмічна різноманітність й синкопування зумовили виникнення безпрецедентних акцентів.

Його імпровізації характеризуються швидким темпом і основані на обігранні гармонії, а не мелодії. Філ Вудс був не тільки віртуозним саксофоністом, а й прекрасно грав на фортепіано, вважаючи, що хорошому саксофоністові просто необхідно бути ще й піаністом, знати гармонію.

Слід зазначити, що він уважно стежив за тим, що відбувалось в мінливому джазовому світі, тому його музична мова в певні моменти збагачувалась елементами авангарду та навіть рок-музики.

У своїй творчості він поєднував академічні та різноманітні джазові музичні стилі. Філ Вудс об'єднав джазову мову Чарлі Паркера, Бені Картера, Джоні Ходжеса, але пішов трохи далі, модернізувавши її, при цьому залишаючись в основному руслі, будучи до самого останнього дня прихильником бі-бопу.

Досліджуючи творчий шлях Філа Вудса, можна простежити еволюцію розвитку джазової музики та висновувати, що не тільки талант і щира любов до музики сприяють появі музичних інтерпретацій й нових стилів, а також великі праця та завзятість.

А. Р. Тертишнікова

ДАВНІ СВЯТКОВІ РІЗДВЯНІ ТРАДИЦІЇ В СУЧАСНИХ ПРОЕКТАХ УКРАЇНСЬКИХ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ

Здавна зимові свята, а саме Різдво для українців було особливим періодом єднання з Родом, спілкування з померлими предками, періодом переосмислення життя, сподівань на краще майбутнє та побажань всім оточуючим добробуту, любові і здоров'я. Ще з язичницьких часів дійшли до нас самобутні давні магічні наспіви, ритуали та обряди, насичені яскравою атрибутикою та символікою. Традиції колядування із Зіркою, віншування, внесення Дідуха, водіння Кози, Маланка, Вертеп збереглися до тепер і реалізуються у культурному житті сьогодення і як народна святкова обрядовість, і як багатий музичний, поетичний, драматичний матеріал для мистецьких проектів, авторських творів різних жанрів і напрямів. З великим успіхом проходять музично-театральні вистави, фестивалі, концерти, знімають музичні фільми та мюзикли. Обрядовість найголовнішого зимового свята ретельно досліджувалася такими вченими, як В. Скуратівський, О. Воропай, Г. Лозко, П. Зборовський, Г. Лозко. Музичний фольклор зимового циклу збирали і досліджували О. Дей, К. Квитка, І. Польський, А. Іваницький, Г. Олексин,

В. Осадча, К. Широцький. У контексті загальних процесів, спрямованих на самоусвідомлення належності до власної національної культури, актуалізації традиційної святкової культури свого народу та зважаючи на особливе значення Різдвяних свят і популярність колядок, на сьогодні актуалізувалась практика створення великих проектів, присвячених Різдву. Цікаві проекти із залученням автентичних виконавців, яскравою народною атрибутикою, колоритом давнього обрядового співу та інструментальної традиції Карпат презентувала з кінця XX ст. Руслана Лижичко. З 2012 р. великі концертні програми з єдиною назвою «Україна колядує» (2012 2019) пропонує глядачам Ірина Федишин. Ці програми містять значну кількість найпопулярніших народних пісень, пов'язаних із давніми зимовими святами українців. У 2016 р. на екрани вийшов музичний фільм каналу 1+1 «Різдвяні пісні». Де головну роль матері, хранительки традицій народу зіграла Тіна Кароль. Казкова атмосфера Різдва створювалася, перш за все, новітніми версіями давніх народних пісень у виконанні співачки (9 найулюбленіших народних колядок і щедрівок).

У контексті сучасного естрадного вокального мистецтва продовжуються пошуки національно визначеного звучання сучасної популярної музики — у поле експериментів увійшли можливості тембральної забарвленості голосу за допомогою використання виразових елементів традиційного співу, специфічних прийомів народної манери, залучення колоритних тембрів народних інструментів та імітації специфіки гри, притаманної традиційного музикуванню. Сучасні естрадні виконавці включають до свого репертуару власні версії народних пісень.

А. Л. Фабрикантова

МУЗИКА УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА 1960–1980 РР.: ІСТОРИЧНИЙ ТА ЕСТЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТИ

Упродовж тривалого періоду існування кінематографа музика кіно пройшла довгий шлях від імпровізації таперів і кінозбірників епохи німого кіно, коли для супроводу використовували прості музичні фрагменти, до високохудожніх взірців, створених професійними музикантами й відомими композиторами. Кіно виявилося доступним засобом звернення до шанувальників елітної музики й музики.

Український кінематограф, сформований дивовижним переплетенням творчих шляхів багатьох митців різного фаху, став мистецькою сповіддю кількох поколінь, правдиво відтворив на екрані історію країни, її життя, сповнене протиріч, людських мрій і сподівань.

Музика в екранному мистецтві посідає особливе місце. У синтетичному творі, яким є художньо-ігровий фільм, притаманна музиці виразність може конкретизувати зміст, передавати невичерпну гаму людських почуттів, виявляти психологічні аспекти, емоційні підтексти подій тощо.

Політична відлига 1960 рр. дозволила художньо-ігровому екрану достовірніше відтворювати деякі події з історії та сучасного життя,

сколихнула генетичну пам'ять народу. Митці могли вільніше висловлювати думки, багато з них, прагнучи усвідомлення свого коріння, з нових позицій замислилися над особливостями розвитку нації та її культури. «Шістдесятники» талановито втілили свої погляди в різних видах мистецтва, утворивши «нову хвилю українського романтизму». У мистецтві екрана вона дістала назву «поетичного кіно», у музиці — «нової фольклорної хвилі». «Шістдесятники» ставилися до музичної партитури фільму як до динамічної, гнучкої, багатовимірної, вельми розвинутої системи взаємодіючих яскравих звукових образів. Унікальність українського поетичного кіно засвідчена у фільмі «Тіні забутих предків» (1964 р.) С. Параджанова — українського, вірменського та грузинського кінорежисера — з музикою М. Скорика, котрий завжди прагнув музично-образної досконалості, уникаючи змістовно полегшених варіантів музичної ілюстрації. Музика до художньо-ігрових, а також анімаційних і науково-популярних фільмів М. Скорика належить до найкращих здобутків вітчизняного мистецтва. Він писав симфонічні партитури до фільмів режисерів Г. Кохана, В. Довганя, В. Денисенка та ін. Національно самобутньо звучить музика композитора в кінострічках «Гуси-лебеді летять» (режисер — О. Муратов, 1974 р.), «Високий перевал» (режисер — В. Денисенко, 1981 р.), «Прелюдія долі» (режисер — С. Лисецький, 1984 р.), «Вечорниці» (режисер — Ю. Суярко, 1985 р.) та ін.

Справжніми досягненнями українського кіно стали режисерські роботи Ю. Іллєнко, серед яких — «Криниця для спраглих» (1965 р.), «Вечір на Івана Купала» (1968 р.). Л. Грабовський створив музику до фільмів. Партитуру останнього автор уважав найкращим опусом. До класики українського поетичного кіно 1960 рр. належить кінострічка Л. Осики «Камінний хрест» (1968 р.) за мотивами новел В. Стефаника. Над музично-звуковою палітрою працював В. Губа, котрий став автором музики до всіх наступних фільмів режисера, серед яких — «Захар Беркут» (1971 р.). У кінематографі В. Губа дістав своє перше й найбільше визнання як композитор. Творчість «шістдесятників» уважалася авангардною. Сучасна за мовою та емоційно напружена, музика кіно діяла на рівні підсвідомості. До композиторів, котрих зараховували до авангардистів, належить В. Сильвестров. Найперший проект митця — музика до фільму С. Параджанова «Київські фрески» — лишився нереалізованим.

До кращих надбань музики українського кінематографа з 1970 рр. належать партитури Є. Станковича. У загальній історії української музики творчі здобутки Є. Станковича відносять до драматичного симфонізму. У його доробку є музика до екранізацій національної класики («Лісова пісня. Мавка», режисер — Ю. Іллєнко, 1980 р.) та історичних полотен («Ярослав Мудрий», режисер — Г. Кохан, 1981 р.; «Легенда про княгиню Ольгу», режисер — Ю. Іллєнко, 1983 р.) та ін.

П. О. Чамата

ТВОРЧІСТЬ ЛУЇ АРМСТРОНГА ТА ЇЇ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ДЖАЗУ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XX СТ.

Джаз посідає вагоме місце у світовій музичній культурі. Наприкінці XIX ст. на вулицях Америки вперше можна було почути мотиви джазу. Ритм, імпровізація, специфічний вокал, який віддалено нагадував розмову, свінг — усе це відрізняло джаз від інших музичних жанрів.

Одним з перших афроамериканських представників цього жанру був Луї Армстронг. Він особливо відчував гармонію й міг на слух підібрати основну партію мелодії. Захоплення викликають записи Л. Армстронга «Hot Seven» і «Hot Five», які стали важливим кроком в еволюції джазу.

У 1925–1928 рр. Л. Армстронг змінив звичний для себе корнет на трубу. Як стверджував сам музикант, труба мала більш яскраве звучання і ефектно виглядала на сцені. Коли музикант остаточно виключив зі свого арсеналу корнет, цей інструмент поступово став все рідше використовуватися для виконання джазової музики. Це доводить, що Л. Армстронг мав неабиякий авторитет та вплив серед музикантів.

Л. Армстронг зіграв величезну кількість джазових творів. Його оркестр в основному грав на фоні. На відміну від інших джазових виконавців, Л. Армстронг захоплював глядачів тим, що виступав майже в кожному заявленому номері. Протягом усього виступу музикант міг вести абсолютно різні партії. Починаючи з партії труби вступного та основного хорусів, далі він виконував два або три хоруси соло і підводив оркестр до фіналу, в основному переходячи при цьому у верхній регістр. У деяких оркестрах, наприклад, в оркестрі Луїса Расселла, з яким Л. Армстронг довгий час співпрацював, були такі майстри, як альтист Чарлі Холмс і тромбоніст Дж. С. Хіггінботем, часом їх соло чергувалися.

Здобувши значний виконавський досвід через величезну практику, Л. Армстронг не боявся ризикувати й отримати поразку. Щоразу з кожним новим твором його звучання було іншим, не таким, як попереднє, що дуже виділяло його від інших джазових виконавців того періоду.

Л. Армстронг вивів джаз на новий рівень звучання, показав, наскільки цей жанр незалежний і унікальний.

1935 р. став особливо значущим на творчому шляху музиканта. У цей час Л. Армстронгом почали цікавитись у різних європейських містах, слухали його твори, захоплювалися музичними прийомами.

Неповторність Л. Армстронга виявляється, насамперед, у його манері виконання, надзвичайній віртуозності, у нестримному бажанні популяризувати по всьому світу раніше невідомий джаз. Гру Л. Армстронга відрізняв глибокий насичений тон, широке й більш уповільнене, ніж в інших джазових музикантів того часу, вібрато. Саме Л. Армстронг почав використовувати високі регістри в грі. Без сумнівів, цей музикант збагатив джаз більш яскравими барвами.

Бікс Бейдербек і Естен Сперрієр свого часу звернули увагу на два прийоми, які використовував Армстонг у своїй творчості. Е. Сперрієр казав:

«Луї сильно відрізнявся від усіх інших корнетистів своєю здатністю створювати 32 взаємно похідних такти, співвіднесених з усіма фразами. Тому Армстронга часто називали батьком методу корельованого хоруса: граються два такти, потім два похідних від них, отримуємо чотири, на основі яких грається ще чотири такти, похідних від чотирьох перших, і так далі до кінця». Саме цей прийом яскраво виражений у соло-п'єсі «Sugar Foot Strut». Про свій другий прийом Л. Армстронг говорив так: «У першому хорусі я граю мелодію, у другому — мелодію навколо мелодії, а в третьому — те, що зазвичай прийнято». Яскравим прикладом використання цього прийому є композиція «Struttin' with Some Barbecue», яку в 1938 р. Армстронг виконував з оркестром. Як говорив Джордж Авакян: «Як новатор, він увів до джазу безліч нових прийомів і вніс ряд свіжих ідей, які потім ставали кліше для інших музикантів, але з них знову ж з'являлися нові паростки доброї музики, які завдяки Луї ставали знайомими кожній людині в джазі».

Р. О. Чернова

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ДЖАЗОВОГО СПІВАКА ФРЕНКА СІНАТРИ

Френк Сінатра є одним з найпопулярніших виконавців XX ст., який став легендою не тільки музичного світу, а й американської культури в цілому, пісні котрого увійшли у класику естради та джазового стилю свінґ. Вплив на його творчість насамперед справив вокальний прийом «наспівування» (англ. «crooning» — тихе звучання), яким користувався американський співак Бінг Кросбі, також блюзове ритмічне коливання голосу американської джазової співачки Біллі Холідей та контроль дихання тромбоніста Томмі Дорсі, який не вдихав на повні груди, а лише відкривав отвір у куточку рота, що допомогло Френку Сінатрі розвинути свої легені та перетворити голос в буквальному сенсі на інструмент, який став звучати сильніше і милозвучніше. Френк Сінатра у своїй творчості прославився виконанням пісень у романтичному стилі. Це відображається в текстах, які розглядаються як особисті висловлювання, що виражають душевний стан, сильні відчуття, враження та світосприйняття в цілому. Концепцію співу Френка Сінатри відносять до розмовної манери, речитативу або так званого «крунінгу», характерними особливостями якого є наспівування напівголосно, невимушене звукодобування, подача матеріалу у формі оповіді, шляхетна простота, спокій, розслаблення, строгість і плавність виконання. Важливу роль у виконанні такої техніки як «крунінг» є тембральна насиченість голосу. Тембр голосу Френка Сінатри отримав назву «оксамитового» баритону, який приголомшував публіку своїми красою, легкістю та глибиною звучання. Першою посадою, яка проклала Сінатрє шлях до слави, стало місце водія у хобокенському тріо «Три спалахи», однак скоро він входить в команду як співак і ансамбль змінює назву на «The Hobboken Four». У кінці 1930-х рр. Сінатра отримав контракт соліста в популярному оркестрі Гаррі Джеймса. З новим оркестром Сінатра записав свої перші свінг-хіти — «Я не буду

більше посміхатися» («I'll Never Smile Again»), «Ніч і день» («Night and Day»), «Моя любов» («This Love of Mine»). Популярність співака була настільки велика, що в 1943 р. він пішов з оркестру, не бажаючи ні з ким ділити свій успіх. Сінатра став першим в історії шоу-бізнесу поп-ідолом, чиї концерти супроводжувалися масової істерикою захопленої публіки. На рубежі 1940–1950-х рр. хвороба голосових зв'язок зіграла фатальну роль у естрадній кар'єрі. Лише до середини 1950-х років, коли багато хто вже поставили на ньому хрест, Сінатра зумів повернутися на велику естраду, причому в новому амплуа. Його колись по-юнацькому солодкий еластичний голос став нижчим, в ньому з'явилися грубуваті нотки, але співак звернув зміну тембру собі на користь. Манера Сінатри, втративши юнацький запал і життєрадісність, стала більш нервовою, напруженою, драматичною, що в епоху рок-н-ролу і соул виявилося дуже доречним. Записи джазових стандартів — «Світ дзвенить в моїй струні» («I've Got the World on a String»), «Ти не даєш мені спокою» («I've Got You Under My Skin») — звучали як щира сповідь про особисту долю. Альбом «Потанцюй зі мною» («Come Dance with Me», 1959 р.) завоював «Греммі» у двох номінаціях. Як «бренд», що успішно продається, образ Сінатри сьогодні в значній мірі стереотипізований, а у свідомості пересічного слухача його ім'я асоціюється з рядом всесвітньовідомих хітів — «My Way», «Strangers In The Night», «Fly Me To The Moon», «New York, New York», «Something Stupid», записаних виконавцем в період зрілості і пізній період творчості. Так, творчість Френка Сінатри стала проривом у розвитку джазової музики, зокрема стилю свінґ, у XX ст. Сьогодні ж музика Френка Сінатри є актуальною і значною мірою цікавить сучасного слухача, про що свідчить написання про нього книг і знімання документальних фільмів. Після смерті Сінатри американські видання писали про те, що закінчилася епоха золотого століття Голлівуду, яка була уособлена постаттю самого Френка Сінатри.

Е. В. Чуприна

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ РОК-МУЗЫКИ В МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

История развития рок-музыки берет свое начало з середины 50-х гг. прошлого столетия и продолжает свое развитие уже более 60 лет. Основываясь на принципах стиля ритм-энд-блюз, исполнявшийся в большей степени темнокожими музыкантами, стал активно развиваться рок-н-ролл, а впоследствии и рок-музыка. Именно с этого времени в музыке возникло одно из самых ярких и неординарных направлений, которое заняло свои прочные позиции в мировой музыкальной культуре и не уступает их до нашего времени.

Рок-музыка (от англ. rock — качаться, раскачиваться) — общее название ряда направлений популярной музыки, характерными чертами которой является использование электронных музыкальных инструментов (электрогитар, синтезаторов), четко выраженный ритм и громкость звучания, риффовая мелодическая структура в виде рефрена, применение

экстремальных вокальных техник (таких как гроулинг, штробас, скриминг), яркие мелодические линии, экспрессивный характер исполнения.

Основным катализатором развития рок-музыки была молодежь, которая, стремясь познать окружающий мир и самоутвердится в нем, пыталась привнести что-то новое, иногда кардинально отличающееся от уже существующего. Таким образом, рок изначально носил бунтарский характер, стремясь противопоставить себя окружающему миру, общепринятым моральным нормам и общественным устоям. Относительно рок-музыки можно привести определение, которое дал журнал «Rollingstone» в первой половине 1960-х годов: «Рок — это больше, чем просто музыка, это энергетический центр новой культуры и молодежной революции». Воплощением ценностей рок-музыки стали многочисленные музыкальные фестивали, рок-концерты, которые в последствии обрели для представителей рок-культуры культовое значение. Одним из самых значительных событий в рок-культуре того времени, был фестиваль в Вудстоке, который стал своеобразным «братством» с едиными музыкальными вкусами и образом жизни. Огромное скопление зрителей на больших рок-фестивалях придаёт им особый колорит: люди знакомятся, общаются, обмениваются информацией, вместе музицируют — всё это позволяет им почувствовать некое духовное единство, совместно преодолеть враждебность окружающего их общества. Многие исследователи феномена рок-музыки называют это время «золотым веком».

Как феномен музыкального искусства, рок-музыка имеет свою специфику, важной составляющей которой является вербальный текст, которому свойственны социальная актуальность, политическая заостренность, осветление реальных проблем повседневной жизни, четко выраженное отношение автора к происходящим реалиям.

Таким образом, влияние рок-музыки распространяется не только на музыкальную, но и на социокультурную жизнь человека. Став одной из фундаментальных составляющих популярной культуры, рок-музыка заняла свое место в искусстве в качестве самостоятельного направления, требующего тщательного исследования, так как рок уже давно перестал быть просто музыкой, а стал полноценной субкультурой.

А Гудаму

ІДЕЇ РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИКИ В СИСТЕМІ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ ВАН ГУАНЦИ

В реаліях історичного часу XX ст. музичне мистецтво Китаю постало складним і стрімко еволюціонуючим феноменом. Під впливом національних та зовнішніх чинників в цю епоху формується китайська композиторська традиція, професійна музична мова, кристалізуються провідні жанри, відбувається поява симфонічної музики і становлення системи професійної музичної освіти.

Суттєво важливим етапом на шляху професіоналізації музичної царини та художнього збагачення музичної творчості в Китаї є перша

половина XX ст., відзначена суттєвими змінами у сфері музичної композиції та образного контексту авторських творів. Значною мірою ці процеси зумовлені посиленням зв'язків з традиціями європейської музики, засвоєнням музично-теоретичного і художнього досвіду, накопиченого західною культурою. Розуміння необхідності оновлення й удосконалення китайського музичного мистецтва (формоутворення, мови) на основі звернення до досягнень західноєвропейської практики та водночас прагнення збереження константних основ і традицій національного музичного мислення активізувало мистецьку та науково-теоретичну думку.

У пошуках оновлення китайської музики на основі відродження національних традицій відомі музиканти і дослідники першої половини XX ст. (Сяо Юмей, Хуан Цзи та ін.) звертались до ідеї національної музики гоює — стародавньої концепції музики, що сходить до філософської традиції конфуціанства. Гоює історично усвідомлювалася як довершена, справжня мистецька царина та розглядалася в якості властивого для Китаю сегменту державної системи, носія етичної та виховальної функцій. Антиномічною до концепції гоює виявилась ідея музики сінь іньює, що акцентувала в першій половині XX ст. інонаціональні пріоритети розвитку китайського мистецтва.

Серед провідних прихильників розвитку напряму національного музики гоює — відомий китайський музикант і теоретик першої половини XX ст. Ван Гуанци (1892 — 1936), діяльність якого була скерована на вивчення теорії «досконалої» музики, її специфічної природи та пошуків практичної адаптації в нових історичних реаліях. Як послідовний прихильник настанов Конфуція, зокрема в аспекті ролі трактування етичної функції та значущої музики у суспільній свідомості, державній системі, Ван Гуанци наполягав на поступовому впровадженні гоює, що, за його думкою, включало: 1) етап збирання, засвоєння та визначення специфіки народної музики; 2) збереження її духовних основ, самобутності; 3) розвиток традиційного інструментарію; 4) створення новотворів відповідно до традиції. Водночас дослідник наполягав на відкритості творчості новим ідеям, теоретичним концепціям і композиційним принципам при опорі на прогресивні західноєвропейські досягнення в царині техніки, інструменталізму, гармонічного мислення, усвідомлення процесів розвитку в контексті музичної творчості.

Плідна науково-теоретична система теоретичних уявлень Ван Гуанци сприяла формуванню науково-теоретичного підґрунтя й творчого удосконалення китайської музики, розширенню її художнього діапазону в культурі XX ст.

Цзян Чжаоюй

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА КИТАЙСЬКОГО МЮЗИКЛУ «ТАН СЯНЬЦЗУ»

Мюзикл «Тан Сянцзу» присвячений життєтворчості відомого в Китаї драматурга і поета XVI ст. («китайського Шекспіра») Тан Сяньцзу.

Жанрова специфіка мюзиклу пов'язана з етапами життя митця. Усього було два головних етапів, які чітко інтегрували композиційну основу спектаклю. Мюзикл створений до 400-річчя від дня смерті відомого драматурга і прем'єра відбулася в Шанхайському театрі за ініціативи творчого колективу музикантів та співаків консерваторії Шанхаю.

У мюзиклі переплелися жанри традиційної китайської опери (використовувалися національні образи), європейської опери та моноопери (як відображення загального процесу камернізації жанрів) та європейського мюзиклу (але як антипод бродвейського прототипу). У мюзиклі пов'язуються стародавні та сучасні образи, які поєднують минули та теперішній часи в єдиному ігровому просторі. Мюзикл з «подвійною структурою» — так означили музичні критики композиційно-смислову основу мюзиклу. Символізм та діалогізм мислення композитора складають не лише драматургічну основу, а й жанрову парадигму твору.

Мюзикл складається з двох актів та 31 музичної картини. Кожна картина компактна та сконцентрована. Протягом усього мюзиклу переплітаються сюжетні лінії, які таким чином набувають нових смислів, значень, символів. В основу музики покладено китайську народну пісенну творчість, а також теми відомих китайських опер. У музиці використана також і стилістика сучасних напрямів естрадної музики, таких як рок, поп і джаз. У постановці передбачається використання мультимедійного обладнання, що збагачує музичну драматургію аудіовізуальним рядом.

Головна тема, яка порушується в мюзиклі, — це тема любові Тан Сянцзу і його жінки Ву. Їх відносини випробовувалися труднощами та смертельно небезпечним подіям в житті. Загалом лінія любові головних персонажів відкриває другу філософську лінію стремління до світла знань, істини, добра, подолання через любов трагічних ситуацій. Отже, мюзикл спрямований на відтворення типового для традиційної китайської оперно-театральної культури художньої теми «світлого смутку», класичної трагедійності, філософсько-споглядальної атмосфери із висуванням на перший план людських почуттів як творчий стимул для самопізнання.

Чжан Юй

ТВОРЧІ ШЛЯХИ ПЕРСПЕКТИВНОГО РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ В КИТАЙСЬКІЙ ОПЕРОЛОГІЇ

У першій чверті XXI ст. набула нового рівня актуалізації проблема розвитку національної китайської опери. Багаторівневість вивчення означеної проблеми в китайському музикознавстві другого десятиліття XXI ст. засвідчує властиву їй системність.

Перспективи подальшого розвитку національної китайської опери, визначені в працях китайських музикознавців, зумовлені метою конструювання музичного театру майбутнього, охоплюючи всі складові китайської опери. Уперше в історії в другому десятилітті XXI ст. в науці Піднебесної формуються теоретичні засади формування національної

опери майбутнього. Китайська опера європейського типу, яка впродовж 1945–2020 рр. перетворилася на національний жанр, постала перед завданням певного відмежування від свого історико-художнього прообразу з метою розробки оригінальної жанрово-стильової системи.

Формування історико-теоретичних засад китайської національної опери майбутнього в працях музикознавцях означає, що в першій чверті XXI ст. закладаються основи такої науки, як китайська оперологія. Цей напрям музикознавства, хоча й досі не відрефлектований музикознавцями, зумовлений завданням формування основ китайської національної опери майбутнього. Тому національна оперологія і китайська опера на сучасному етапі утворюють системну єдність. Якщо провести паралелі з відповідними етапами розвитку європейської опери на основі розробленого в науковій школі О. Маркової методу історичної синхронізації, то стане очевидним, що китайська національна опера перебуває напередодні реформи музичного театру.

Аналіз оперологічних праць китайських музикознавців 10-х рр. XXI ст. сприяв формуванню наступного висновку: фундаментальним завданням оперології, націленої на формування теоретичних основ китайської опери майбутнього, постає створення теоретичної концепції оригінального національного музично-театрального твору. Серед первинних засад китайської опери, висунутих оперологами XXI ст., чи не найважливіше місце належить створенню самобутнього лібрето як умови втілення національної специфіки художнього мислення.

За єдності художніх завдань, що висунуті китайськими оперологами перед композиторами XXI ст., значну роль відіграє визначення тих жанрових напрямів, які зумовлюють створення національної китайської опери нового типу. У китайській оперології актуалізовано ідею жанрового розмаїття національної опери майбутнього як умови досягнення принципу єдності. Опери композитора-воїна Інь Цінь (нар. 1954) — «Канал» (2012) і «Великий похід Китайської червоної армії (1934–1935)» (2016) — постають як лірико-епічний і героїко-патріотичний жанрові типи, що засвідчують актуальність жанрової багатогранності національної китайської опери другого десятиліття XXI ст.

Чжан Юньшо

ЗВУКООБРАЗ КИТАЙСЬКОГО ФОРТЕПІАНО У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ XX СТ.

Специфіка звукообразу фортепіано утворах Лі Інхая, Ван Лісана, Цзян Вен'є зумовлена зв'язком з національними філософсько-світоглядними ідеями конфуціанства, даосизму, буддизму, традиціями народнопісенної творчості, інструментальної культури і театрального мистецтва.

Історично першою в китайській фортепіанній музиці сформувався звукообраз інструмента, що акомпанує вокальному голосу. Функція акомпанементу розпочала своє формування у професійному середовищі

одночасно із розвитком жанру китайської художньої пісні у 1920-і роки у творчості Хуан Цзи, Сяо Юмей.

Наступним етапом розвитку звукообразу китайського фортепіано стало його функціонування на початку 1930-х рр. в якості сольного інструмента. Становлення сольного фортепіано обумовлено загальними особливостями історичного розвитку китайської професійної музичної культури, що значною мірою успадковує європейські традиції. Особливого значення набувають жанри фортепіанної сюїти програмного типу, в яких втілені звукообрази Природи та природних стихій, філософських категорій, таких як тайцзи, інь і янь та ін. Великого значення має також і жанр обробки, який застосувався для аранжування китайських національних пісень. Жанр обробки передбачав не просто аранжування відомих пісень, а й творче освоєння традицій національного музичного фольклору, що збагачує виразний потенціал фортепіано, його фактурну і звукову палітру. Прикладами слугують цикл «Сім п'єс на теми монгольських народних мелодій» Сан Тона, Варіації на теми шеньїйських народних пісень «Лан Хуахуа» (1953) Ван Лісана, збірник аранжувань «П'ятдесят народних пісень» (1956) Лі Інхая, сюїта «Картини Ба Шу» (1958) Хуан Хувея, «П'ять Юньнаньських народних пісень» (1962) Чжу Цзяньєра.

Третій етап еволюції звукового образу фортепіано — закріплення значення сольного інструмента камерно-концертного типу, пов'язаного з розвитком жанру китайської фортепіанної сонати з кінця 1940-х рр. Звукообраз китайського фортепіано характеризується через багатий мелодизм, успадкований від народнопісенного мелосу, програмність та сонатність, що позначилась на розвитку звукообразу інструмента у XXI ст.

Чжоу Ні

ПСИХОЛОГІЧНІ ТА ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА В КИТАЇ

З подоланням у Китаї вкрай негативних наслідків культурної революції (1966–1976 рр.), упровадженням з 1978 р. «політики реформ і відкритості» і початком відродження поєднання європейських і національних орієнтирів у музичній освіті й музичному інструментальному виконавстві (зокрема на фортепіано), в країні доволі швидко розпочався справжній фортепіанний бум: у нечисленних на той час консерваторіях стали знову відкриватися фортепіанні факультети і фортепіанні відділення в музичних школах у різних провінціях, засновувалися нові музичні навчальні заклади. Фортепіанні курси почали відкриватися навіть при низці художніх університетів. У цей час в Китаї активно працювали такі відомі фортепіанні педагоги, як У Леї, Чжоу Гуаньжен, Лі Мінчан, Тан Лусі, Ю Дачунь, Ін Шичжен, Лі Цифан та ін. До активної виконавської і педагогічної роботи повернувся репресований Лю Шикунь. Одним із провідних фортепіанних педагогів Китаю XX ст. був Чжу Гун-І (1922–1985), який довгі роки викладав у Пекінській консерваторії. Його

методичні погляди, основані на принципах китайської національної художньої естетики, популярні і донині.

Основним постулатом Чжу Гун-І було викладання, що базувалося на розвиткові природних здібностей і особливостей учнів, не нав'язування їм власного смаку, а формування у них власного через прищеплення навичок самостійного мислення, стимулювання вдосконалення природних задатків і характерних фізіологічних, анатомічних, психологічних особливостей кожного конкретного студента-піаніста.

Попри традиційність поглядів Чжу Гун-І, в його методиці є й оригінальні положення, притаманні китайському фортепіанному виконавству в цілому, а саме — підходи до трактування емоцій і почуттів і вираженню їх через фізичну дію за інструментом. Насамперед більшість китайських піаністів до недавнього минулого сповідували максимальну стриманість за інструментом, що притаманна і конфуціанській філософії, і китайському національному театрові, в якому пози і рухи навіть під час сильного гніву або відчаю ніколи не бувають різкими, нарочитими.

В основі відтворення будь-якого художнього образу в Китаї — національна багатовікова філософія. Принцип «золотої середини», сформульований ще Конфуцієм, для естетики китайського фортепіанного виконавства зовсім нещодавнього минулого — аж до початку XXI ст. — означав значне обмеження емоційного аспекту: характерними ознаками китайських піаністів вважалась стриманість, певна «закритість» почуттів. Як наголошує сучасний китайський педагог Ню Яцянь, поширеним для такого типу піанізму було те, що спочатку музика має народжуватися в серці, а потім виконуватися на інструменті.

У китайській фортепіанній педагогічній літературі такий стиль має назву «Вен». Для нього характерна ретельна робота над звуком, звукодобуванням, пальцьовою технікою. У цьому стилі, за європейськими вимірами, можуть бути виконані твори, які потребують від виконавця глибокого внутрішнього переживання, а не відкриті емоції. Представниками такого стилю є більшість китайських піаністів, які отримали освіту в Китаї в XX ст.

Проте в останні два десятиліття все впевненіше в китайському фортепіанному виконавстві поруч зі стилем «Вен» відчутніше виходить на перший план стиль «Ву», який перекладається як «войовничий». Цій виконавській манері притаманне перебільшення емоцій і почуттів, що виражається в надмірно експресивному виконанні. Саме такий стиль презентує світові один із найвідоміших сучасних китайських піаністів Ланг Ланг, завдяки популярності якого чимало більш молодих китайських музикантів намагаються наслідувати його манеру.

Чи не найяскравіше такий піаністичний стиль презентував харків'янам, киянам і москвичам у 2006 р. 16-річний китайський піаніст Чун Ван, який став лауреатом Першої премії в старшій групі VIII Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнєва.

Ян Кайсень

СИМВОЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ РІКИ В ХОРОВІЙ КАНТАТІ «ЖОВТА РІКА» СЯНЬ СІНХАЯ

У багатьох культурах одним з ключових символів є вода: в християнстві вода означає очищення від гріхів, оновлення душі, звернення її до Істини; цілющі властивості приписують джерельній воді, особливо у період Водохреща. В античних міфах вода розділяє світ живих і світ мертвих, а божества мають особливу здатність «ходити по воді».

В китайській філософії вода символізує багато смислів. По-перше, ріка це уособлення жіночого начала, яке дає життя, їжу, захист. По-друге, ріка в Китаї, особливо великих розмірів, таких як Хуанхе, означує рух вперед, до своєї мети. За китайськими легендами, Хуанхе — це «Небесна ріка» (китайці ще називають її «Срібна річка»), своєрідний Чумацький Шлях, що зливається в єдине русло десь на краю світу. Колись це була одна річка, яка розділяла світ небесний і світ земний. За віруваннями стародавніх китайців, на берегах Хуанхе Небесна ткаля зустрілася з Волопасом (зоряним сузір'ям). З історією їхнього кохання і розлуки в Китаї і Японії пов'язане традиційне свято зустрічі закоханих в сьомий день сьомого місяця на мосту з пташиних хвостів.

Хуанхе — друга за довжиною річка Китаю і п'ята — у світі. Вона бере початок на Тибетському нагір'ї і протікає через дев'ять провінцій і автономних районів Китаю. Її довжина становить 5464 км. З великої висоти річка Хуанхе виглядає як гігантський ієрогліф «川», який означає «святий». Хунхе стала родоначальницею всієї китайської цивілізації, тому її нерідко іменують «Цар-ріка».

Кантата китайського композитора Сянь Сінхая (Xian Xinghai) написана ще в 1939 р. під час японсько-китайської війни. У якості текстів для кантати були обрані патріотичні твори китайського поета Гуан Вейжаня (Guang Weiran). Для китайського народу кантата стала одним з найбільш значущих творів, які виконують важливу місію об'єднання нації. Річка Хуанхе, та сама «Жовта річка» — це символ китайського народу, «кров нації», яка обстоює свою незалежність і бореться з тиранами.

Музично-вокальні інтонації кантати висловлюють весь гнів китайського народу на японських нападників. Кантата створена для мішаного хору, при цьому використовуються традиційні китайські інструменти. Образ ріки наскрізь поєднує всі вісім частин кантати. Починається кантата з емоційною «Пісні човнярів»: З перших тактів образ бурхливої ріки унаочнюється через тремоло та синкоповані ритмічні фігури у партії оркестру.

Друга частина «Хвала жовтій річці» — гімн ріки, що символізує дух нації. Незважаючи на те, що Хуанхе принесла багато страждань народу під час затоплень внаслідок зміни течії, образ «ріки, що тече» розкривають повільний темп, спокійна і виважена мелодико-ритмічна основа тематизму. Спокійні хвилі ріки відображені в партії оркестру у вигляді висхідних акордових послідовностей на фоні тремоло.

У третій частині «Води Жовтої ріки приходять з неба» музичне дійство переключається на читця, який супроводжується грою на традиційних китайських інструментах. В тексті образ ріки метафорично порівнюється з небесною височиною, «кров'ю нації». Іноді ріка асоціюється зі станами природи — «ріка сріблясta як сніг». З іншого боку, ріка Хуанхе завдяки жовтому кольору води асоціюється з національними образами тигра, жовтого дракона, вона є «Цар-ріка».

У четвертій («Жовта вода») та п'ятій («Мужчини, що співають на березі») частинах знов повертається образ «ріки, що тече», яка перебуває в бурхливому стані.

Шоста частина «Жорстока образа» — драматургічний центр кантати, що показує трагедію людей, які втратили близьких на війні, і ріка має допомогти людям пережити це завдяки природнім цілющим властивостям води.

У сьомій частині «Захист Жовтої ріки» символізується образ «Ріки-матері», до якої звертається весь китайський народ з проханням захисту.

Восьма частина «Ревіння Жовтої ріки» — грандіозний фінал, в якому проводяться основні теми-образи та стверджується ідея могутності та великого значення ріки Хуанхе в історії китайської культури.

Ван Ке

ФОРТЕПІАННА ТЕХНІКА ЯК ЗАСІБ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

У процесі навчання гри на фортепіано на будь-якому із щаблів підготовки — від роботи з початківцями і до вузівського — рівня одним із головних завдань постає поєднання вдосконалення технічних можливостей виконавця із вирішенням власне художніх завдань під час виконання будь-якого твору. Як зазначає сучасний китайський дослідник Ван Бін, нагальним серед першочергових завдань, які стоять перед музично-педагогічними навчальними закладами різних країн світу, зокрема і Китаю, є подолання у фортепіанній підготовці розриву між художніми задумами, інтерпретаційними намірами і технічними можливостями учня-піаніста, намагання досягнути цілісного формування усіх його виконавських і особистісних якостей.

Одним із найважливіших компонентів будь-якої художньої інтерпретації є музична виразність, яка досягається через поєднання емоційних почуттів виконавця та комплексу виконавських технічних засобів: різних видів піаністичної моторики — від дрібної пальцьової, характерної для композицій епохи віденського класицизму, до романтичної і імпресіоністичної, де широко застосовуються рух октавами, подвійними нотами, гами різних видів, акордові послідовності, репетиції, великі стрибки у швидкому темпі, різновиди арпеджіо тощо, а крім того — мистецтво гнучкої педалізації. До названих вище різновидів фортепіанної техніки слід додати також і сучасні, які включають великий арсенал прийомів, що поєднують всі можливі академічні засоби гри на цьому інструменті із

характерними власне для джазових композицій і трактуванням фортепіано як ударного інструменту.

Арсенал технічних прийомів на фортепіано є дуже різноманітним і багатим: від майже «безконтактної», «повітряної» гри плоскими пальцями і до використання повною мірою усього арсеналу «вагової» техніки — техніки плечового поясу, застосування ваги корпусу тощо.

Під час виконання конкретного твору, який презентує ту чи іншу епоху, стиль, жанр, художній напрям, творчу постать того чи іншого композитора, піаніст обирає для втілення музичного образу ті чи інші засоби музичної виразності, які пов'язані із застосуванням того чи іншого комплексу технічних можливостей, котрі б повною мірою відповідали художнім завданням для інтерпретації конкретного твору.

У фортепіанній літературі навчально-методичного спрямування прикладом вдалого поєднання суто технічних завдань із художніми є творчість К. Черні, який чи не найпершим серед композиторів-педагогів вибудував стрункy систему технічного розвитку піаністів, уклавши численні опуси етюдів: від найпростіших — для початківців — до вельми складних, які презентують увесь комплекс технічного арсеналу виконавців доби раннього романтизму, поєднавши в них інструктивні і художні завдання.

Поєднує технічні й художні завдання в циклі «Gradus ad Parnassum» зі ста етюдів і сучасник К. Черні М. Клементі. У цих опусах, які також вибудовані за принципом ускладнення технічних і художніх завдань, є й етюд-фуга, а також повільний етюд — своєрідне «передчуття» повільних етюдів Ф. Шопена.

Яскравими в образному плані й різноплановими у використанні технічних засобів етюдами, які поєднують доволі складні різноманітні технічні і художні завдання і виконуються артистами на концертній естраді, є етюди М. Мошковського.

На відміну від циклів етюдів названих вище авторів, у Ф. Шопена, Ф. Ліста, К. Дебюссі, О. Скрябіна, С. Рахманінова етюди остаточно втрачають інструктивно-методичні якості і стають зразками, в яких різноманітна фортепіанна техніка слугує лише засобом для втілення високохудожніх замислів їх творців.

Ван Чже

ЕВОЛЮЦІЯ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА В КИТАЇ

Музична культура Китаю, зокрема інструментальне виконавство, має давню історію, яка визначається багатьма тисячоліттями. Проте до другої половини XIX ст. закритість країни для оточуючого світу обумовила розвиток виключно національного музичного інструментарію. Лише з виникненням у середині XIX ст. поселень іноземців (англійців, американців, французів та ін.) у Шанхаї і заснуванням росіянами наприкінці XIX ст. Харбіна як столиці Китайської Східної Залізниці в традиційну культуруКитаю крок за кроком поступово почали просякати паростки

європейської музичної культури з притаманним їй інструментарієм. Окрім навчання в цих двох містах на європейських музичних інструментах, серед яких фортепіано відводилося одне з провідних місць, презентантами європейських культур, до опанування цим інструментарієм поступово почали долучатися і представники титульної нації, які жили пліч-о-пліч з переселенцямиз Європи, США та Росії і не могли, хоча б частково, не сприйняти європейську музично-виконавську традицію.

Утворення консерваторії в Шанхаї (1927 р.) сприяло проникненню в професійний музичний побут європейського інструментарію, зокрема фортепіано, гра на якому раніше навчання в Китаї здійснювалося виключно в нечисленних приватних навчальних закладах. Найпершими викладачами гри на фортепіано в Китаї, зрозуміло, були іноземні фахівці, а дещо пізніше також деякі китайські музиканти, які отримали освіту за кордоном: в Європі, Америці, Японії тощо.

З виникненням у 1949 р. Китайської Народної Республіки і посиленням економічних і культурних зв'язків із колишнім СРСР чимало здібних до музики китайських юнаків і дівчат отримали змогу здобувати музичну освіту в провідних радянських консерваторіях, насамперед у Ленінграді та Москві. Значна кількість провідних радянських фортепіанних педагогів-фахівців, як і презентантів радянської скрипкової, віолончельної, вокальної та ін. шкіл, працювали в1950-х — 1960-х рр. у Пекіні, в Центральній консерваторії, в низці інших музичних навчальних закладів Китаю, передаючи власний методичний, педагогічний і виконавський досвід обдарованій місцевій молоді.

Міжнародним визнанням досягнень китайських піаністів стало отримання звання лауреата 3-ї премії Міжнародного конкурсу ім. Ф. Ліста в Будапешті (1956 р.) і 2-ї премії І Міжнародного конкурсу ім. П. Чайковського в Москві (1958 р.) вихованцем Т. Кравченко в Ленінградській і С. Фейнберга в Московській консерваторії Лю Шикунєм, а також Джоу Гуанжень — учасницею конкурсів в межах Третього (Берлінського, 1951) і Четвертого (Бухарестського, 1954) Міжнародних фестивалів молоді і студентів, вихованкою А. Татуляна в Центральній консерваторії Китаю (Тяньцзинь).

Вимушена пауза в розвитку фортепіанного виконавства в Китаї, спричинена культурною революцією (1966–1976 рр.) та її наслідками, яка призвела до деградації усіх сфер економічного і культурного життя країни, почала компенсуватися з кінця 1970-х рр. Державна політика зламу XX–XXI ст. щодо заохочення розповсюдження досягнень китайських музично-виконавських шкіл спонукала поновленню запрошень до викладацької діяльності в провідних навчальних закладах Китаю як іноземних педагогів-піаністів, так і китайських фахівців, які вчилися у представників європейських та американських сучасних піаністичних шкіл, і сприянню вітчизняним юним талантам у продовженні музичної освіти у вищих музичних навчальних закладах Європи, США, Японії, Австралії.

Найяскравішим прикладом поєднання у виконавській діяльності китайських і європейських піаністичних традицій є творча постать усесвітньовідомого піаніста Ланг Ланга, який розпочав музичну освіту в Китаї, де до переїзду в 15-річному віці до США неодноразово ставав переможцем багатьох національних і міжнародних конкурсів. За твердженням самого піаніста, він був вихований на основі традицій російської школи.

Нині в різних культурних центрах Китаю функціонує навчання на фортепіано провадиться в низці консерваторій та вищих педагогічних навчальних закладах. Усі вони обладнані найсучаснішою апаратурою, високоякісними роялями провідних світових фірм. Навчальний процес у цих закладах спланований таким чином, що для студентів-піаністів є достатньо часу на самопідготовку і всебічне самовдосконалення.

Ван Яньге

ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННИХ ПРЕЛЮДІЙ С. РАХМАНІНОВИМ

Жанр прелюдії, що отримав потужний розвиток і широкий спектр тлумачення в російської фортепіанної музики на зламі XIX–XX ст., своєрідно трактується С. Рахманіновим. Практично всі його прелюдії (cis-moll, op. 3 № 2, op. 23 та op. 32) відрізняються від лаконічних, часто фрагментарних прелюдій К. Лядова і О. Скрябіна більшими масштабами, наявністю внутрішнього розвитку, «концертної» фактури. Незважаючи на відсутність програмних заголовків, музика їх надзвичайно образна і часто породжує певні картинні асоціації. Усього в авторському доробку С. Рахманінова налічується 24 прелюдії, написані в усіх мажорних і мінорних тональностях (щоправда, у довільному порядку). Отже, подібно до Ф. Шопена (op. 28), К. Дебюссі (два зошити по 12 прелюдій), О. Скрябіна (op. 11), С. Рахманіновим був створений (щоправда в трьох опусах), повний цикл прелюдій з характерним для кожної з них образним наповненням, настроєм та певною семантикою. У деяких прелюдіях композитор вдається до використання сталих жанрових форм. Іноді на це є прямі вказівки в авторських визначеннях темпу і характеру виконання (Tempo di minuetto — у прелюдії d-moll, op. 23 № 3; Aliamarcia– у прелюдії g-moll, op. 23 № 5). Проте за відсутності подібних авторських вказівок жанрова природа окремих п'єс відчувається цілком ясно (наприклад, схожа на баркаролу прелюдія D-dur, op. 23 № 4). Однак ці жанрові типи, як правило, трактуються композитором дуже вільно і індивідуально. Тонкість і багатозначність рахманіновської образності ускладнює її переклад на мову точних словесних понять. Ще в фортепіанному циклі Шість музичних моментів op. 16, композитор відмовився від найменувань, які конкретизують образну побудову окремих п'єс, і вважав за краще надати їм загальне, нейтральне визначення. У цьому випадку він обрав термін «прелюдія» як більш уживаний і поширений в музиці початку XX ст. Одним із своєрідних трактувань цього жанру можна побачити в К. Дебюссі,

прелюдіям якого так само, як і творам Рахманінова, властиві розгорнуті масштаби і яскрава образність музики, при абсолютно, однак, іншому характері цієї образності.

У виконавській практиці найпопулярнішою і найвідомішою серед масової слухацької аудиторії виявилася найперша з прелюдій, cis-moll, ор. 3, № 2, створена молодим композитором на початку творчого шляху, в 1891 р., коли авторові було 18 років і він тільки-но закінчив навчання в Московській консерваторі. 10 прелюдій ор. 23 були створені десятьма роками пізніше, у 1901 р. Останні 13 прелюдій ор. 23 — у 1910 р. Проте всі 24 рахманіновські прелюдії входили і входять донині до репертуару багатьох найкращих піаністів і виконуються як повним циклом, так і (найчастіше) вибірково.

Кожна з прелюдій С. Рахманінова спонукає виконавців до багатоваріантного прочитання, оскільки містять багатошарові змістовні і поліфонічні пласти. Отже, кожний із їх інтерпретаторів має змогу донести до слухача найбільш близьку саме конкретному виконавцю музично-філософську концепцію твору, знайти власну темброву палітру звучання кожної з прелюдій. Цю тезу яскраво підтверджує безліч аудіо- та відеозаписів цих творів представниками різних часів і виконавських шкіл. Аудіозаписи низки прелюдій у виконанні самого композитора, які збереглися і постійно масово тиражуються, з одного боку, слугують для інших виконавців своєрідним естетичним орієнтиром, а з іншого — спонукають до самостійного осягнення рахманіновських піаністичних глибин.

В когорті виконавців прелюдій Рахманінова світового рівня є і китайські піаністи Ланг Ланг і Ван Юйцзя. Чимало сучасних молодих китайських студентів-піаністів, котрі навчаються як у самому Китаї, так і в багатьох вищих музичних навчальних закладах різних світу, зокрема в Україні, із задоволенням і великою зацікавленістю виконують прелюдії С. Рахманінова.

Ван Цзяцин

НАЦІОНАЛЬНІ ТА ЄВРОПЕЙСЬКІ КУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ В ДЗЕРКАЛІ КИТАЙСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Хорове мистецтво Китаю — своєрідне і самоцінне художнє явище, яке яскраво віддзеркалює специфіку синтезування і взаємозбагачення національно-своєрідного та загальносвітового культурних вимірів і духовних взаємовпливів. В цій музичній царині, що зазнала академізації та перетворилася на цілісну систему, єднаючу творчість, виконавство, освіту, протягом XX — поч. XXI ст. викристалізувалися специфічні риси, зумовлені, з одного боку, національно-ментальними духовно-світоглядними константами, етнічними вокально-виконавськими традиціями, регіональними пісенними особливостями й характером розвитку інструменталізму. З іншого — посиленням ролі західного мистецтва, європейської професійної багатоголосної композиції.

На систему китайського хорового мислення і тип вокального інтонування суттєво вплинули семантично значущі для національної свідомості архетипи культури і духовно-релігійні традиції даосизму, буддизму, конфуціанства, згідно з яким музика усвідомлюється чинником посилення психоемоційного впливу на людину та відчуття її духовного зв'язку з цариною природи — утілення гармонії і краси. Зазначена філософська скерованість, пантеїстичний характер світовідчуття обумовили системне апелювання китайських композиторів — авторів хорових творів (Лі Шутун, Цзу Жун, Цзян Ер, Сунь І-Лінь, Сіань Сінхай, Сун Цзи, Ша Мей, Лі Інхай, Ень Кабаяер та ін.) до стійкого кола образності, пов'язаної зі світом природи, естетизацією її явищ. Прагнення музичного втілення вражень епічної величі та розмаїття барв і картини природи, світоспоглядальність зумовлюють поетику хорових творів, специфіку їх формоутворення і смислорозгортання. Опорою віддзеркалення зазначеної образно-тематичної сфери, перетвореної композиторською свідомістю, є плавний, наспівно-виразний тип мелодизму, розмаїття своєрідних етнотрадиційних поспівок та мелодико-ритмічних зворотів, вільне лінеарне розгортання голосів, переваження імпровізаційного начала та варіантно-варіаційного типу розвитку.

Сучасні хорові твори засвідчують плідний результат гармонійного синтезу загальносвітових, європейських та національних традицій китайської хорової культури. Натомість інонаціональні впливи, долучення європейського музичного досвіду в практику вокально-хорового творення не порушують загальної орієнтації на вирішення художніх завдань національного масштабу.

Специфічне сполучення традиційної для китайської музики інтонаційно-ладової основи мелосу (національно позначеного пентатонічного звукоряду, що впливає на моделювання ладогармонічної сфери) з європейською гармонічною логікою і структурними принципами вертикалі, залучення принципів імітаційної і контрастної поліфонії, а також фактурної диференціації з розподілом функцій на солюючий голос (носій теми) і хор, що виконує функцію супроводу, надають хоровій музиці китайських митців особливий колорит і сприяють утворенню оригінальної художньої цілісності.

Го Чанлу

ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО СУЧАСНОГО КИТАЮ ЯК СИСТЕМНЕ ЯВИЩЕ

У системі музичної культури Китаю сучасне оперне мистецтво актуально розглядати в конгломераті оперної творчості, практики і музично-театральної інфраструктури. Названі художньо-діяльнісні чинники сучасного оперного мистецтва Китаю мають вирішального значення у виявленні динаміки та специфіки процесу розвитку в соціокультурному контексті. Взаємозв'язок творчості, театральної практики та інфраструктури з жанрами і формами оперного мистецтва розкриває

інтерпретативні настанови, якими керуються співаки, музиканти, диригент та режисер-постановник та ін. під час репрезентації творів на сучасній сцені.

Протягом останніх десятиліть в Китаї значно зріс авторитет оперного театру як універсальної синтетичної форми художньої комунікації, породженої новими ціннісно-смисловими реаліями художньої практики в сучасній оперно-театральної інфраструктурі. Інституційними та художньо-діяльнісними складовими оперно-театральної інфраструктури є: архітектоніка оперної сцени, її світло-, і звукотехнічне обладнання, акустичні характеристики залу і т.д.; театральна трупа (солісти театру, хор, балетна трупа, оркестр, декоратори, оформлювачі, костюмери і т. д.); художні керівники (диригенти, режисери, драматурги, помічники режисера), адміністрація (директор, каси, гардероб, майстерні); репертуарна політика театру як критерій сучасної оперної практики; сучасні оперні постановки як види виконавської інтерпретації; провідні оперні співаки як образно-рольові репрезентанти оперного спектаклю.

На початку XXI ст. вже можна говорити про феномен технічно модернізованого новітнього оперного театру Китаю (наприклад, Великий національний театр Пекіна, оперні театри в Гуанчжоу, Харбіні, Шеньяні, Циндао, побудовані у 2000-х рр.), що охоплює не тільки досягнення європейського, а й глобалізованого світового досвіду.

Сучасна китайська опера як художнє явище становить репертуарну основу оперних театрів країни, оскільки склалася жанрово-стильова парадигма оперно-творчого процесу. Цьому сприяли її історична художня генетика (жанрові прототипи Пекінської опери) і образно-смисловий зміст (образи-амплуа), які мають універсальне символічне значення.

Оперне мистецтво сучасного Китаю як системне явище репрезентоване в наступних жанрового-стильових формах: канонічній (з традиційним уявленням про жанр опери); експериментальній (пов'язана з оновленням традиційних жанрів і форм національного оперного мистецтва); камернізованій (зумовленість камернізацією оперних жанрів та експресивно-психологічним поглибленням змісту творів).

В системі музичної культури Китаю сучасна оперна творчість тяжіє до модернізованих форм, які можуть бути розглянуті як свідчення жанрово-стильового та технічно-композиційного оновлення канонічних (традиційних) жанрів і форм національного оперного мистецтва.

Репертуарна основа сучасного оперного театру Китаю свідчить про відкритість художніх керівників до художніх експериментів, що базується на сучасному розумінні оперної класики, можливості розширень міжнародних зв'язків шляхом запрошення світових оперних труп. В силу орієнтованості сучасних китайських оперно-театральних постановок на масовість, масштабність проектів, зростає значення візуальних факторів, видовищності в контексті складності і повноти інтерпретації оперних творів.

Дін Боюй

ЖІНОЧІ ПЕРСОНАЖІ В ТРАДИЦІЯХ ПЕКІНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ XX — ПОЧАТКУ XXI СТ.

Історія Пекінської національної опери, яка найяскравіше презентує традиції традиційного китайського театрально-оперного мистецтва, сягає кінця XVIII ст.

Відтворення традицій китайського театру протягом останнього століття (починаючи від 1920 р.) і в численних постановках старовинних п'єс, і в постановках, написаних у традиції старовинної китайської опери творів китайських митців XX — початку XXI ст., наочно продемонструвало превалювання в драматургії цих вистав як за сценічним (драматургічним) значенням, так і за художньо-виконавськими характеристиками жіночих персонажів. На цій специфіці Пекінської опери наголошували у своїх наукових працях китайські дослідники Гу На (Gu Na) та Шенг Вен (Sheng Wen). Як зазначають ці науковці, в останнє століття розвитку китайської опери, як і в давні часи, жіночі персонажі посідали і посідають чільне місце практично в усіх постановках. Цей феномен наглядно підтверджує Гу На, наводячи доволі розлогий хронологічний перелік постановок (41 назва) презентованих на пекінській оперній сцені спектаклів від 1920 до 2009 р., в яких головні ролі належать жіночим персонажам. Проте найперші жінки-виконавиці на китайській оперній сцені почали з'являтися лише після появи на світовій мапі в 1949 р. Китайської Народної Республіки. До тих часів усі жіночі ролі традиційно виконувалися чоловіками. Один із найавторитетніших виконавців жіночих ролей серед китайських чоловіків-артистів першої половини XX ст. Мей Ланьфан навіть стверджував, що чоловіки грають жінок набагато краще, ніж вони самі себе, адже чоловіки знають про жінок дещо таке, про що вони самі навіть не здогадуються, а в Пекіні у другому десятилітті XX ст. одруження вважалося вдалим, якщо дружина була схожа на Мея Ланьфана.

У найпершій сучасній китайській національній опері «Сива дівчина», котра була створена авторським колективом Академії імені Лу Сіня на початку 1945 р., як і в переважній більшості традиційних опер, саме жіночий персонаж є головним і визначальним. «Сива дівчина», котра в Китаї була визнана зразковою революційною оперою, як і китайський балет тих часів «Червоноармійський жіночий загін», збереглася в репертуарі серед небагатьох зразків тогочасних спектаклів як ідеологічно правильна і за часів китайської «культурної революції».

Така популярність в китайській оперній культурі жіночих персонажів як провідних пояснюється ще й тим, що саме високий голос в китайській сценічній культурі співу найчастіше асоціювався з ясністю і чесністю намірів героїні, як правило належав персонажу із чистими помислами і вчинками, тобто презентував позитивне начало. Проте захоплення високими регістрами голосів у Китаї було і є притаманним не лише слухачам жіночих партій, але лежить набагато глибше, а саме в музичній естетиці, де сформульована перевага високих регістрів над низькими,

тому й чоловічі персонажі нерідко співають відповідно до панівної у Китаї естетики, головними характеристиками якої вважали багатовікові естетичні уподобання, котрі на майже генетичному рівні передавалися з покоління в покоління протягом багатьох століть. Отже, застосування техніки співу у високому регістрі із суттєвим відчуттям напруги в звучанні є характерною особливістю китайської оперної традиції.

Канони пекінської опери сягають ідеології конфуціанства, яка чітко регламентувала поведінку людини в суспільстві і в родині. У свою чергу, культура родинних відносин, поваги до материнства і жіноцтва взагалі є характерною рисою цієї ідеології. Показовим у цьому контексті є й те, що в пекінській опері найвідоміший жест, який має назву лань-хуа («пальчики-орхідея»), символізує саме жіночі якості: чистоту, гармонію і ніжність.

Лі Ян

ЗВУКОБРАЗ ФЛЕЙТИ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Флейтове мистецтво, на століття випередивши розвиток струнно-смичкових інструментів, завжди зберігало національно-культурні особливості традиційного музикування. У культурі Китаю образ флейти характеризується філософським уявленням про образ світу, що звучить, який, якщо звернутися до методологічних настанов сучасного мистецтвознавства, феноменологічно пов'язаний з культурологічними узагальненнями щодо «художнього мислення флейтиста» (згідно з М. Карпяком).

Відповідно до китайської філософської традиції розуміння музики як звукового втілення ідеалів гармонії, єдності та взаємопроникнення протилежних начал Усесвіту, звучання флейти підпорядковується онтологічній специфіці звука. Зокрема, у флейтовому звучанні п'ять музичних тонів (як і в музиці загалом) у китайській філософії уособлюють першоелементи, явища природи, частини світу.

Головною ознакою звукообразу флейти в китайській музиці є трактування інструмента як сольного інструмента, що втілює красу звучання природи, яка передається автором крізь призму звукоспоглядання ліричного героя.

Загальний художній колорит, а також музичний зміст більшості творів для флейти соло, свідчать про втілення картинної програмності, яку слід розуміти як комплекс образно-тематичних засобів, що протягом усього процесу сприйняття не зазнають істотних змін.

У творі Хуан Хувея «Луч сонця над Тяньшанем» застосовано прийом обрамлення основної частини твору колористично яскравими вступом і кодою, що є показовим для китайської програмної мініатюри. Такі обрамлення часто бувають пов'язані з сюжетним програмним змістом музики. Вступна та заключна частини немов підказують слухачеві: зараз почнеться або зараз закінчиться музична історія, яку хочуть вам

розповісти музиканти. Крім того, утворюється ефект «рамки», в яку поміщена основна звукообразна частина твору.

Основна частина твору написана в складній тричастинній формі. Широка по мелодичному рисунку лірична мелодія, що виконується на флейті, звучить у супроводі фортепіано. Партію флейти відрізняють лірико-пісенна природа, неквапливий характер тематичного руху, постійна варіантна повторність. Музика відтворює образ просторів Тяньшаня, з його безкрайніми пейзажами. У супроводі акордових пасажів, звучать діалоги в характері lamento. Ця музика переривається вторгненням нової теми (Largo giocondo), що нагадує характер танцю сарабанди. Після цього слідує розділ в характері розробки, драматургічне значення якого — підготувати генеральну кульмінацію твору, побудовану на музичному матеріалі основної теми.

О. М. Шестакова, О. М. Каткова, Н. В. Бойко

СЛАВЕТНИЙ ЮВІЛЕЙ — ПРОДОВЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ

У 2018 р. виповнюється 135 років Харківському музичному училищу імені Бориса Миколайовича Лятошинського, одному з найстаріших музичних закладів України, який має славетну історію.

Театрально-концертне життя Харкова у XIX ст. було цікавим і різноманітним. У 1855 р. до міста приїхав навчатися Микола Віталійович Лисенко, котрий невдовзі став віртуозним піаністом, найкращим виконавцем творів Шопена, Бетховена та інших композиторів. Його концертна діяльність була одним із поштовхів для виникнення думок про необхідність створення в Харкові Філармонічного товариства.

У 1871 р. видатний організатор і талановитий музикант Ілля Ілліч Слатін, за рекомендацією А. Рубінштейна, відкриває в Харкові відділення Імператорського Російського Музичного Товариства і музичні класи, які в 1883 р. перейменовані в Харківське музичне училище. Для роботи в ньому були запрошені талановиті музиканти, вихованці багатьох європейських консерваторій: Г. Гек, С. Глазер, Ф. Бугамеллі, Р. Геніка, О. Горовиць та ін. І. Слатін очолював училище протягом 49 років, а коли в 1917 р., за підтримки О. Глазунова, на його базі було відкрито консерваторію, він також її очолив. Завдяки авторитету та професіоналізму І. Слатіна Харків став осередком підготовки талановитих музикантів, серед котрих — П. Луценко, С. Борткевич, П. Голубєва, І. Дунаєвський. Також у цей час активізується концертне життя міста, гостями якого з лекціями й виступами були видатні музиканти того часу: О. Зілоті, М. Метнер, О. Скрябін, брати Рубінштейни, С. Рахманінов, О. Глазунов, М. Лисенко. Тривалий час у стінах училища зберігався рояль, на якому грав П. Чайковський.

Насичена концертна діяльність позначилася на музичному житті. У музичному училищі з'явилися інструментальні оркестри, талановиті викладачі готували музикантів-професіоналів на струнному, народному, духовому, музично-теоретичному відділах та відділі співу.

За 135 років існування в Харківському музичному училищі підготовлено чимало талановитих музикантів, котрі стали гордістю української та світової культури. Це З. Заграничний, В. Губаренко, В. Бібік, Є. Мірошниченко, Ю. Богатіков, Н. Ткаченко, В. Топілін, П. Калашник, В. Підгорний та багато інших.

У різні роки Харківське музичне училище очолювали обдаровані музиканти-фахівці, котрі з повагою ставилися до славетних традицій навчального закладу, а також впроваджували тенденції свого часу. Нині таким ініціативним організатором є талановитий музикант, викладач і педагог О. О. Єфременко, котра об'єднала колектив професіоналів і всебічно сприяє підготовці лауреатів численних міжнародних, усеукраїнських фестивалів та конкурсів, учасників багатьох семінарів і конференцій.

Одним із багатьох відділів Харківського музичного училища є відділ «Загальне фортепіано». Він не є фаховим, але має важливе значення у формуванні професійних музикантів шістьох відділів.

Спочатку ця дисципліна входила до обов'язкових художніх викладань, а з часом її долучили до так званих «педагогічних» дисциплін, керівником яких у перші роки був обдарований музикант К. К. Кнепфер. Багато талановитих викладачів у різні роки своєю відданістю та творчим ставленням до справи відкривали студентам з різного фаху яскравий світ фортепіанної музики: А. Д. Макаров, Є. М. Чернявський, випускники Московської й Варшавської консерваторій Н. В. Палевська та С. М. Рабець, а також М. Д. Тиц, у майбутньому — видатний Харківський композитор.

Об'єднуючи концертмейстерську та педагогічну роботу, викладачі відділу приділяли велику увагу навичкам читання з листа, акомпануванню та ансамблевій грі, що дуже допомагало студентам в подальшій діяльності.

У різний час відділ очолювали талановиті музиканти М. Г. Зарахович, Н. С. Братута, В. Ф. Коробейник, котрі багато зусиль доклали до зберігання традицій, а також запровадили нові напрями в роботі. Високопрофесійна робота викладачів (Л. Л. Піковський, Н. А. Кононенко, І. Л. Гроза, Л. Г. Аксьонова, О. Л. Степанова, О. М. Каткова) сприяла розвитку нових тенденцій у навчанні студентів, формуванню сучасного творчого світогляду, розширенню педагогічного репертуару сучасними творами.

З 1996 р. відділ очолює О. М. Шестакова, талановитий організатор і музикант продовжує всі напрями роботи. За цей час оновлені та доповнені програми з фортепіано для студентів усіх відділів, згідно з новими вимогами, постійно оновлюється методичний фонд відділу цікавими й корисними роботами, а також кожного року проводяться концерти, де студенти виконують не тільки сольні твори, але й ансамблі та акомпанементи. Постійно розширюється репертуар студентів, завдяки творам сучасних композиторів України, зокрема харків'ян. У 2015 р. вийшла

друком «Збірка п'єс і ансамблів для фортепіано харківських композиторів», підготовлена викладачами відділу О. М. Катковою й О. М. Шестаковою, готується до випуску її друга частина.

У 2013 р. на V Всеукраїнському фестивалі-конкурсі мистецтв «Осінні мелодії» у смт. Бермінводи Харківської обл. лауреатами І ступеня стали І. Пилипенко, А. Стадник (викладач — О. М. Шестакова), Д. Козик (викладач — О. М. Каткова), Т. Кирпота, А. Дунаєва (викладач — Н. В. Бойко).

Вдало виступили студенти А. Зуєва (викладач — І. Л. Паршина), Р. Данченко, М. Черв'якова, Л. Толкачова (викладач — Н. В. Бойко), Є. Волошина (викладач — О. М. Шестакова), І. Калініна (викладач — О. С. Гогайзель) на V Міжнародному фестивалі-конкурсі мистецтв «Джерело талантів» у 2017 р. у Харкові.

Також у цьому році на харківському Міжнародному благодійному конкурсі «Запали свою зірку» І місце посіли студенти Є. Волошина (викладач — О. М. Шестакова), В. Григор'єв (викладач — О. М. Каткова), ІІ місце присуджено Г. Ботвіной, Л. Толкачовій (викладач — Н. В. Бойко), фортепіанному дуету М. Акачукву та К. Крюковій (викладач — О. М. Каткова).

Ю. Р. Бабиніна, О. В. Федорченко

ВИКОРИСТАННЯ КУЛЬТУРОТВОРЧОЇ ФУНКЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ ЗАКЛАДІВ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ

Домінантою суспільства XXI ст. стало звернення до культури й духовного світу людини, зокрема орієнтація на культуру як важливий чинник духовного оновлення, суспільства загалом, так і окремої особистості, як пошук шляхів виходу з духовної кризи.

У сучасних умовах зростає роль музичної культури як складової загальної культури. Її формуванню й розвитку сприяє мистецька освіта, яка гармонійно поєднує навчання, виховання та розвиток дітей і молоді засобами різних видів мистецтва й покликана підготувати їх до активної участі в соціокультурному житті, подальшої художньо-естетичної самоосвіти. Сучасний учитель музичного мистецтва має бути готовим здійснювати професійну діяльність у полікультурному світі. Основною проблемою, на якій акцентується в тезах, є обґрунтування важливості впровадження культуротворчої функції мистецької освіти в освітньому процесі.

Метою дослідження, яке здійснювала творча група здобувачів вищої освіти під час проходження педагогічної практики, стало вивчення мотивації використання впливу мистецької освіти на формування загальної та музичної культури особистості учнів.

Учитель, котрий розуміє культуротворчу функцію мистецької освіти, має, насамперед, змінити підходи до чинних мистецьких програм для

закладів загальної середньої освіти, спрямованих на формування музичної культури та творчий розвиток учнів.

Якісна зміна педагогічної парадигми, гуманізація освіти, особистоорієнтований підхід щодо змісту освіти та виховання орієнтує вчителів музичного мистецтва на нові пріоритети в системі методів і засобів навчання.

Зважаючи на те, що недоцільно й нераціонально засвоювати навчальні предмети та різні види мистецтва ізольовано один від одного, творча група здобувачів вищої освіти використовувала інтегрований підхід до організації сприймання музики в початкових класах закладів загальної середньої освіти. Інтеграція міжпредметних і мистецьких знань сприяла активізації пізнавально-творчої діяльності учнів та здійснювалася на таких рівнях:

– духовно-світоглядному (через спільний тематизм, що відбиває зв'язок усіх видів мистецтва з життям);

– естетико-мистецтвознавчому (через спільність, або спорідненість, мистецьких поглядів, універсальність естетичних категорій);

– психолого-педагогічному (через технології інтегрованих уроків різного типу).

Аналіз результатів досліджень упродовж останніх років свідчить, що, займаючись різними видами мистецької діяльності, учні початкових класів ознайомлюються й засвоюють спеціальні поняття та терміни; у них формуються й розвиваються такі вміння та навички, як аналіз, інтерпретація й оцінка творів мистецтва. Діти творчо працюють над створенням інтегрованої інтерпретації, у якій поєднується звук (музичний твір), слово (поетичний уривок), колір (художня репродукція). Під час спілкування з музикою та іншими видами мистецтва у дітей формуються культурологічні позиції: не лише пізнання музичного твору, а й пізнання «художньої картини світу» (культурологічний компонент).

Таким чином, результати тривалих спостережень свідчать про культурологічні можливості мистецької освіти, яка в освітньому процесі закладів загальної середньої освіти має стати культуропровідною, здатною до виконання культуротворчих функцій.

Л. В. Зенинець, Т. В. Бесшапошникова

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЯК ЧИННИК ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ВИКЛАДАЧА

Вимоги гуманізації освіти, окреслені психологами та педагогами, передбачають розвиток творчих здібностей дитини як могутній чинник прогресу всіх сфер суспільного життя. Багато таланту, розуму та енергії вклали в розроблення педагогічних проблем, пов'язаних із творчим розвитком особистості, видатні педагоги Б. Асаф'єв, Н. Сац, Г. Рошаль, Б. Яворський, Ш. Амонашвілі, І. Дичківська та ін. Творчість за своєю природою основується на бажанні зробити щось, що до тебе ніхто не

робив, або те, що десь існувало, зробити по-новому, краще. Творче начало в людини — це завжди рух вперед, до прогресу, вдосконалення, прекрасного в найвищому та найширшому розумінні цього поняття. Метою тез є обґрунтування методичних порад учителеві щодо реалізації творчої основи викладання музичного мистецтва в закладах загальної середньої освіти, а саме: націлення на надання учням не тільки певного обсягу знань, розвиток навичок і вмінь, передбачених програмою, але й на важливіше — пробудження в них пізнавальної активності, що є одним із важливих наукових та практичних завдань, які повинен вирішувати кваліфікований фахівець. Сучасний досвід ведення уроку з музичного мистецтва у ЗЗСО впевнено показує, що вчитель має можливість бути справжнім творцем тільки тоді, коли весь час пов'язує виконавську майстерність і вміння художньо подати навчальний матеріал зі своїм багатогранним внутрішнім світом та власним ставленням до опрацьованого матеріалу. У художній творчості цінним є тільки те, що пов'язане зі справжніми переживаннями, почуттями. Це повною мірою може стосуватися педагогічного процесу на уроці з музичного мистецтва. Розмова щодо необхідності розвитку в дитини емоційності та творчих здібностей зумовлює актуальну нині проблему — визначення різниці між спеціалістом-творцем та спеціалістом-ремісником, тісно пов'язану з проблемами естетичного виховання. Справжній спеціаліст-творець відрізняється від спеціаліста-ремісника тим, що він працює не тільки за «інструкцією». Ремісник задовольняється тим, що виконує роботу «від і до». До більшого та кращого він ніколи не тягнеться, оскільки не бажає обтяжувати себе. Його не можна звинуватити в поганій роботі, але таке формальне ставлення до праці не тільки не просуває життя вперед, а навіть уповільнює його. У сучасному динамічному світі стояти на місці не можна: необхідно просуватися вперед або відставати.

Наявність або відсутність у людини творчого підходу до праці відрізняє спеціаліста-творця від спеціаліста-ремісника. Це стосується будь-якої професії, тому найважливішим завданням естетичного виховання у ЗЗСО є розвиток творчих здібностей учнів. Розвинути ці здібності можна на уроках математики, фізики, фізкультури, але найповніше, найяскравіше, багатогранно, емоційно реалізувати окреслене завдання можна на уроці з музичного мистецтва. Важлива роль у цьому належить особистості вчителя. Для предмета «Музичне мистецтво» спілкування є одним із найважливіших понять, оскільки це взаємодія вчителя та учнів, яка має особливу емоційну змістовну забарвленість. Таке спілкування є спільною творчою діяльністю учнів і вчителя з метою повнішого розкриття життєвого змісту музики, досвіду моральних відношень, відображених у ній. Отже, виховання творчої особистості — один із базових принципів сучасної педагогіки. Учителі музичного мистецтва в професійній діяльності повинні базуватись на цьому принципі, використовуючи творчі задатки дитини.

І. С. Шенгур, І. А. Лошкова

ФОРМУВАННЯ ФАХОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ СТУДЕНТА В САМОСТІЙНІЙ РОБОТІ НАД ФОРТЕПІАННИМ ТВОРОМ

У класі фортепіано студент повинен оволодіти комплексом піаністичних умінь і навичок як складової його фахової компетентності. Самостійна робота студентів — навчальна робота, як і весь процес оволодіння виконавськими навичками загалом. Вона органічно входить у навчання й безпосередньо з ним пов'язана.

Самостійна робота студентів здійснюється:

– на самому уроці — тоді вона стає органічною складовою уроку, є продовженням тієї роботи, яка на ньому проводиться;

– у домашній роботі студентів під час виконання ними завдань, отриманих на уроці, — тоді вона доповнює й закріплює пройдене на попередньому уроці.

Самостійна робота не обмежується тільки виконанням домашніх завдань; вона займає значну частину уроку та є важливим засобом оволодіння студентами навичками гри на інструменті під час домашньої підготовки завдань.

Підвищувати якість самостійної роботи студента значить послідовно розвивати його мислення й самоконтроль, привчати до подолання труднощів, уміння самому вирішувати завдання, які дедалі більше ускладнюються, а також проявляти ініціативу в доборі необхідних для виконання цих завдань способів і прийомів.

Самостійне вирішення таких завдань потребує концентрації думки, уваги й цілеспрямованості. Така систематична робота студента на уроці сприяє ефективності виконання ним домашніх завдань.

Отже, розвиток музично-виконавської самостійності студента — основна умова успішності оволодіння комплексом художньо-практичних компетенцій. Головним завданням є планомірне формування музично-слухових уявлень. Одним зі способів з'ясування причин помилок і шляхів їх усунення може бути вербальний аналіз студентом домашньої роботи. Він спонукатиме студентів до самоперевірки для самостійного подолання труднощів, які виникають під час роботи. Робота над інтонаційною й технічною стороною, твором загалом: характером звука, динамічними нюансами, стилем — повинна, на нашу думку, проходити в уповільненому темпі. Це дозволить ретельно вслуховуватись у виконання, підпорядковуючи весь комплекс технічних прийомів кінцевій меті. Для того, щоб під час навчання грі на фортепіано здобути необхідні рухові навички, необхідно, усунувши зайві рухи, точно узгодити їх між собою та послідовно, за допомогою слухового контролю закріпити всі операції.

Вирішальною умовою режиму домашньої роботи є виховання в студента відповідальності за виконане завдання. Стимулювання цієї відповідальності, як і творчої активності студента під час виконання ним домашніх завдань, мають бути предметом постійної уваги викладача.

З. В. Таранник, І. А. Лошкова

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ СТУДЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА В НАВЧАЛЬНІЙ ДИСЦИПЛІНІ «СПЕЦІАЛЬНИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ (ФОРТЕПІАНО)»

У системі підготовки молодшого спеціаліста за освітньою програмою «Пісенне мистецтво та хорове диригування» засвоєння навчальної дисципліни «Спеціальний музичний інструмент (фортепіано)» посідає одне з провідних місць, надаючи можливість сформувати спеціальну компетентність — уміння володіти музичним інструментом у професійній діяльності. Запланованим результатом опанування студентом цією навчальною дисципліною має стати вміння читати хорові партитури, виконувати партію музичного супроводу, самостійно вивчати вокально-хорові твори будь-якої складності.

Партитура у виконанні на фортепіано повинна звучати «по-хоровому», що актуалізує перед викладачем завдання навчити студента віднайти у звучанні інструмента вокальну інтонацію, тембри голосів, легато, притаманне лише співу. Для виконання цих вимог робота в класі фортепіано, на нашу думку, повинна вестися в таких основних напрямах: розвитку техніки та музично-виконавського мислення. Відомо, що одним із головних недоліків у технічному розвитку піаніста є скутість апарату. Одна із причин цієї скутості полягає в штучності прийомів гри, не пов'язаних з музичними завданнями. Причинами відокремлення технічного розвитку від музично-звукових завдань є:

1. Ізольовані пальці. 2. Скутість кисті. 3. Надмірна швидкість.

Ось принципи, за якими необхідно поставити піаністичний апарат, щоб створити найсприятливіші умови для передачі змісту музики:

1. Гнучкість і пластичність. 2. Взаємозв'язок усіх його елементів за головної ролі живих, активних пальців. 3. Доцільність й економічність рухів. 4. Управління технічним процесом. 5. Звуковий результат як необхідний підсумок.

Оволодіння гамами, етюдами та вправами є складовою домашніх занять, які виховують навички й засоби для виконання музичних творів у подальшому.

Роботу над етюдами можна розділити на три етапи, відповідно до поставлених завдань: 1. Аналіз тексту. 2. Аналіз технічних завдань і знаходження відповідного способу технічного вивчення етюду. 3. Виконання етюду в належному темпі.

Невід'ємною складовою роботи над етюдами є питання піаністичної артикуляції, найпоширенішою з яких є легато. За допомогою цього прийому можна досягти вокального звучання інструмента, імітування людського голосу. Розвиваючи техніку, педагог повинен зважати на те, що кожна музична п'єса вже є ефективнішою вправою, ніж етюд, студент таку п'єсу вивчає з більшою зацікавленістю. Необхідно пам'ятати, що головною метою технічного розвитку є застосування цих принципів під час виконання художньо-музичної літератури.

Орієнтирами, які може використовувати викладач у навчанні студента-хормейстера, мають бути два основні способи виразності, пов'язані з вимовою: а) виразність вокальна; б) виразність мовна.

Найдосконалішим виявом ідеї вокальності у фортепіанній грі вважають творчість Ф. Шопена, натхненного мистецтвом італійського бельканто (буквально — «прекрасний спів»). Другий тип наближається до традиції характеристичного співу, пов'язаного з іменами М. Мусоргського, Ф. Шаляпіна, А. Рубінштейна, С. Рахманінова, у творчості котрих «інтонована музична мова» досягла найвищого художнього втілення. Але в тій чи іншій взаємодії ці два типи інтонаційної виразності наявні практично в усіх творах музичної літератури.

Робота в класі фортепіано має сприяти розвитку внутрішнього вслуховування в музичний текст та формування відповідних музично-слухових уявлень, усвідомлення художньої мети під час виконання твору та розуміння підпорядкованості технічних прийомів, оволодіння комплексом піаністичних умінь і навичок як складової його фахової компетентності.

Д. Є. Одерій, О. І. Кригін

РОЗВИТОК МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ НА УРОКАХ СПЕЦІАЛЬНОГО ІНСТРУМЕНТА

Навчання грі на музичному інструменті — гітарі потребує комплексу різних здібностей, тобто здатності мислити художніми образами, наявності творчої фантазії. Для того, щоб розвивати музичні здібності студента, викладачеві необхідно провести їх повну діагностику. Особливо важким завданням є діагностика музичних здібностей серед студентів без довузівської музичної підготовки. Викладач може звернутися до глибокого засобу виявлення музичних здібностей, а саме — виконання студентом пісень.

Відомо, що спів — це виконавський процес, котрий показує не тільки слух і почуття ритму, а й дозволяє проявитися всім музичним здібностям в музично-осмисленій дії. Важливою умовою при діагностиці музичних здібностей є створення атмосфери доброзичливості та розкутості.

Про здібності студентів, що вже мають музичний досвід, можна стверджувати по тому, як вони підбирають, транспонують відомі фрагменти музичних творів. Особистість, яку називають «музичною», відчуває красоти та виразні особливості музики, здатна побачити у звуках музичних творів художній зміст. Також не можна робити передчасних висновків про «немузичність» студента, оскільки тільки в навчальному процесі можна розпізнати всі грані дарування особистості. Не слід забувати про слуховий досвід студента, котрий треба виховувати на інтерпретаціях видатних гітаристів.

Велике значення в процесі навчання на грі на гітарі має музичний слух, який розподіляють на декілька компонентів — звуковисотний, ладовий (мелодійний та гармонійний), тембровий та динамічний. Музична

педагогіка оперує такими поняттями, як відносний та абсолютний слух. Володіння абсолютним слухом, з одного боку, свідчить про загальну музичну обдарованість. З іншого — студент без абсолютного слуху може в результаті наполегливої праці розвинути цей важливий компонент або компенсувати за допомогою інших якостей. Більш важливим для гітариста є володіння гарним відносним слухом, що надає можливості розрізняти звуки, що беруться одноразово чи послідовно, а також різні за висотою. Також існує поняття внутрішнього слуху, коли людина може почути звуки у себе в голові, а також зафіксовані на нотному аркуші. Здатність внутрішнього відчуття музичного твору є важливою якістю для музикантів і гітаристів зокрема, оскільки складний процес виконавства представляє собою окремі звуки, що кожного разу по-новому організуються у єдине художнє полотно.

Необхідно слідкувати за тим, щоб увага студента не була повністю сконцентрована на тексті музичного твору, аплікатурі, ритмічному рисунку. Такий недолік в аудиторній та самостійній роботі студента можливий також на середньому і останньому етапі роботи над музичним твором, коли бажання вивчити п'єсу переходить в механічне відпрацювання нотних знаків. Також корисною роботою для розвитку слуху можна вважати прослуховування музичного твору по нотах, яка допоможе студентові під час читання нот з листа. Розвитку мелодійного слуху студентів має сприяти робота над мелодіями різних типів та різної довжини, починаючи від коротких поспівок до мелодичних ліній цілого музичного твору. Тембровий слух можна розвивати шляхом відвідування концертів симфонічного оркестру, участі в ансамблях. З перших курсів навчання грі на гітарі слід привчати студентів до виконання пісень під власний акомпанемент, від найпростіших композицій — до знакових пісенних творів національної та світової музичної культури.

Отже, проводячи роботу зі студентами, викладачеві треба здійснювати індивідуальний підхід. Наприклад, студентам, які не відзначаються активністю, можна надавати конкретні творчі завдання — продовжити мелодію з другого мотиву, підкорегувати ритмічний рисунок відносно стилю музики. У свою чергу, студентів, що самі намагаються активно створювати музику, можна направити в потрібному напрямі, давати поради відносно композиційних особливостей музичних творів в питаннях формоутворення, гармонії, гітарної фактури.

Л. Т. Данильченко, О. Г. Воскобойнікова

ПРОФЕСІЙНИЙ РОЗВИТОК МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ЗАНЯТЬ АНСАМБЛЕВИМ СПІВОМ

Якісна професійна підготовка студентської молоді, майбутніх учителів музичного мистецтва є актуальною освітньою проблемою, яку нині розв'язує педагогічна наука. Від того, яким буде сучасний учитель-музикант, як він розпочне педагогічну діяльність, чи дотримуватиме вимог, які ставить перед ним суспільство, провідною теорією та

практикою педагогічної освіти, залежить рівень освіченості, вихованості й духовної культури підростаючого покоління. Цей факт значною мірою стосується системи вищої освіти, навчальних дисциплін мистецького циклу, в якому вокальному ансамблевому виконавству належить особливе місце. Відомо, що одним із найефективніших методів творчо-естетичного виховання молоді є її безпосередня практична участь у творчих колективах різних видів і спрямувань. Наразі широкою популярністю й попитом серед студентів користуються невеликі музичні колективи, зокрема вокальні ансамблі, поширеність яких зумовлена їх творчою й організаційною мобільністю, застосуванням репертуару сучасної естрадної музики.

До програм професійної підготовки студентів факультетів музичного мистецтва закладів вищої освіти з метою підвищення рівня професійної компетентності майбутніх фахівців і вирішення завдань, пов'язаних із реалізацією якісного творчого виховання молоді, долучено одну з важливих спеціальних навчальних дисциплін — «Ансамблеве виконавство». Завдання курсу спрямовані на формування у студентів навичок спільного музикування, збагачення вокальних умінь, розкриття артистичного, пластичного, хореографічного потенціалу, підвищення рівня сценічної та загальної музичної культури.

Наша мета — визначити вплив занять ансамблевим співом на рівень професійного розвитку здобувачів вищої освіти — майбутніх учителів музичного мистецтва.

Ансамблеве виконавство потребує від учасників вокального колективу ґрунтовної професійної підготовки, гарного художнього смаку, розвиненого тезаурусу. Чималий власний педагогічний і виконавський досвід надав змогу чіткіше окреслити питання щодо особливостей юнацького вокального ансамблю, визначити комплекс необхідних виконавцям знань, умінь і навичок та шляхи їх удосконалення.

Робота зі студентським вокальним ансамблем має свою специфіку (стосовно відмінності рівня професійних навичок виконавців) і спрямована на досягнення синхронної ансамблевої техніки, а саме: єдиної манери звукоутворення, співочого дихання та сценічного руху; інтонаційної точності, чіткої артикуляції й дикції; динамічного, ритмічного, тембрового й темпового балансу; експресивності вираження змісту, розкриття художнього образу та його сценічного втілення. Також під час занять ансамблевим виконавством відбувається ознайомлення майбутніх учителів музичного мистецтва з методами та принципами розроблення репертуарної концепції колективу, накопичується практичний досвід із пошуку вдалого пісенного матеріалу та формується вміння втілювати музичний матеріал у сценічному номері. Неможливо переоцінити значення концертної виконавської діяльності студентів для їхнього професійного зростання. Із кожним виступом перед публікою у співаків формуються цінні особистісні риси характеру: воля, витримка, уміння опановувати хвилювання, долати невпевненість, — набувається досвід сценічної поведінки

та творчого спілкування з аудиторією, розвивається артистизм. Активна концертна діяльність стимулює самостійність і творчу уяву студентів, розширює спектр їхніх мистецьких вражень, сприяє підвищенню рівня загальної та професійної культури.

Отже, багаторічний практичний досвід свідчить, що заняття ансамблевим співом активно сприяють удосконаленню вокальних виконавських навичок майбутніх учителів музичного мистецтва, їхньої емоційної сфери, стилю спілкування й культури поведінки, збагаченню кругозору, усесторонньому особистісному та професійному розвиткові.

Л. С. Бесцінна, С. Я. Школьнік

ОСВІТНЬО-ПРАКТИЧНИЙ ЗАХІД ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Сучасне молоде покоління багато в чому визначатиме майбутнє суспільство, висококваліфікований та конкурентоспроможний спеціаліст має бути не тільки фахівцем у своїй галузі, але й патріотом, котрий готовий реалізовувати свій потенціал на благо та зміцнення української держави, тому важливо формувати патріотичні якості в сучасної молоді й особливо у студентів педагогічних закладів вищої освіти, адже перед майбутніми педагогами постануть завдання щодо формування громадянина, патріота правової, демократичної держави. Метою тез є визначення впливу освітньо-практичного заходу на формування патріотичних якостей та духовної культури в студентської молоді. Сучасний педагог, окрім фахових знань, умінь і навичок, має володіти загальною культурою, світоглядними орієнтирами та духовними цінностями, оскільки саме через учителя, вихователя дитина пізнає світ, учиться любити, критично ставитися до себе, оцінювати інших, стає патріотом Батьківщини. Головною метою патріотичного виховання на сучасному етапі є передання молодому поколінню соціального досвіду, багатої духовної культури народу та його надбань, національних традицій, спорідненості світогляду й на цій основі формування особистісних якостей громадянина України, які передбачають національну самосвідомість, розвинену духовність, моральну, художньо-естетичну, правову, трудову, фізичну, екологічну культуру, розвиток індивідуальних здібностей і талантів. Розвиток молодого покоління здійснюється під вирішальним впливом сім'ї та навчального закладу. Саме в юнацькому віці відбувається становлення етнічної ідентичності особистості, формування її самосвідомості, патріотичного світогляду. Крім того, у цьому віці формується світогляд як система знань про політичне, економічне, культурне життя суспільства. Віковий підхід дозволяє викладачам, кураторам педагогічних закладів вищої освіти диференціювати виховання з метою активізації потреб і мотивацій особистості, передбачає різноманітність змісту, форм і методів виховання з урахуванням унікальної неповторності учасників освітньо-виховного процесу. Зважаючи, що первинною

в людини є чутливість до різноманітних емоційних впливів, факторів, реагувань, освітньо-практичний захід — ефективний засіб інформаційно-пізнавальної форми виховного процесу. Творча група студентів під керівництвом викладачів здійснює велику підготовчу роботу за такими напрямами: пошук цікавих матеріалів з теми; вивчення репертуару та складання програми заходу; залучення до участі в концерті викладачів і найкращих студентів; забезпечення заходу мультимедійним супроводом. Таким чином, студенти, котрі беруть безпосередню участь у підготовці заходу, збагачують свій духовний потенціал, розвивають організаційні, технологічні, естетичні здібності. Студенти, які відвідують захід, відчувають емоційне піднесення, підвищення національної гордості й патріотичної самосвідомості, поповнюють багаж знань з теми, отримують імпульс до самоосвіти та самовдосконалення. Викладачі кафедри фортепіано С. Я. Школьнік і Т. В. Бесшапошникова Харківської гуманітарно-педагогічної академії багато працюють над вихованням громадянських якостей та духовної культури студентів — майбутніх учителів музичного мистецтва. У 2015–2018 рр. провели освітньо-практичні заходи національно-патріотичного спрямування: «Україна моя, ти одна, як життя», «Козацькому роду нема переводу», «Життя та філософія Г. Сковороди» тощо. Заходи були цікаві, яскраві, викликали багато позитивних емоцій і надовго запам'яталися учасникам і слухачам. Отже, система підготовки та проведення освітньо-практичних заходів патріотичного спрямування у вигляді літературно-музичних композицій активізує освітньо-виховний процес, підвищує пізнавальну активність студентів, значно інтенсифікує внутрішній розвиток майбутніх фахівців і, безумовно, сприяє зміцненню їх громадянської позиції, розвитку патріотичних почуттів.

Л. С. Бесцінна, І. А. Каппе

МУЗИЧНІ ЗАХОДИ В ПОЗАКЛАСНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ВЧИТЕЛЯ

Позаурочна виховна діяльність з учнями — це організована і цілеспрямована діяльність, що здійснюється школою та позашкільними установами у вільний від занять час для розширення і поглиблення знань, умінь, навичок, здібностей учнів, а також для задоволення їх інтересів і забезпечення продуктивного дозвілля. Позакласна робота має яскраво виражену виховну, соціальну і комунікативну спрямованість. Вона створює умови для розширення виховних можливостей школи і культурно-творчого простору школярів. До масових форм позакласної роботи належать лекції-концерти для школярів, колективні перегляди оперних спектаклів, організація і проведення масових музичних свят, карнавалів, конкурсів. Шкільний музичний лекторій займає особливе місце в масовому музичному вихованні. Тематику лекцій корисно пов'язувати з програмним матеріалом, що буде сприяти доповненню та поглибленню знань учнів, набутих на уроках музики, образотворчого мистецтва, літератури, історії. В останні роки однією з популярних форм проведення дозвілля

підлітків та старшокласників стала дискотека. У наш час можна використовувати дискотеки для розвитку пізнавальних інтересів у галузі музики і пропаганди музичної культури. Найкращі умови для цього складаються в шкільній та класній дискотеці, де існує постійний контингент її учасників.

Багато залежить від підготовки дискотек. Залучаються учні, які складають сценарій, підбирають музичний матеріал, технічне обладнання. Учитель допомагає та керує спільною працею. Велика роль відводиться ведучому, тому що його смаки формують ставлення всіх учнів до музичних творів. Можлива різноманітна тематика дискотек: присвячена датам, рок-групам, творчості композиторів та виконавців. Позакласна музична робота проводиться в школі також шляхом організації різноманітних гуртків: хорових, інструментальних, сольного співу, вокально-інструментальних. До недавнього часу найпоширенішими у школі були хорові гуртки. Велике значення в роботі хору мають виступи перед аудиторією. Вони є хорошим стимулом активізації діяльності колективу. Виступ повинен бути для дітей радістю, святом, до якого вони ретельно готуються, який вінчає їх працю. Організація позакласної роботи принципово відмінна від навчального процесу, вимагає від педагога інакших зусиль, ніж урок, і залежить від ряду чинників, а саме: організації навчально-виховного процесу з урахуванням індивідуальної зорієнтованості; створення художньо-естетичного середовища. Специфікою позакласної виховної діяльності є різновіковий склад її учасників, що сприяє взаємодії учнів різного віку на основі спільних інтересів. У різновіковому об'єднанні максимально забезпечується творча самореалізація кожного школяра. Позаурочна виховна діяльність з учнями характеризується застосуванням варіативних форм: колективно-масової, групової та індивідуальної, є засобом актуалізації потенційних можливостей підлітків для формування їх творчих здібностей з урахуванням вікових особливостей. Отже, музичне мистецтво є дієвим засобом формування творчих здібностей учнів у позаурочній виховній діяльності, має виховний вплив на зростання їх духовного потенціалу. Проблема формування творчих здібностей учнів може мати позитивне вирішення лише за умови активного їх включення у позакласну діяльність.

І. К. Гранкіна, Т. Ф. Бившева

РОЛЬ АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА В РОЗВИТКУ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У сучасних умовах інтенсивно зростає популярність ансамблевого виконання, потреба молоді в самореалізації індивідуального творчого потенціалу через колективну творчість. Необхідність цього виду музикування зумовлена кількома чинниками: загальною тенденцією до відродження забутих ансамблевих традицій минулого; великою кількістю

високохудожніх музичних творів композиторів минулих століть й інтересом до жанру ансамблевого музикування сучасних композиторів.

На важливості ансамблевого музикування як засобу музичного розвитку особистості наголошували у своїх працях виконавці та педагоги, серед котрих — Л. Арчажникова, Д. Благой, А. Болгарський, О. Бороздінов, Т. Браніцька, Т. Вороніна, Н. Галабурда, А. Готліб, Т. Кононенко та ін.

Ансамблеве музикування є спільною музично-виконавською діяльністю, орієнтованою саме на творчий процес і внутрішньо мотивованою. Вироблення спільної інтерпретації музичного твору потребує досягнення розмірності й адекватності динамічних, метро-ритмічних намірів партнерів, ідентичності їх інтонаційно-синтаксичної, артикуляційної, віртуозно-технічної культури та відповідності їх емоційних станів. Вирішення цих складних завдань передбачає наявність у студентів специфічних ансамблевих якостей, формування та розвиток яких можливі лише під час спільної музично-виконавської діяльності. Для виконання поставлених завдань необхідно впровадження деяких методичних і педагогічних аспектів:

1) підтримка зацікавленості студентів до роботи над фортепіанним ансамблем;

2) постійний пошук нових творів з навчального репертуару;

3) розвиток у студентів самостійності та творчого підходу під час ансамблевого виконавства.

Отриманий майбутнім учителем музичного мистецтва музично-слуховий досвід у навчанні фортепіанного ансамблю, а також досвід колективної творчості має практичне значення не тільки для успішного оволодіння виконавською технікою ансамблевої гри. Він дозволяє майбутньому фахівцеві набути навичок, актуальних для сучасної професійної музично-педагогічної діяльності.

Досвід взаємодії в діалозі, уміння аргументувати власну позицію, підпорядковувати музично-образні уявлення загальним виконавським цілям і завданням, а також навички, отримані у студентському ансамблі, реалізовуючись у музично-педагогічній діяльності, допоможуть майбутньому вчителеві не тільки вибудовувати спілкування зі своїми учнями за принципом творчого діалогу, але й, залучаючи їх до культури його ведення, активізувати творче мислення учнів і прагнення до творчого пошуку.

Робота над розумінням ансамблевої специфіки досягається шляхом постійних репетицій, де найменший намір чи зміна інтерпретації твору відразу враховується партнером. Такий порядок уводиться в навчання різноманітним видам ансамблю.

На основі узагальнення практичного педагогічного досвіду можна стверджувати, що ансамблева гра, здійснювана в межах малого колективу, є способом інтенсивного надбання студентами педагогічних умінь, шляхом до професійного «дозрівання» молодого фахівця.

О. М. Кравченко, І. А. Каппе

СПРИЙМАННЯ МУЗИКИ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ШКОЛЯРІВ

Педагогічна майстерність неможлива без активного застосування різноманітних форм організації виховного процесу. Вони мають бути оригінальними, творчими, науково обґрунтованими, майстерно сконструйованими. Однією із цілей музичного виховання є музичний розвиток дитини. Музика є одним із наймогутніших засобів виховання, що надає естетичного забарвлення всьому духовному життю людини. Уміння слухати й чути музику не є вродженою якістю. Пізнавально-творчі можливості учнів розвиваються в активній музичній діяльності. У процес сприймання музики включається досвід безпосередніх переживань і роздумів учнів, який формується під впливом музичного мистецтва, а також художній досвід, пов'язаний з виконанням музики. Це надає можливість розглядати сприймання як основу засвоєння школярами втіленого в музиці досвіду естетичного ставлення до дійсності. Тому головним завданням музичного виховання учнів є формування в них активного сприйняття музичних творів. Як предмет дослідження, музичне сприйняття є складною і багатогранною проблемою. Потрапляючи в коло інтересів різних наук, проблема музичного сприйняття вивчається відповідно в різних аспектах. Розвиток музичного сприйняття є одним із найвідповідальніших завдань на уроці музики у загальноосвітній школі, центральною проблемою музично-естетичного виховання школярів. Між його компонентами встановлюються різноманітні взаємозв'язки: між природними задатками і сформованими на їхній основі музичними здібностями; між внутрішніми процесами розвитку й досвідом, який передається дитині ззовні; між засвоєнням досвіду й розвитком, що відбувається при цьому, тощо. Таким чином здійснюється поєднання різноманітних внутрішніх процесів і зовнішніх впливів на них. Врахування вікових особливостей допомагає визначити, які саме форми, засоби і види діяльності найефективніші для музичного розвитку дитини того чи іншого віку. Досліджуючи вікові особливості сприймання музики молодшими школярами, О. Ростовський відзначає, що вони визнаються передусім обмеженістю життєвого і музичного досвіду, специфікою мислення: невмінням узагальнювати, переважанням цілісного приймання. Зокрема першокласникам властивий сенсомоторний характер музичного сприймання. Вони надають перевагу музиці веселій, моторній, особливо реагують на динаміку звучання, темп і регістр, темброву палітру музики, запитальний, стверджувальний і розповідний характер музичного висловлювання, ніжність і різкість, м'якість і жорсткість, дзвінкість і ліричну наповненість звучання. Відповідно, діти розпізнають зміст музики. Специфічна музична виразність — мелодизм, ритмічна організація, емоційна узагальненість інтонаційного розвитку — на перших порах не виділяється більшістю учнів. Сприймання музики молодшими школярами тісно пов'язане з руховими переживаннями (ритмічні рухи, спів). Тому їм ближча ритмізована і мальовнича музика, яка відповідає їхньому

досвіду й потребі в активних виявах. Дітям властиві інтерес до почуттєво забарвлених музично-слухових вражень, прагнення до новизни, до вияву в звучанні музики життєвих зв'язків. Уже шестирічні учні здатні визначати не лише загальний характер музики та її настрій, а й схоплювати характерні ознаки певного жанру, наприклад, колискової пісні, танцю, маршу, передавати їх у пластиці своїх рухів, жестах, міміці. У молодших школярів яскраво виявляється емоційність сприймання. Однак емоційний відгук дітей цього віку має свої особливості: реагуючи на музику безпосередньо й активно, вони не усвідомлюють емоційні стани, які нею викликаються. Тому діти не говорять, наприклад, про свої внутрішні переживання («мені було сумно»), а оцінюють загальний характер музики («була сумна музика»). Спостерігаються значні відмінності в музичному розвитку дітей залежно від їх індивідуальних особливостей. Одні з них «музичні» за всіма показниками, інші відрізняються своєрідним поєднанням окремих музичних здібностей. Так, здатність сприймати і переживати музику, вважає Л. Хлєбнікова, може поєднуватися з посередніми голосовими даними, добрий розвиток музичного слуху не завжди супроводжується схильністю до творчості. Одні діти можуть слухати музику не відволікаючись, інші навіть не уявляють, що це таке — спеціально слухати музику; деякі діти можуть чисто і виразно виконувати знайомі пісні, мають елементарні уявлення про музику, інші байдужі до неї, оскільки жили у несприятливих для цього умовах. Зрозуміло, що внаслідок цього можливості музичного розвитку дітей на уроках музики різні. Педагогічна наука приділяє велику увагу духовному розвитку особистості. Діяльність школи, яка спрямована на всесторонній розвиток дитини, пов'язана з розширенням функції естетичного виховання, зі зміною та збагаченням структури і змісту художньо-естетичного виховання, його засобів і методів. Особливої уваги набуває пошук методів пробудження естетичних інтересів і потреб до музики в учнів молодших класів під час її сприйняття, удосконалення навчальних програм, впровадження нових методичних розробок, доскональне вивчення та втілення в навчальний процес найкращого досвіду педагогів сучасності.

Лю Веньшу

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРА ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА: АКТУАЛЬНІСТЬ ДОСЛІДЖЕННЯ

Сьогодні, в середовищі молодих митців і мистецтвознавців-дослідників з Китайської Народної Республіки все частіше спостерігається суттєве зростання інтересу до мистецьких надбань і передових досягнень у галузі сучасної музичної культури європейських країн, зокрема й до творчих здобутків українських митців, представлених різними генераціями, художніми течіями і напрямами. Адже музичне мистецтво сьогоденного Китаю та зокрема сфера його академічної композиторської творчості, після періоду занепаду в епоху так званої «культурної революції», саме в останні десятиліття стрімко розвивається й не в останню чергу за рахунок аналізу, вивчення та запозичення мистецького досвіду розвинених

країн Європи і Америки, що відбувається в контексті сучасних процесів культурної й гуманітарної глобалізації в світі. Й у цьому сенсі подібні дослідження для китайських авторів сьогодні є вельми актуальними.

Композиторська творчість знаного українського музиканта — композитора, диригента, громадського діяча, палкого пропагандиста сучасної музики Володимира Рунчака є достатньо відомою і визнаною. Адже саме В. Рунчак, разом з когортою інших українських композиторів, сьогодні своєю творчістю уособлює передові позиції сучасного музичного мистецтва України. Підтвердженням цієї думки є широке визнання його творчих доробків як у самій Україні, так і в багатьох країнах світу; системне виконання творів цього композитора на найвідоміших фестивалях сучасної музики та проведення авторських концертів у престижних концертних залах багатьох країн та у виконанні найвідоміших музикантів і колективів.

Музика В. Рунчака привертає увагу дослідників не лише своє новизною й оригінальністю, пов'язаними з «...використанням найсучасніших композиторських технік і засобів та, зазвичай, напруженої й емоційної драматургії», а й сміливими експериментами у сфері жанротворення й формоорганізації, що є яскравим відображенням сучасних тенденцій в річищі трансформації жанрово-стилістичних та формоутворюючих складників музики.

Дослідження саме камерно-вокального жанру композиторської творчості Володимира Рунчака виявляється певною мірою вельми актуальним, оскільки саме цей напрям творчості композитора на сьогодні є найменш дослідженим в музикознавстві (у порівнянні з камерно-інструментальною, оркестровою, хоровою музикою автора). Разом з тим, за рівнем художньої значущості камерно-вокальний масив творів не поступається доробкам автора в інших жанрах.

Найбільш показовими з точки зору художнього й технологічного наповнення камерно-вокальні твори Володимира Рунчака, створені в різні етапи творчості композитора, але з точки зору визначення ідейно-образної тематики й жанрової атрибутики представляють два основні блоки, а саме — неофольклорний та духовно-релігійний. До першого слід віднести — «Голосіння і співаночки», фолк-концерт № 1 для сопрано, баритона та камерного ансамблю; «Чумацькі пісні», фолк-кантата для баритона та ансамблю українських народних інструментів; Lament для сопрано, кларнета й фортепіано. До другого — Реквієм для сопрано, тенора та камерного ансамблю; Ave Maria для сопрано та кларнету; «Отче наш», молитва для жіночого голосу й магнітофонної плівки; «Homo ludens IV (Homo orans)» для сопрано й магнітофонної плівки.

Лю Ліхує

КИТАЙСЬКА ХУДОЖНЯ ПІСНЯ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ІНЬ ЦІНЬ

У творчості Інь Цінь (народився 1954 р.) жанр китайської художньої пісні займає вагоме місце. Автор 1000 китайських художніх пісень, Інь

Цінь втілив у них не тільки характерні для жанру характерні традиційні ознаки, але й розкрив властивості власної художньої індивідуальності. Властиві китайським художнім пісням у творчості Інь Цінь ліризм, досконалість мелодії, звернення до зразків високої національної поезії, вишукана та виразна партія фортепіано обумовили те загальне ім'я композитора, яке супроводжує його творчу особистість у сучасному контексті китайської вокальної культури. «Китайський Шуберт нової ери» — це загальне ім'я дозволяє встановити не тільки паралелі із пісенним стилем фундатора жанру німецької Kunstlide першої чверті XIX ст., але й властиві Інь Цінь функції в контексті пісенної культури Китаю кінця XX – початку XXI ст. Поруч з Шан Деї, Інь Цінь входить до тих композиторів, з іменами яких пов'язаний новітній етап в історії китайської художньої пісні. Сучасній китайській художній пісні притаманне не тільки звернення до майже столітніх традицій в історії жанру, але й формування засад пісенного мистецтва майбутнього, пов'язаного із розширенням емоційного кола, ідейного змісту, подоланням межі між елітарним та популярним. Наведені інноваційні ознаки вокальної творчості, на думку Інь Цінь, мають виразити той дух часу, який властивий межі XX–XXI ст. в історії Піднебесної.

Однією з характерних ознак творчості Інь Цінь є уведення до китайської художньої пісні воєнної тематики, образного світу героїчного минулого Китаю. Слід зазначити, що пісні Інь Цінь на воєнну тематику потребують виконавця особливого типу, який здатний виразити відповідну стилістику («воєнний співак», за китайською термінологією). Воєнна лірика Інь Цінь висловлює страждання і мужність китайського народу.

Крім того, Інь Цінь звертається до художнього втілення актуальних проблем, які постають перед батьківщиною. Приміром, пісня «Збери усю свою любов» була присвячена композитором героїзму лікарів у боротьбі з атипічною пневмонією, яка набула масштабів епідемії в Китаї. Ігноруючи особисту безпеку, медики жертвували власним життям заради зцілення дітей. Ідейний зміст пісні відповідає традиційній для китайського мистецтва темі: для мужньої людини немає труднощів, які неможливо подолати.

Поруч із класичним для китайської художньої пісні змістом, Інь Цінь, розвиваючи її новітню стилістику, звертається до тематики, народженої «проклятими питаннями» сучасного Китаю.

Ян То

ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ

Історичний розвиток жанру китайської фортепіанної сонати обумовлений специфікою проникнення фортепіано і фортепіанної музики до музичної культури Піднебесної. Поява китайської фортепіанної сонати зумовлена процесом формування феномену «китайського фортепіано», «звукового образу фортепіано», який відповідав би національній тембральній картині світу.

Якщо в європейській історії фортепіанна соната мала багато жанрових прообразів, то в контексті китайської музичної культури склалася інша історико-культурна ситуація. У процесі формування китайської фортепіанної сонати значну роль відіграв жанр китайської художньої пісні, що виник упродовж 1920-х рр.

Оскільки партія фортепіано в китайській художній пісні виконувала функцію не стільки акомпанементу, скільки психологічного коментаря щодо розвитку ліричної дії, сконцентрованої у вокальній партії, саме цей аспект виразового тлумачення інструмента успадкувала китайська фортепіанна соната, перші взірці якої виникли напередодні народження КНР (1949 р.). Від китайської художньої пісні національна фортепіанна соната успадкувала й загальну мелодичність вокального за духом тематизму. Сонатні пісенність й програмність входять до головних ознак жанру китайської фортепіанної сонати. Властиве китайській художній пісні формотворення обумовило актуальність одночастинних політематичних фортепіанних сонат у китайській музичній культурі, особливо на початку формування жанру.

Якщо пісні довелося відіграти роль історично першого політембрового (вокально-інструментального) прообразу китайської фортепіанної сонати, то функцію її монотембрового жанрового прообразу відіграла фортепіанна сюїта. Від сюїти як жанрового монотембрового прообразу китайська фортепіанна соната успадковує один з її жанрових типів, якому судилося стати історично найпершим у її історії. Таким жанровим типом стала так звана «мала соната» («маленька соната»), яка не передбачала постановки «світових проблем» та філософських питань, властивих європейській сонаті класико-романтичної доби та художній культурі доби модерну.

70-річна історія китайської фортепіанної сонати відображає етапи формування і розвитку не тільки національного художнього мислення, але й політичної історії Китаю. Зародження жанру спричинене утворенням КНР; його криза обумовлена десятиліттям «культурної революції», а розквіт жанру — стрімкою еволюцією самосвідомості народу, розпочинаючи з 1980-х рр.

Звернення до 17 фортепіанних сонат Ге Цин, створених упродовж другого 10-річчя XXI ст., як до головного матеріалу дослідження обумовлено тим, що взірці досліджуваного жанру у творчості молодого композитора-піаніста, який здобув музичну освіту на батьківщині, утворюють справжню енциклопедію китайської фортепіанної сонати на сучасному етапі розвитку національного музичного мистецтва. Макроциклічна організація створених Ге Цин фортепіанних сонат дозволяє розглянути їх сукупність як своєрідний сонатний мікрокосм, що відображає новітні досягнення в тлумаченні жанру, що набув значення виразу національної самосвідомості.

СЕКЦІЯ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА. НАЦІОНАЛЬНИЙ ТА СВІТОВИЙ ДОСВІД

Н. Т. Дудка, А. В. Безсонова

ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА: ВІТЧИЗНЯНИЙ І СВІТОВИЙ ДОСВІД

З моменту виникнення танцю пройшло багато століть. Із того часу світ, людство, мистецтво танцю змінювалися, розвивались, удосконалювалися. Танець формувався як вид мистецтва, засіб пізнання системи цінностей, яка об'єктивно склалась у суспільстві. Це був спосіб зв'язку первісної природи й буття самої людини. Через різноманітні обряди та ритуали формувалося світобачення й пізнання людини, а танець був однією зі складових цього процесу. Розвиток людської свідомості, опанування всього діапазону діяльності — це зв'язки, відображені у формах буденного життя та втілені в художньо-творчих образах. Одним із таких образів є танцювальне мистецтво.

Засоби виразності хореографії згодом утворили систему, яка визначає наукові знання, аудіовізуальну й ритмопластичну основу, технічні принципи, естетику, специфічні ознаки та можливості хореографічної культури.

Представники балетмейстерсько-педагогічної освіти балетного мистецтва доби бароко, класицизму, романтизму й академізму XVII–XIX ст.: Рауль Фьойє, Жан-Жорж Новер, Карло Блазіс, Леопольд Адіс, Август Бурнонвіль — запровадили термін «хореографія» як систему запису танцю, визначили раціональну й академізовану систему навчання танцю за методами італійської та французької шкіл, створили перший заклад вищої освіти з теорії, методики навчання й постановки танцю, затвердили естетику, засоби виразності, канон побудови балетного дійства.

Представники сучасного танцю, балету, танцювальних технік і стилів XX ст., що сформувалися на основі американського та європейського танців модерн і постмодерн, хореографи й теоретики XX ст.: Михайло Фокін, Айседора Дункан, Рудольф фон Лабан, Федір Лопухов, Марта Грем, Доріс Гемфрі, Джордж Баланчин, Кетрін Данхем, Моріс Бежар, Мерс Каннінгем, Стів Пекстон — утворили абсолютно новий принцип існування танцю й балетного мистецтва у світі. Згідно з їхніми ідеями, балет є філософсько-психологічним роздумом автора щодо соціокультурних процесів у суспільстві; методика навчання базується на класичному танці, а також сучасних танцювальних техніках XX ст.: народно-сценічному, джазовому, модерному танцях, імпровізації; балетне мистецтво може такі принципи власної репрезентації: сюжетно-драматичний, абстрактно-асоціативний, синтезований, комерційно-розважальний.

Хореографія XXI ст. відкриває нові горизонти, з'являється безліч технік, заснованих на класичній балетній школі, східних духовних,

психічних і фізичних практиках. Техніка виконання стає другоплановою, а іноді зовсім не має значення. Сучасному танцю притаманна дослідницька спрямованість, зумовлена взаємодією танцю з філософією руху, що постійно розвивається, і комплексом знань про можливості людського тіла, формування індивідуальної хореографічної лексики. Представники сучасного українського танцю, хореографи, балетмейстери: Р. Поклітару, К. Томільченко, О. Шоптенко, А. Герус — у постановках демонструють розмаїття можливостей сучасної хореографії.

Хореографічне мистецтво XXI ст. перебуває в стані пошуку, створюється новий прогресивний простір, де втілюються новаторські танцювальні форми у взаємодії хореографії з іншими видами мистецтв.

Л. В. Паладійчук

ВИДАТНІ ДІЯЧІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ПОДІЛЛЯ ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ

Народ України віками творив самобутню культуру, невід'ємною складовою якої є танцювальне мистецтво. Поряд із піснею танець став одним з найяскравіших та найемоційніших проявів духовного життя народу. Згодом танці відтворювали й передавали певні звичаї, обряди, історичні події. Різноманітне за тематикою емоційно-виразне українське хореографічне мистецтво пройшло довгий шлях від давніх обрядово-ритуальних дійств і хороводів до тематичних сценічних композицій та класичного балету. Отже, розвиток сучасного хореографічного мистецтва неможливий без знання його історії.

Значна частина народної хореографії Поділля дійшла до нас завдяки працям етнографів, фольклористів, мистецтвознавців. Окремі записані ними танці ввійшли до репертуару професійних і народних аматорських танцювальних колективів.

Майже до середини XIX ст. мало науковців збирали й записували народні танці. Збереглися окремі унікальні етнографічні описи Ю. Сіцинського, І. Данильченка. Багату спадщину про обряди, свята залишили відомі подільські мистецтвознавці, етнографи й фольклористи К. В Широцький та М. І. Яворський.

У 50 рр. XX ст. заслужений працівник культури УРСР, професійний хореограф Юрій Іванович Кузьменко ретельно впорядковував народну хореографію.

Своєрідну школу подільського танцю створив Володимир Степанович Тітов, найбільшою подією творчого добутку котрого є вихід друком книги «Танці Поділля», у якій описано 15 подільських танців, їх історичну основу.

Важливий внесок у художнє оброблення подільського танцювального фольклору зробили хореографи: заслужені артисти України Володимир Глущенков, Олександр Бондарев, заслужений учитель України, керівник зразкового дитячого танцювального ансамблю

«Подолянчик» — Ю. І. Гуреїв, хореографи Володимир С'єдін, Олександр Небесний. Вони проаналізували подільський танцювальний фольклор, записали самобутні танці.

Окремі записані подільські танці ввійшли до репертуару професійних і народних аматорських колективів. Досить згадати відому фольклорну «Дев'ятку», записану в сел. Меджибіж Летичівського району Хмельницької області дослідником українського танцю А. Гуменюком, яка є невід'ємною складовою репертуару Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені П. Вірського. До збірки Андрія Гуменюка «Українські народні танці» ввійшли: «Красилівська кадриль», яку знято на кіноплівку в Красилові Хмельницької області; «Подільська кадриль», яку зафільмовано в Дунаївцях Хмельницької області; «Ковалі», зняті на кіноплівку в Гораївці Староушицького району Хмельницької області. Хореографію й музику до цих танців записав А. Гуменюк. «Василиху» П. Боцюк записав у Меджибіжі Летичівського району Хмельницької області. Хореографічна редакція — А. Гуменюка. Хореографію для польки «Плескач» записав А. Гуменюк, мелодію — Л. Ященко в Івано-Пустому Борівського району Тернопільської області в 1963 р.

Записані у 1957 р. в Бакоті Староушицького (тепер Кам'янець-Подільського) району «Варварка» та «Оляндра» (в обробленні заслужених артистів України А. Кривохижі та О. Даничкіна) використовують у репертуарі народні аматорські колективи.

Важливий внесок у дослідження та збереження подільського хореографічного фольклору зробив заслужений працівник культури України Ю. Кузьменко, до творчого доробку котрого належать: «Держанівська кадриль», записана в Держанівці Дунаєвецького району; «Ювківські гуляночки», записані в Ювківцях Білогірського району; «Ставчанка», записана в Ставчанках Новоушицького району; «Подолянка», записана в Слобідці-Красилівській Красилівського району; полька «Подолянка», хоровод «Прокладу я кладку» тощо.

Художнім обробленням подільського танцювального фольклору займалися хореографи — заслужені артисти України Володимир Глушенков, Олександр Бондарев, заслужений учитель України, керівник зразкового художнього колективу України ансамблю танцю «Подолянчик» Юрій Гуреїв, хореографи Володимир Тітов, Володимир С'єдін, Олександр Небесний, Петро Гаврилюк, Володимир Чорнобиль та ін.

Подільський фольклор створювався на основі характеру народу, його звичаїв. Треба вчитись у фольклору діалектиці традицій та новаторства, яка забезпечує постійний динамізм форм, їх оновлення.

Зберігання традицій танцювального фольклору та його органічне долучення до сучасної хореографічної культури є актуальними практичними завданнями фольклористів, мистецтвознавців, балетмейстерів-практиків, завдяки котрим дійшла до нас значна частина народної хореографії Поділля.

Н. М. Семенова

ОСОБЛИВОСТІ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ В УКРАЇНСЬКІЙ НАЦІОНАЛЬНІЙ БАЛЕТНІЙ ВИСТАВІ

Балет — синтетичне мистецтво, яке потребує гармонійного поєднання виражальних засобів, зокрема притаманних іншим мистецтвам. Крім музики й хореографії, у створенні образу балетної вистави певне місце належить лібрето та художньому оформленню: декораціям, костюмам, освітленню тощо.

Різні аспекти синтезу мистецтв в українському балетному театрі розглядали мистецтвознавці Д. Бернадська, А. Гуменюк, М. Ельяш, М. Загайкевич, О. Зінич, К. Івасюк, Л. Козинко, Ю. Станішевський, Д. Шариков та ін. Більшості досліджень притаманна фрагментарність висвітлення цього питання. Науковці розкривають переважно один із компонентів балетної вистави: М. Загайкевич акцентує на музичній драматургії балету, А. Гуменюк розглядає особливості українського одягу для танцю, М. Ельяш аналізує синтезування елементів класичного та народного танців, Д. Шариков висвітлює використання сучасних танцювальних форм та ін. Комплексного дослідження синтезу мистецтв в українській національній балетній виставі (УНБВ) не здійснено.

Незважаючи на те, що поєднання різних мистецтв і створення синтезованого художнього образу є специфічною ознакою сучасного мистецтва загалом і хореографії зокрема, витоки цього феномену містяться в глибокій давнині (первісному синкретизмі). Сучасний синтез мистецтв — гармонійна єдність різних видів мистецтва в межах цілісного художнього твору. Як наслідок, знімається протиріччя між взаємодіючими мистецтвами й виникає якісно нове мистецтво, відмінне від тих, що взаємодіяли. Елементи різних мистецтв гармонійно узгоджуються спільністю ідейного змісту твору.

Синтез мистецтв активізується в переломні часи розвитку суспільства, коли необхідно подолати певні протиріччя. У такі періоди різні мистецтва ніби об'єднуються, завдяки цьому здійснюється пошук нових виражальних засобів. В Україні інтерес до проблеми синтезу мистецтв виник на межі XIX–XX ст., у період психологізації художньої літератури як виду мистецтва. У середині XX ст. цікавість до цього феномену посилилася, оскільки активізувалися спроби адаптувати фольклорні танці до запитів сценічного показу та поєднати з академічним класичним танцем. На межі XX–XXI ст. посилилась увага не тільки до синтетичних художніх форм, а й до взаємопроникнення різних художніх видів завдяки численним жанровим змішанням.

Поєднання різних мистецтв свідчить про те, що в синтезі виявляються такі виразні якості, яких немає в кожному з мистецтв окремо. Мистецтво стає універсальним засобом самовизначення людини у світі. Формування гармонійної особистості — мета синтезу мистецтв. Хореографія, яка поєднує «зорові» та «слухові» мистецтва, є універсальною з погляду сприйняття людьми різних національних культур, адже саме

пластика здатна відображати глибинні психологічні процеси, сприйматися в усій багатогранності завдяки впливу на різні органи почуттів.

Нині в балетній виставі для створення сценічного образу використовують синтез не тільки традиційних мистецьких форм: танцю, драматургії, музики, образотворчого мистецтва, — а й новітніх технологій аудіовізуального мистецтва й сучасних пластичних (рухових) форм: від пантоміми до акробатики.

В УНБВ головним є співвідношення двох складових — музики й танцю, які взаємодіють під час створення єдиної музично-пластичної цілісності. Оновлення та розвиток музичних виразних засобів сприяли зміні хореографічної лексики. Водночас в УНБВ простежуються культурні та мистецькі традиції (основа лібрето — твори української усної народної творчості та літератури, музичних партитур — українські народні мелодії й хореографічної лексики — класичний танець з елементами українського народного танцю), тісно пов'язаними з інноваціями.

Нині УНБВ — складова вітчизняної хореографічної культури зокрема та художньої загалом, оскільки в ній яскраво виявляються характер, висока й самобутня культура українського народу. УНБВ — це універсальний феномен, що сприяє глибокому усвідомленню своєрідності нації.

О. Е. Гриценко

ЗІРКИ БАЛЕТНОЇ ТРУПИ ХАРКІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА

Історія балетної трупи Харківського театру опери та балету розпочалася фактично ще до його офіційного відкриття в 1926 р. — наприкінці XVIII ст. Свідоцтва про балетні вистави в Харкові є давнішими, ніж згадки про оперні спектаклі. У 1780 р. в місті відбувалися балетні вистави, показані трупою під керівництвом відставного петербурзького танцівника Іваницького. Кількість танцівників у трупі наближалася до 20 осіб. Усі вони були «харківцями».

За балетами на харківській сцені з'являються оперні вистави: від «Мельника, чаклуна, хитруна і свата» М. Соколовського та О. Облесімова до «Лиха від карети» В. Пашкевича та А. Княжніна. Розвитку оперно-балетної справи в місті значною мірою сприяла діяльність у Харкові відомої трупи Штейна в першій половині XIX ст.

У виконанні артистів цієї трупи харків'яни вперше побачили славетну українську музичну виставу «Наталка Полтавка» І. П. Котляревського, в якій гармонійно поєдналися слово й музика, спів і танець. Музично-хореографічна сутність театральної вистави, яка згодом стане джерелом і плідним ґрунтом для народження й розвитку всіх жанрів українського національного театру, поступово утверджується на харківській сцені, надаючи цікаві зразки своєрідних синтетичних вистав.

Серед провідних танцівників XX ст. в історії Харківського оперного театру, котрі зробили значний внесок у розвиток хореографічного мистецтва міста, необхідно назвати О. Байкову, В. Гудименка, О. Попова,

С. Коливанову, Т. Попеску. У 1963 р. створений танцювальний дует Світлани Коливанової та Теодора Попеску, котрий протягом багатьох років залишався провідним у класичних і сучасних прем'єрах.

Т. К. Попеску продовжив традиції видатних танцівників харківської сцени: О. М. Соболя, В. К. Литвиненка, В. В. Гудименка. Візитівкою виконавських стилів танцівників був віртуозний чоловічій танець, героїка та мужність створюваних образів. Академічність у танці Т. Попеску поєднувалася з потужною динамікою й відкритою емоційністю, що дозволило йому створити незабутні образи в балетах сучасних композиторів. Дует провідних харківських танцівників неодноразово виступав у європейських країнах, у Канаді. Багатий виконавський досвід Т. К. Попеску успішно передавав численним учням, серед котрих були студенти факультету класичної хореографії Харківського училища культури. Народна артистка України Світлана Іванівна Коливанова має безліч почесних звань і нагород: Лауреат міжнародного конкурсу артистів балету у Варні, «Кавалер ордена княгині Ольги» III ступеня, «Почесна громадянка міста Харкова», «Людина року» (2005), Лауреат конкурсу «Народне визнання — 2006» у номінації «за відданість мистецтву». С. Коливанова виступила в десятках головних партій, створивши різнохарактерні образи. Її натхненню, техніці аплодували у ФРН, Канаді, США, Бельгії.

За двадцять років творчого життя в театрі Л. Марков виконав понад сорок партій, в яких проявив себе не тільки неперевершеним виконавцем, але й неперевершеним актором. Маючи яскраві педагогічні та балетмейстерські задатки, Л. В. Марков, після завершення трудового стажу танцівника, розпочав балетмейстерську діяльність, здійснюючи постановки танцювальних сцен у театрах Харкова.

З 1998 р. Л. Марков працює в Харківській академії культури.

Видатні танцівники — солісти Харківського театру опери та балету імені М. В. Лисенка — С. Коливанова, Т. Попеску, Л. Марков — досвідчені майстри хореографії, котрі відкрили «нову добу» в історії українського оперно-балетного театру, окреслили харківську традицію академічного балетного виконавства. Свій багатий виконавський досвід вони передавали численним учням.

Л. П. Дегтяр

АМЕРИКАНСЬКИЙ БАЛЕТНИЙ ТЕАТР ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ. ТВОРЧІСТЬ ДЖЕРОМА РОББІНСА

Творчість видатного американського хореографа Джерома Роббінса є важливою віхою в історії балетного театру другої половини XX ст. Саме Д. Роббінс став засновником американського стилю танцю.

Д. Роббінс народився 11 жовтня 1918 р. Із семи років учився грати на скрипці, але набагато більше його приваблювало танцювальне мистецтво. Після закінчення школи почав учитися у Новій Танцювальній Лізі. Виступи в Американському балетному театрі принесли Д. Роббінсу успіх. Публіка оцінила виразність його пластики. На нього звернув

увагу М. Фокін. У 1942 р. Д. Роббінс отримав головну роль у балеті «Петрушка» на музику І. Стравінського. Але він мріяв проявити себе не тільки як танцівник, а і як балетмейстер, згодом отримав можливість реалізувати свою мрію. На музику молодого композитора Леонарда Бернстайна Д. Роббінс поставив одноактний балет «Вільні як вітер». Саме музика Л. Бернстайна з її джазовими синкопами гарно відтворювала нью-йоркський дух і відповідала задуму балетмейстера.

Прем'єра балету «Вільні як вітер» майже одразу зробила Д. Роббінса відомим. Продюсери один за одним пропонували йому стати постановником танців у мюзиклах. Балетмейстер узявся за цю роботу та проявив себе як реформатор жанру.

У мюзикли Д. Роббінс привніс ознаки балету та драми, поєднав елементи фольклору та джазового танцю. При цьому танці завжди співпадали з розвитком сюжету та відповідали характерам героїв.

У цьому жанрі Д. Роббінс створив такі шедеври: «Пітер Пен» (1954), «Циганка» (1959), «Смішна дівчинка» і «Скрипаль на даху» (1964).

Особливо серед його творів вирізняється мюзикл «Вестсайдська історія» на музику Л. Бернстайна, створений у 1957 р. Сценарій написав драматург А. Лоуренс. Це була історія кохання сучасних Ромео та Джульєти з ворожих банд на вулицях Нью-Йорка. Режисер Роберт Уайз екранізував мюзикл у 1961 р., який отримав премію «Оскар».

Після смерті Д. Баланчина Д. Роббінс очолив «Нью-Йорк Сіті балет». У балетному мистецтві особливу увагу привертають його балети на музику Ф. Шопена: «Вночі», «Концерт», «Танці на вечірці». Хореографію безсюжетних творів Д. Роббінс основував на музичній фразеології Ф. Шопена. Танцювальна мова не містить складних елементів. Навпаки, від виконавців балетмейстер вимагав чистоту ліній, м'якість, легкість, гармонійність і гнучкість рухів, бездоганного потрапляння в музику.

Останнім твором Д. Роббінса став мюзикл «Бродвей» (1989), до якого ввійшли найкращі танцювальні номери з мюзиклів, створених балетмейстером у різні роки.

Творчість Д. Роббінса стала відправним пунктом для подальшого розвитку американського балету та музичного театру Бродвею.

Л. С. Корба

СТАНОВЛЕННЯ БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ В КИТАЇ

Зародившись в Італії та Франції в XVI ст., класичний танець став основним виразним засобом балету та одним із найпоширеніших видів хореографічного мистецтва. Усесвітньовідомі європейські балетні трупи, які мають значний досвід сценічної діяльності, користуються великою популярністю серед глядачів. Але не менш важливим для розвитку сучасного балетного театру є діяльність балетних труп тих країн, де класичний танець як вид театрального мистецтва виник не так давно. Серед таких порівняно молодих балетних колективів — Китайський національний балет театру «Тяньцяо» в Пекіні. Ця трупа — одна

з найунікальніших. Класичний балет — європейське мистецтво, основане на давніх традиціях, яке має глибинне коріння, а китайському балету лише понад 50 років. За такий невеликий період свого існування він досяг значних творчих успіхів.

Діяльність китайської національної балетної трупи та своєрідність її хореографічного стилю неодноразово ставали темами телевізійних передач і оглядів у мистецьких виданнях, але детальної інформації щодо становлення та розвитку балетного театру в Китаї немає.

Національний танець у Китаї існував ще з давніх часів, але з мистецтвом класичного європейського балету китайська публіка ознайомилася лише у 20 рр. XX ст., коли на гастролі в Піднебесну приїхали артисти з Росії. У 1954 р. російські педагоги допомогли створити першу балетну школу Китаю в м. Пекін під керівництвом директора Дай Айлянь. Важливе значення для розвитку хореографічної освіти Китаю мала діяльність російського педагога й балетмейстера Петра Гусєва, котрий, крім організації балетної школи в Пекіні, виховав перше покоління китайських балетних танцівників, поставив перші китайські балети, відкрив хореографічні училища в Шанхаї та Чанжоу.

Національна балетна трупа Китаю заснована в останній день 1959 р. як Експериментальна балетна трупа Пекінської танцювальної школи. Першими балетами в репертуарі цієї трупи стали класична спадщина та радянські хореодрами. Національні балети створено пізніше.

Потім Китай сколихнула культурна революція, тому було дозволено ставити балети лише на певні теми, заборонено звертатися до європейської класики. Це був складний період, майже всі російські спеціалісти поїхали, але російська балетна традиція все одно зберігалась, навіть коли на сцену прийшли продиктовані часом сюжети, наприклад, «Червоний жіночий батальйон» — класика китайського балету.

Вплив школи європейського класичного танцю був таким сильним, що в період культурної революції балет не зник; хореографічна мова залишалася такою самою, хоча змінилися теми й сюжети, декорації та костюми. З 80 рр. XX ст. до репертуару китайського балету ввійшли хореографічні твори Р. Нурєєва, Н. Макарової, Дж. Баланчина, М. Бежара, Дж. Кранко, Р. Петі, Дж. Ноймайєра, У. Форсайта. На балетній сцені з'явилися вистави, у яких традиційна мова класичного танцю поєдналася з витонченою східною пластикою, тонкістю роботи з віялом, символічною мовою жестів.

Провідним китайським балетмейстером став Сяо Сухуа, в роботах якого сполучаються класичний, сучасний і традиційний китайські танці.

З початку третього тисячоліття балет Китаю розвивається активніше, усе, поставлене до цього, можна назвати підготовкою до злету.

Н. В. Сільвестрова

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

Викладання класичного танцю має особливості, притаманні тільки цьому виду хореографії. У сучасній вітчизняній хореографічній

педагогіці докладно досліджено методику виконання більшості елементів класичного танцю. Є наукові праці, але їх значно менше, ніж тих, які стосуються методики побудови уроків, передусім за віковим принципом. Методика співвідношення розділів уроку, кількості навчальних прикладів і розподілу навантаження, поєднання елементів рухів, які виховують певні навички виконання майбутнього артиста балету, формують саме хореографічне мислення, перебувають лише на початковому етапі розвитку. Головною проблемою цієї галузі досліджень є відсутність послідовної, проаналізованої та узагальненої фіксації педагогічного досвіду, особливо педагогічного досвіду старшого покоління викладачів. Кожен педагог має досвід використання певних прийомів, перевірених практикою, особисті напрацювання прикладів (моделей) уроків за різною тематикою, завданнями та рівнем підготовки. Специфіка викладання класичного танцю завжди потребує від педагога ерудиції та високої культури. Але майстерність викладача, вірність обраній методиці неможливо прослідкувати за кілька занять. Виявити перспективу можуть тільки його учні, котрі демонструватимуть не тільки рівень підготовки, а й можливий потенціал і відсутність травмування, що важливо для майбутньої професійної майстерності.

Харківський вищий коледж мистецтв на відділенні «Класична хореографія» готує фахівців кваліфікації «Артист балету» за 4 роки навчання. Цей термін значно менший за час отримання професії в хореографічному училищі. Мета викладання основної навчальної дисципліни «Класичний танець» — підготовка конкурентоспроможного фахівця, котрий має обсяг знань класичного танцю згідно з програмою та відповідає професійним вимогам артиста балету й викладача хореографічних дисциплін. Саме педагогічні знання майбутнього артиста балету допомагають йому вдало оволодіти практичними вміннями та навичками за стислий термін. Розроблена викладачами відділення програма дисципліни «Класичний танець» має специфічні особливості, на які необхідно звернути увагу в дослідженнях.

Враховуючи те, що студенти першого курсу отримують початкову хореографічну освіту в різних школах і не мають однакової підготовки, перший семестр навчання вважається адаптаційним. Тому впродовж першого півріччя викладач звертається до програмного матеріалу основ класичного танцю, щоб сформувати єдиний рівень розуміння вимог методики виконання елементів програми. У подальшому навчанні побудова уроку та зміст окремих комбінацій відповідають програмі й завданням кожного етапу навчання без підвищення або заниження можливостей учнів. Для кращого засвоєння вивченого матеріалу використовують сучасні засоби навчальної інформації, відеофільми, відеозаписи балетів класичного спадку, сучасних вистав і концертних програм, а також відеозаписи уроків з подальшим їх аналізом. Успішне виконання програми складається з комплексу необхідних умов і вимог, під час виконання яких студенти випускного курсу показують високий рівень виконавської

культури: вільне володіння технікою в обсязі програми, академічність стилю виконання, пластична виразність, уміння розкрити емоційний зміст і характер музики в танці, відчуття ансамблю.

За роки існування відділення розроблено методику вивчення «Класичного танцю», яка сформувала професійну майстерність, певну манеру та дала змогу заявити про існування харківської школи класичного танцю. У цьому — заслуга викладачів відділення, котрі водночас є майстрами сцени та педагогами-репетиторами балетної трупи ХНАТОБ імені М. В. Лисенка.

Л. Н. Шилова

БОРИС КНЯЗЕВ — СОЗДАТЕЛЬ LA BARRE A TERRE

В современной балетной педагогике достаточно давно, широко и успешно применяется партерная гимнастика (la barre a terre). Информация о создателе этой системы ограничивается констатацией имени — Борис Князев. О нем отсутствуют упоминания как в балетных энциклопедиях, так и в других изданиях. Это объясняется негативным отношением в Советском Союзе к эмигрировавшим за границу в годы революции деятелям культуры и искусства.

Заполнить полный вакуум информации помогает книга М. Мейлаха «Эвтерпа, ты?», построенная на беседах с артистами русской эмиграции, которые оказались на Западе и влились в группу Дягилева, выступали в европейских балетных театрах, организовали свои труппы или открывали балетные школы и студии. В них учились дети русских эмигрантов и ученики других европейских балетных школ. Парижские школы были основаны бывшими звездами Мариинского театра: Егоровой, Кшесинской, Преображенской, мадам Рузанн, давали уроки Волинин, Гзовский, Князев; в Лондоне — Карсавина и Сергеев, Легат и Кякшт; в Берлине — Эдуардова и Гзовская. В годы Второй мировой войны русские педагоги стали уезжать в Америку, где также открывали школы. Таким образом готовились следующие поколения танцовщиков — носителей русской балетной традиции.

Многие из воспитанников говорят о том, что брали уроки у Князева — выдающегося педагога, замечательного знатока классики. Борис Князев (1 июля 1900 г., Петербург — 6 октября 1975 г., Париж), учился у Мордкина, Нелидовой и Голейзовского с 1914 по 1917 г., начинал танцевать в провинции. Уехав из революционной России в Болгарию, затем в Париж, блистал у Дягилева в «Русских сезонах», в труппах де Базиля и Рене Блюма, танцевал в парижской «Opera Comique». Был партнером и мужем О. Спесивцевой. Работал балетмейстером в разных труппах, в том числе у Б. Нижинской, ставил балеты для своей маленькой труппы, которая называлась «Les Ballets Stylises», его балет «Сказка о березе» на музыку К. Б. Константинова участвовал в конкурсе хореографии в 1932 г. В 1961-м в оперном театре Греции состоялся, поставленный Князевым, «Вечер балета», в него вошли одноактные

балеты — «Мечты поэта» Р. Шумана и «Вторник-тринадцатое» Дж. Россини. К сожалению, от его хореографии ничего не сохранилось, но как педагог он оставил заметный след. Он очень рано начал пробовать свои силы в балетной педагогике, преподавал в Парижской «Гранд-Опера», в Италии в Риме в «Национальной академии танца», имел свои собственные студии в Париже, Лозанне, Женеве, Афинах. Среди его учеников прославленные — И. Шовире, З.Жанмер, И. Скорик, Т. Лескова, Е. Траилова, Т. Жева, Э. Пагава, Н. Вырубова, Е. Садовская, М. Фонтейн, а также П. Лакотт, Ж. Бабиле, М. Мишкович, М. Бежар, Р. Пети. Не беря во внимание его чрезвычайную требовательность, экстравагантность поведения и также такие личностные качества характера, как отсутствие скромности, все бывшие ученики отзываются о нем, как о великом преподавателе, утверждают, что Князеву принадлежит изобретение la barre a terre — упражнений на полу. Э. Пагава рассказала, что лежа на полу исполнялись движения, которые обычно делают стоя, и это способствовало развитию выворотности, танцевального шага, укреплению мышц живота и спины. Р. Пети, называвший Князева гением, говорил, что у танцоров появлялась большая гибкость, они начинали иначе ориентироваться в пространстве, а требование выполнения движений не только en dehors, но и en dedans, впоследствии стало использоваться молодыми балетмейстерами и способствовало обогащению и обновлению языка танца в XX веке. Система barre a terre скоро приобрела своих адептов. Известно, что Э. Пагава, Атти Шадинова — детский преподаватель, Мария Фей — педагог Школы английского «Королевского балета и др. практиковали эту систему.

Возникшая по воле случая, по словам очевидцев из-за отсутствия станков, система прошла проверку временем и успешно применяется и сегодня в качестве подготовительного этапа освоения классического танца. Современное состояние la barre a terre, распространение системы, особенности методики преподавания Князева заслуживают более детального изучения.

Н. В. Замєсова

ФАХОВА ПІДГОТОВКА СУЧАСНОГО АРТИСТА БАЛЕТУ: ПЕРСПЕКТИВНИЙ ДОСВІД

Для збереження історичного та культурного досвіду минулого, подальшого розвитку балетного мистецтва необхідно дотримувати жорстких вимог і критеріїв, які висуває академічна професійна освіта. Зважаючи на вимоги галузевого стандарту вищої освіти, фахова освіта на спеціалізації «Класична хореографія» передбачає не тільки засвоєння значного обсягу навчальної програми з обов'язкових професійно орієнтованих дисциплін, а й достатню базову підготовку абітурієнтів. Ціннісний підхід до навчання оснований на принципах академічної манери виконання класичного танцю, що в майбутньому вигідно вирізнятиме випускників коледжу серед інших виконавців.

Здобуття якісних знань із методики та практики кожної навчальної дисципліни відбувається за розробленими викладачами авторськими програмами з фахових дисциплін, більшість з яких рекомендовані Державним методичним центром України для навчальних закладів I–II рівнів акредитації й орієнтовані на підготовку артиста кордебалету сучасного театру опери та балету. Також існують збірки навчальних програм різних років, які відображають динаміку змісту хореографічної освіти й розвиток методики викладання професійно орієнтованих дисциплін. Студенти відділення мають змогу вивчати основи різних видів хореографічного мистецтва, кожен з яких потребує немалих зусиль, але є необхідною складовою виконавської майстерності сучасного артиста балету.

Традиція системного та комплексного засвоєння дисциплін (нормативних і вибіркових) суміщається на відділенні з активною інтеграцією студентів у професійну сценічну виконавську практику. На відміну від більшості навчальних закладів, студенти відділення постійно долучаються до роботи в балетних виставах театру, що є результатом високої кваліфікації викладачів та злагодженої організації процесу. У 2003 р. започатковано творчий проект «Від класики до модерну» — звіт студентів і викладачів відділення, який відбувається щороку та складається зі зразків спадщини класичного танцю, сучасних хореографічних постановок різних стилів: фламенко, модерну, контемпорарі та ін. Унікальністю такої форми освіти стало те, що викладачі училища, його випускники та студенти на одній сцені демонструють свою майстерність — це безцінний досвід і взірець вивчення сценічної практики майбутніми фахівцями.

За час існування відділення «Класична хореографія» понад 150 випускників отримали кваліфікацію, 88 з них стали артистами балетної трупи Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка. Нині найкращий жіночий кордебалет в Україні на 90% складається з випускників відділення коледжу. Десятки випускників відділення класичної хореографії гідно представляють харківську школу класичного танцю на багатьох сценах України, Європи, Китаю. Три випускниці, провідні солістки ХНАТОБ імені М. В. Лисенка: І. Клюєва, А. Радієвська, О. Шевцова — отримали почесне звання «Заслужений артист України».

Отже, обрана освітня стратегія та професійний рівень викладачів відділення формують високий рівень фахової підготовки та виконавської майстерності майбутнього артиста балету, а також є основою харківської школи класичного танцю.

Н. А. Турчак

ВЛИЯНИЕ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА НА ЗРИТЕЛЯ

Несмотря на все изменения, которые переживает современный мир, роль классического танца в жизни людей остается быть огромной. Миссия балета является очень важной для сегодняшнего украинского общества.

Вопрос влияния хореографического искусства на человека изучали и изучают многие исследователи: Н. С. Гугушвили, В. Д. Иванов, И. А. Карболина, М. Н. Рожко, П. И. Фриз и другие. В данном тезисе предпринята попытка проанализировать влияние именно классического танца на зрителя.

Положительный эффект для зрителя от спектакля во многом зависит от качества той работы, которую выполняют танцоры. Что же представляет эта работа? Так, снаружи хрупкая балерина, а внутри сильный боец, представляет нам сказку, историю без слов, весь рассказ мы поймем с помощью движений и музыки, классической музыки, без которой нельзя представить балет. Как говорила одна из величайших балерин Анна Павлова: «Балет — это не техника, это душа». И она абсолютно права, ведь если ты недотянешь носок, то зритель этого может и не заметить. А если ты будешь танцевать без души, то не будет обмена энергии, ты не получишь удовлетворение от того, что твои старания и ежедневные многочасовые тренировки, репетиции не прошли зря, зритель, собственно тот, для кого ты стараешься, не получит полной твоей отдачи и не проживет с тобой твою историю.

Как известно, ученые доказали, что классическая музыка положительно влияет на организм человека, не только на его психологическую составляющую, но и на физическую. Если маленькому ребенку с детства давать слушать бессмертные произведения великих композиторов, то он будет лучше развиваться в интеллектуальном плане, лучше учится, сможет обладать стрессоустойчивостью и т. д.

Когда музыка с танцем вплетаются в единую линию и это все сопровождается интересным сюжетом, зритель отдыхает и наслаждается. Все артисты балета танцуют с душой, они поют своими руками и ногами, и ими же проговаривают каждое слово, каждую букву, каждую эмоцию. Они проживают каждую роль на каждом спектакле снова и снова, как будто это действительно их жизнь, которую они демонстрируют на сцене. У них происходит обмен энергией со зрителем, ведь без зрителей не было бы артистов и их бы вещание на сцене не имело бы смысла, и наоборот. Слушая и видя классику, человек перезагружается, начинает смотреть на вещи под другим углом.

Для зрителя важно уметь подбирать композиции, хореографические постановки в соответствии с внутренним настроем и состоянием здоровья. Если, например, человек хочет успокоиться и обдумать важную проблему, то это должна быть спокойная, умиротворяющая мелодия в балете с простым, добрым, незатейливым сюжетом. Если же цель — взбодриться или настроиться на воинственный лад (в хорошем смысле этого слова), то следует выбирать балеты и музыку с более комичным оттенком. В таких случаях воздействие балета будет иметь наиболее положительный эффект.

Таким образом, влияние классического танца на зрителя зависит от многих факторов: от работы и отдачи танцовщика, восприимчивости

зрителя, либретто, вкусов зрителя, профессиональности хореографа, музыки, исполнения, настроя обоих сторон и от многих других обстоятельств.

Е. С. Самойлова

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ТАНЦЮ «МОДЕРН» В УКРАЇНІ

Глибока криза західноєвропейської цивілізації та культури наприкінці XIX ст., що була пов'язана, насамперед, з руйнуванням засад раціоналістичного світогляду і появою ірраціоналізму; з такими суспільними явищами, як: поява тоталітарних режимів та прояви песимізму по відношенню до творчих можливостей людини у перспективах розвитку цивілізації, стимулювала народження нових форм сценічної хореографії і, перш за все, танцю «модерн».

У 20-30-і рр. XX ст. відбувається формування різновидів та становлення шкіл танцю «модерн» в різних країнах світу. Одночасно ці роки стали періодом активного інтересу до танцю «модерн» та швидкого зростання його популярності в Україні. Характерною стала підвищена увага українських дослідників та шанувальників танцю до проблеми розвитку сучасної хореографії. Процес розвитку танцю «модерн» у 20-30-і роки XX ст. в Україні був надзвичайно плідним і характеризувався висхідною динамікою. Оригінальний виконавський стиль українських представників модерного танцю формувався на ґрунті поєднання досвіду західних хореографічних шкіл і традицій національного мистецтва. Значний творчо-виконавський потенціал українських хореографів розкрився у камерному жанрі, розвиток якого сприяв розширенню спектра національного і, водночас, збагаченню образно-тематичних джерел європейського танцювального мистецтва.

Першою трупою модерн танцю, що відвідала Радянський Союз, була AAADT (Alvin Ailey American Dance Theatre — Театр танцю Елвіна Ейлі), під керівництвом вихованця Марти Грехем. У Радянському Союзі танець модерн як окремий напрям, що зародився на початку століття на противагу естетиці класичного балету.

Однією з перших шкіл сучасної хореографії на Україні стала Дніпропетровська Школа Сучасної Хореографії «Інші танці». У школі навчають різним жанрам сучасної хореографії: модерн, контемпорарі, імпровізація. Ця ж школа є ініціатором і одним з організаторів фестивалю «Вільний танець», який проходить у Дніпропетровську з 2002 р. й незмінно привертає увагу публіки постановками відомих європейських хореографів сучасного танцю. У Києві підготовкою танцюристів сучасної хореографії займається Хореографічний Коледж «Кияночка», який навчає дітей з чотирилітнього віку. Кафедри сучасної хореографії на сьогоднішній день працюють майже у всіх творчих ЗВО України. Існує також велика кількість приватних шкіл танцю, у яких представлені такі стилі, як модерн-джаз і контемпорарі.

Важливу роль у поширенні новітніх ідей відіграла діяльність М. Пастернакової. У її численних статтях та рецензійних матеріалах, присвячених проблемам розвитку танцю «модерн», аналізувалися творча діяльність, нововведення та здобутки провідних представників цього хореографічного напрямку та їх послідовників; висвітлювались характерні особливості окремих танцювальних шкіл і течій; подавались відомості про досягнення українських хореографів. Активізація концертно-виконавського життя, гастролі відомих хореографів і труп, а також заходи по забезпеченню фахової освіти стимулювали творчо-професійне зростання українських постановників й виконавців.

І. І. Макарова

ДЖАЗ-ТАНЕЦЬ У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ XX СТ.

З XX ст. джазова культура стала невід'ємною частиною світової культури, яка впливає на академічну музику, літературу, живопис, кіно та хореографію, викликає величезну кількість суперечок і дискусій.

Джаз у культурному просторі розвивався у двох напрямах. Перший — у руслі комерційної індустрії розваг, де існує і по сьогодні; другий — як самостійне мистецтво, незалежне від комерційної складової. Ці два напрями зумовили шлях розвитку джазового танцю від явища масової культури до елітарного мистецтва.

У численних дослідженнях і літературі про джазовий танець традиційно виділяють сім часових етапів розвитку джаз-танцю та становлення сценічної школи джазової хореографії:

1. З 1619–1864 рр. характеризується як процес зародження джазового танцю як напрямку на основі африканської культури, під впливом етнічних, релігійних, естетичних та геополітичних нашарувань європейської культури.

2. 1865–1889 рр. — час, коли після закінчення громадянської війни в США розвиток отримали такі жанри сценічного мистецтва, як скетч, водевіль і комедія, де джазовий театральний танець стає єдиним цілим зі співом і музикою. Цей шлях розвитку привів у XX ст. до появи такого типово американського жанру, як мюзикл, де почали використовувати танцювальну техніку чорних виконавців.

3. 1889–1916 рр. Саме в цей час джазовий танець має великий вплив не тільки на театральний і побутовий танець, але і на балетний театр, втрачається фольклорний характер танцю. Усе це і зумовлює виділення джазового танцю в окремий напрям танцювальної техніки, зі своїми школою, певним лексичним модулем і системою руху.

4. 1917–1930 рр. — вершина розвитку джазового танцю, що зумовлено розквітом свінгової музики. Джазовий танець, пройшовши шлях від побутового, фольклорного танцю через сценічний, театральний танець, поступово ставав особливим видом танцювального мистецтва.

5. З 1931–1939 рр. — зацікавленість до джазового танцю дещо згасає. Це викликано тим, що «чорне» мистецтво було суто розважальним.

Багато хореографів намагалися створити мовою джазового танцю серйозніші за темою твори, проте ці спроби не завжди були успішними.

6. 1940–1969. Час, зумовлений розвитком сценічних шкіл джазового танцю. Відбувається процес художньої еволюції мюзиклу. Його тематика стає різноманітною, зростає хореографічне багатство виразних засобів. Постановниками вистав стають відомі і талановиті балетмейстери. Танець використовується як засіб вираження психологічного світу героїв вистави, відтворення унікальної художньої атмосфери. Джазовий танець у своїх шуканнях звертається до засобів виразності інших систем і напрямів, вбираючи в себе досягнення інших стилів танцювального мистецтва.

7. З 1970 рр. до сьогодення — всесвітнє поширення сценічних шкіл джазового танцю, інтеграція культур народів різних країн і континентів.

Таким чином, досліджуючи послідовність розвитку джазового танцю протягом усього періоду еволюції, можливо простежити баланс між «минулими» та «сучасними» виконавськими особливостями сучасної джазової хореографії. Вивчення історичних чинників формування, стилістики та культури виконання джазового танцю необхідне для повного уявлення про культуру сучасності.

Н. О. Чілікіна

ГЕРМЕНЕВТИКА В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Етапи розвитку герменевтики як науки позначилися на сучасному мистецтві, а наявність герменевтичного підходу під час створення будь-якого сучасного твору стала необхідною для митців XXI ст. Сучасне хореографічне мистецтво не є винятком із цього процесу та розглядає герменевтику як мистецтво проникнення однієї свідомості в іншу шляхом відтворення творчого процесу за допомогою зовнішніх проявів.

Герменевтичний підхід до задуму й реалізації твору, який визнає конструктивну роль «часової дистанції» між створенням тексту та його тлумаченням, став основним принципом постмодернізму, що свідомо переорієнтував сучасного митця зі створення оригінального твору на компіляцію й цитування (використовуються герменевтичні пошуки Ф. Шлаєрмахера, В. Дільтея, М. Гайдеггера, Г.-Г. Гадамера, Е. Бетті), задаючи безліч мистецьких спроб у площині культурних змістів хореографічного тексту. Також практика постмодернізму легалізувала мистецтво «цитування» різних, часто пов'язаних лише опосередковано жанрів сценічного мистецтва, що спричинило виникнення нових форм синтезу в хореографії.

У хореографічних творах сучасності:

– спостерігається збагачення сценічно-хореографічного досвіду, в якому поєднуються універсальність підходів до мистецтва танцю (вплинули теорія сенсу пізнання як сенсу буття за М. Гайдеггером, феноменологічна герменевтика П. Рікера);

– змінюються суспільно-філософські орієнтири (орієнтування на психологічні аспекти розуміння герменевтики В. Дільтея та герметевтики як вираження специфіки самого людського буття М. Гайдеггера, онтологічність герменевтичного кола, за Г.-Г. Гадамером, діалог філософського та наукового підходів, за П. Рікером, єдність у діяльності герменевтики та феноменології, за Г. Шпетом);

– відкидаються естетичні, а іноді й моральні табу (канон герменевтичної змістової відповідності, за Е. Бетті);

– пріоритетною є популістська орієнтація (канон актуальності розуміння Е. Бетті);

– узаконюються нетанцювальні пози та жести в суто пластичних експериментах;

– розкриваються механізми рухів людського тіла й оголеність фізичних зусиль у танці;

– підкреслюються імпровізаційність і зустрічний рух хореографії й режисури, до якого залучаються найновіші технічні досягнення сучасності, поєднані з артистичною обдарованістю, відкритістю художнім знахідкам представників інших мистецтв.

Отже, розвиток хореографічного мистецтва XXI ст., як і на мистецтво загалом, суттєво визначають основні постулати та пошуки герменевтики.

Є. Ю. Сластіна

ПОХОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК ТАНЦЮВАЛЬНОГО ЖАНРУ ФОРЛАНА

Одним з яскравих барокових танців серед тих, які були популярні на початку XVIII ст., є форлана. Цей танцювальний та музичний жанр розвинувся з фольклорної форми у сценічну, яка була побудована на складній та вишуканій техніці танцю. Сучасні дослідники, які займалися вивченням цієї теми: В. В. Бас, Є. В. Єрьоміна-Соленікова, Ребека Гаріс-Варік.

Цей танець відомий ще з кінця XVI ст. Існують записи двох фольклорних дводольних танців під назвою бало фурлано в збірці «Il Primo Libro de Balli», яка була видана у Венеції у 1578 р.

Свою назву форлана отримала від регіону Фріулі (у давнину Фурланія) на півночі Італії поряд з Венецією. Вона має народне походження. Згадки цього танцю в описаннях відвідувачів Венеції протягом XVII ст. свідчать про те, що форлана — найулюбленіший та найкрасивіший з венеціанських танців. Це був кружляючий енергійний танець-залицяння. Виконувався однією або двома парами. Для форлани були характерні віртуозні стрибки, вражаюче швидкі та легкі рухи ногами під час руху по колу, віддалення та наближення виконавців, переплетіння рук. Виконувався він як під час карнавалів на вулицях, так і в бальних залах.

На початку XVIII ст. форлана стала дуже популярним бальним та театральним танцем у Франції. Це пов'язано із захопленням французів розкішними венеціанськими карнавалами та створенням опер і балетів на

цю тематику. Наприклад: А. Кампра «Венеціанський карнавал» (1699), Мішель де ла Бара «Венеціанка» (1705), А. Кампра «Венеціанські святкування» (1710), Ж. Б. Муре «Амур та боги» (1727), Жан-Філіп Рамо «Галантна Індія» (1735).

Записи хореографій форлани можна знайти у збірниках танців Рауля Оже Фейе. Серед них є як сценічні, так і бальні форлани. Всі вони створені на основі французької танцювальної техніки, тобто в бароковому стилі, мали розмір 6/4, 6/8 або 3/4, виконувались в темпі allegro з інтонацією «розгойдування». Танець мав ігровий, пишний, урочистий характер зі строгими та елегантними рухами. Цей танець яскраво передавав атмосферу венеціанських маскарадів.

Пік популярності форлани у Франції припадає на першу чверть XVIII ст. Після 1725 р. популярність форлани стала зменшуватися. Мелодії форлан стали використовувати для контрдансів.

Ця тема потребує детального аналізу танцювальної лексики, композиційної побудови та їх взаємозв'язку з музикою.

Д. І. Федорченко

ПОВІЛЬНИЙ ФОКСТРОТ: ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

На сьогоднішній день вивчення та наукове обґрунтування стандартизованих бальних танців, зокрема повільного фокстроту, потребує ретельної уваги хореологів, мистецтвознавців та викладачів, оскільки й нині бракує літератури з цього питання. Фокстроту присвячені переважно джерела методичного характеру: посібники А. Мура та Г. Ховарда; частковий опис танцю та його фігур міститься у книзі Г. Дені та Л. Дассвіля; деяку інформацію надають інтернет-ресурси, проте її обробка потребує професійного обґрунтування.

Історію виникнення фокстроту найчастіше пов'язують з Г. Фоксом — учасником шоу та водевілів початку XX ст. Він разом зі своєю танцювальною групою «American Beauties» під регтайм виконували танець, кроки якого нагадували рух «риссю» (trot). Їх було названо «Fox's Trot» на честь його творця.

Проте можна припуститися, що у фокстроту більш давні коріння. Так, до першоджерел фокстроту можна віднести старовинний танець ригодон, який набув популярності у Франції у XVII-XVIII ст., а в Іспанії був поширений як кадриль, оскільки мав схожу з нею побудову. Для ригодону характерні швидкі рухи, легкі підскакування, обертання; виконання у жвавому темпі під музику дводольного або чотиридольного розміру і будувався на повторі 3-4 розділів з нерівною кількістю тактів.

У своїй первісній формі фокстрот був дуже енергійним танцем із специфічними махами та стрибками, за виконанням схожими з аналогічними рухами в ригодоні.

Наприкінці XIX — початку XX ст. значний вплив на розвиток фокстроту зробили танці Латинської Америки. Поєднання ритмів і народних

танців Аргентини, Бразилії, Венесуели, Чилі з популярною тоді джазовою музикою започаткувало такі танці, як тустеп і ванстеп, які виділялися яскравим музичним супроводом, маршовим стилем виконання, швидким темпом. Фокстрот в свою чергу сформувався в ХХ ст. і відразу ж набув популярності серед танцюристів. Спочатку він був досить темпераментним танцем, але, поширившись в Європі після Першої світової війни, суттєво видозмінився. Уповільнився ритм, замість кроку «риссю» з'явилися гладкі кроки (saunter), що «прогулюються». З фокстротом пов'язана й революційна заміна положення стоп з виворотного на паралельне.

Повільний фокстрот (слоуфокс) був стандартизований англійською Радою з бальних танців у 1920-х рр. ХХ ст. Його називають королем європейської програми і класикою танцю. В його основі — гладкі, плавні, ковзаючі рухи. У парі є яскраво виражене розтягування сторін з нахилом корпусу, що можливо лише за умови злагодженості та граціозності танцюристів. Неповторна плавність, довгі лінії, невагомість кроків створюють враження паріння над паркетом. Для досягнення такого ефекту від танцюристів потрібний постійний контроль над рухами, координація та гарний баланс.

Сучасний слоуфокс є досить складним танцем, оскільки має різноманітний ритмічний рисунок, поєднує повільні та швидкі ритми. Його музичний розмір — 4/4, темп — 28-30 тактів на хвилину, основний ритм — повільно, повільно, швидко, швидко, повільно, де перша й третя частки акцентовані; кожен повільний рахунок дорівнює двом часткам, а кожен швидкий — одній.

Фокстрот досить сильно змінився за останні десятиліття. У ньому використовуються як усі базові принципи європейського танцю, так і «драйв» — поступальний рух, який супроводжується розтягуванням провідного боку. На відміну від «свінгу», який більше схожий з маятниковими рухами, «драйв» більш «плоский», що створює відчуття безперервного руху та ілюзію ковзання.

Отже, джерелами повільного фокстроту є ригодон, тустеп та ванстеп. Сучасний слоуфокс — це стандартизований танець європейської програми з музичним розміром 4/4, темпом 28-30 тактів, основним ритмом: повільно, повільно, швидко, швидко, повільно, характерними особливостями якого є легкість, елегантність, м'якість, плавність, граціозність, свобода рухів та маневреність. Танець потребує від виконавців чіткого балансу, координації та постійного контролю за кожним рухом.

Я. И. Коротченко

ВЛИЯНИЕ ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ЛИЧНОСТИ НА ВЫБОР НАПРАВЛЕНИЯ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Каждый человек имеет свои психофизиологические особенности, которые являются основой формирования характера индивида, то есть темперамента. Впервые о темпераменте заговорили врачи Гиппократ

и Гален. После исследований небольшой группы людей с разными чертами поведения, они выделили 4 основных типа темперамента: холерик (резкая смена настроения, неуравновешенность, легко возбуждаемый под влиянием внешних факторов, самоуверенность), сангвиник (быстрая реакция на события, продуктивная работа, если он заинтересован ею, уравновешенный), флегматик (неспешен, упорен и настойчив в работе, взвешен), меланхолик (острая реакция на внешние факторы, повышенная впечатлительность, неуверенность, нерешительность).

Темперамент играет важную роль при любом выборе в жизни человека. Часто из-за сидячей работы, низкой физической нагрузки, неправильного питания возникают проблемы со здоровьем, которые люди пытаются компенсировать походами на тренировки, в частности на занятия по хореографии, но в большинстве случаев многие бросают тренировки из-за потери интереса, потому что выбрали род занятий или хореографическое направление, которое не соответствует их темпераменту.

В хореографии темперамент имеет большое влияние как на хореографа, так и на ученика. От типа темперамента зависит взаимосвязь между хореографом и учеником, если они совпадают по психофизиологическим особенностям, им проще найти общий язык и точки соприкосновения, и наоборот. Темперамент определяет отношение к разным стилям танца, влияет на восприятие и усвоение материала, устанавливает степень заинтересованности и востребованности. Все танцевальные движения имеют определенные эмоциональные значения. Эмоциональную сферу исследовали Н. Е. Высотская, Н. В. Рождественская, Е. В. Фетистова и др. Анализ исследований дает сведения о совместимости типа темперамента с хореографическими стилями. Холерикам в силу их чрезмерной активности подходят быстрые народные танцы (украинские, русские, белорусские, молдавские и др.), современная хореография и стили hip-hop, R'n'B, streetfunk, krump. Сангвиники лучше проявят себя в народных, быстрых и лирических, и «латинских» танцах (румбе, бачате, ча-ча-ча, джайве, самбе, сальсе). Флегматики могут комфортно ощущать себя, изучая танцевальную культуру фламенко, танец живота, ирландский степ, индийские танцы, народные танцы хороводного типа. Меланхолики — это идеальный вариант для классического танца, body-ballet и стандартной программы бального танца. Выбрав рода занятий, соответствующий темпераменту, можно не только обезопасить себя от проблем, но и получить физические нагрузки для поддержания здоровья, расширить кругозор новыми знаниями и умениями, развить и улучшить свои навыки.

Т. С. Брацун

ЗНАЧЕНИЕ ОСОЗНАННОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЫ В ДЕТСКОМ ТАНЦЕВАЛЬНОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Воспитательная работа в детском хореографическом коллективе — сложный, многогранный процесс, основной задачей которого является формирование творческой, гармоничной личности учеников. От того,

какие качества развивает педагог у каждого из учащихся, зависит их успешность не только в коллективе, но и в жизни в целом. Однако, имея собственные амбиции, хореографы часто пренебрегают спецификой детского восприятия. Без определенной системы воспитательной работы в детском коллективе личность ребенка развивается стихийно. Следствием этого может стать формирование негативных личностных качеств: зависти, конкуренции, чрезмерной ранимости, неуверенности в себе, застенчивости и более серьезных психологических нарушений личности.

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры хореографии Полтавского национального педагогического университета, заслуженный работник культуры Украины О. О. Таранцева проводила исследование о влиянии хореографии на воспитание личности ребенка, А. Е. Рехлицкая рассматривала вопрос о воспитательном потенциале хореографического искусства.

Сложно переоценить значение танцевального искусства в формировании физически здорового, морально устойчивого и интеллектуально развитого человека. На сегодняшний день можно выделить несколько основных функций хореографического искусства: коммуникативную, гносеологическую, дидактическую, гедонистическую, которые способствуют всестороннему развитию личности. Но только высококвалифицированный специалист сможет реализовать все вышеперечисленные функции и создать благоприятные условия для формирования и проявления лучших личностных и творческих качеств каждого ученика. При систематических занятиях в хореографическом коллективе, правильном подходе педагога к обучению у каждого ребенка формируются дисциплинированность, ответственность, пунктуальность, аккуратность, вежливость, «чувство локтя» (командный дух), вырабатываются волевые качества, способность к творческому мышлению, прививается любовь к музыке и другим видам искусства.

Главным аспектом воспитания личности в танцевальном коллективе является осознанная и грамотная работа педагога. Но при всем обилии информационных источников, практически нет трудов, посвященных изучению воспитательной деятельности хореографа, в которых бы учитывались все нюансы работы с современными детьми. Чтобы быть высококвалифицированным хореографом-педагогом, особенно работая с детьми, мало знать законы постановки танцевальных номеров, методику исполнения движений и анатомию тела. Также необходимы знания возрастной психологии, знания о темпераментах, способах передачи и восприятия информации, умение мотивировать и др.

Таким образом, с помощью хореографического искусства можно создать условия для воспитания личности, где равноправно объединено интеллектуально-теоретическое, художественно-эстетическое, моральное, физическое и эмоциональное развитие. Зная специфику детского восприятия, имея необходимые навыки, педагог сможет без труда реализовать творческий потенциал, тем самым удовлетворив свои амбиции.

К. М. Кощавець

ОСОБЛИВОСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО НАВЧАННЯ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

Хореографічна освіта — одна зі складових психолого-педагогічного розвитку особистості. Важливість і значущість занять хореографією зумовлені тим, що танець є синтетичним видом мистецтва й поєднує духовно-культурний та тілесно-культурний компоненти, гармонія яких впливає на різнобічний розвиток особистості та розкриття її творчого потенціалу. Педагогіка хореографії виконує не тільки загальноосвітні виховні функції, а й оздоровчі, оскільки фізично виховує. Від фізичних вправ залежить виховний і оздоровчий ефект занять. Хореографічні заняття можуть відіграти важливу роль у досягненні загальної мети та завдань Нової української школи, зокрема щодо оновлення процесів виховання й навчання дітей, спрямованих на їхній різносторонній розвиток. Ідеться про запровадження на заняттях в закладах дошкільної та загальної середньої освіти різновидів музично-дидактичної гри хореографічного спрямування, її використання в різних життєвих ситуаціях. Завдяки цьому перехід від періоду ігрової діяльності до провідної навчальної в початковій школі може відбуватися природніше. Наразі в танцювальному мистецтві виокремлено дитячу хореографію (термін започаткував і запровадив у науковий обіг та практику дошкільної освіти А. Шевчук у 2008 р.), що відповідає віковим особливостям психофізичного розвитку дітей дошкільного віку, зокрема потребі ігрової та комунікативної діяльності, спрямована на особистісний розвиток дитини, зокрема на набуття нею хореографічної компетенції. Програма хореографічної діяльності дітей від трьох до семи років «Дитяча хореографія» схвалена для використання в закладах дошкільної освіти Міністерством освіти і науки України й рекомендована як варіативна складова змісту роботи з дітьми за базовим компонентом дошкільної освіти. Програма розширює можливості розвитку особистості дитини, мистецької освіти й естетичного виховання за чинними програмами комплексного типу. Реалізація компетентнісного та інтегрованого підходів у навчанні мистецтва дітей дошкільного віку актуалізує пошук інструментів розвитку творчих якостей особистості, що орієнтує педагогів звернутися до випробуваних методів і прийомів, водночас оновити їх, зважаючи на нові виклики часу. Користуючись ними, музичний керівник має можливість виявити педагогічну майстерність, вигадливість і творчу ініціативу. Йому належить головна роль у вихованні інтересу до занять із хореографії. Специфіка роботи з дітьми дошкільного віку зумовлює вибір педагогом-хореографом ефективних методів і прийомів, у яких він має добре орієнтуватися. Навчання дітей варто здійснювати, застосовуючи проблемно-пошуковий метод і відповідні прийоми, зокрема варіативне виконання рухів, таночків, хороводів разом із дорослим і в самостійних імпровізаційних діях. За умови правильно обраної та науково обґрунтованої методики, яка зважає на єдність форми та змісту, його провідної ролі, природні задатки

дитини виявляються, розвиваються, різносторонньо формуються. Педагогічними завданнями музичного керівника є такі: формування в дитини стійкого інтересу до хореографічного мистецтва через захопленість, розкриття й розвиток творчого потенціалу; виявлення обдарованих дітей та створення умов для їхнього розвитку; підвищення рівня їхньої загальної культури; розвиток почуття ритму, координації рухів, орієнтування в просторі; виховання смаку, ціннісного ставлення до довкілля й соціальної дійсності, сприяння фізичній підготовці, удосконаленню тіла та фізичної форми. Під час професійної підготовки майбутні фахівці мають не тільки глибоко зрозуміти завдання хореографічного мистецтва, а й оволодіти спеціальними знаннями, професійними навичками роботи з дітьми, без чого неможливий подальший розвиток такої популярної нині сфери, як танцювальна творчість молоді.

Е. Н. Курдупова

ПРЕДСТАРТОВЫЕ СОСТОЯНИЯ У ТАНЦОРОВ И СПОСОБЫ ТРЕНИРОВКИ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ УСТОЙЧИВОСТИ

Высокий уровень развития всех видов танцевального искусства в настоящее время предъявляет значительные требования не только к физической подготовке танцоров, но и к их психологическому состоянию, умению вовремя сконцентрировать внимание и силы перед началом выступления. Наряду с общей и специальной физической выносливостью, которые тренируются и вырабатываются длительное время, важным критерием успешной творческой деятельности танцора является психологическая выносливость, которая также требует тренировки, так как психоэмоциональное состояние проявляется на физическом уровне, влияет на состояние и работу различных систем организма, может мешать или помогать танцору во время выступления.

В спортивной практике накоплен значительный опыт управления различными психологическими состояниями спортсменов перед важными соревнованиями, который можно успешно применить и для танцоров.

Проблему эмоциональной, или психологической, выносливости у спортсменов изучали А. Н. Николаев, Д. С. Каськова, С. А. Ларин и др. Подобные исследования эмоциональных состояний танцоров перед выступлениями активно проводят тренеры бальной хореографии. Тем более, этот вид хореографического искусства схож со спортивными соревнованиями.

По аналогии со спортивной деятельностью в хореографическом искусстве можно использовать спортивный термин «предстартовые состояния». Предстартовые состояния возникают в результате действия механизма условных рефлексов, могут проявляться задолго до выступления или за несколько минут до него.

Различают предстартовые состояния трёх видов: боевую готовность, предстартовую лихорадку и предстартовую апатию.

Боевая готовность обеспечивает наилучший психологический настрой и функциональную подготовку танцора к выступлению. Наблюдается оптимальный уровень физиологических сдвигов — повышенная

возбудимость нервных центров и мышечных волокон, необходимая величина поступления глюкозы в кровь из печени, оптимальное усиление частоты и глубины дыхания и сердцебиений.

В случае возникновения предстартовой лихорадки возбудимость мозга чрезмерно повышена, что вызывает нарушение механизмов мышечной координации, излишние энерготраты и преждевременный расход углеводов, избыточные кардио-респираторные реакции. При этом у танцоров отмечена повышенная нервозность, которая приводит к истощению ресурсов организма.

В противоположность этому, состояние предстартовой апатии характеризуется недостаточным уровнем возбудимости центральной нервной системы, увеличением времени двигательной реакции, невысокими изменениями в состоянии скелетных мышц и вегетативных функций, подавленностью и неуверенностью в своих силах.

Варианты борьбы с негативными предстартовыми состояниями: общий и специальный разогрев перед предстоящим выступлением, регулярная концертная деятельность, дополнительные выступления накануне предстоящих важных концертов, правильная организация режима занятий, грамотный расчёт времени для подготовки к выступлению (например, часто встречающая ошибка: танцор очень рано переоделся в костюм, «разогрелся», а потом длительное время ожидает выступления), учёт специфики темперамента танцора при психологическом настрое и т. п.

К. О. Полумисна

МЕТОДИ РОЗВИТКУ СИЛИ ВОЛІ ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ В ПРОФЕСІЇ ТАНЦІВНИКА

Професійне хореографічне мистецтво потребує від виконавця прояву не лише фізичних здібностей, але й особистих якостей. Сила волі — одна з найважливіших якостей для артиста. Вона відповідає за працездатність, наполегливість танцівника, допомагає долати труднощі під час засвоєння нових рухів, розвитку танцювальної техніки тощо. Існує хибне уявлення про те, що сила волі — це вроджена якість, яка заважає артистові розвивати професійні здібності. Знаючи сутність сили волі, способи її розвитку та вміючи практично застосовувати це в професії, кожен артист зможе досягти бажаних результатів у творчості та в житті.

Першим науковцем, котрий системно вивчив і випробував межі сили, був Рой Баумайстер — психолог з Університету штату Флорида. Він досліджував силу волі людей у лабораторних умовах: піддослідні мали відмовитися від солодощів, боротися з чинниками, що відвертають увагу, стримувати гнів і тримати руки в крижаній воді. Із кожним новим дослідженням самоконтроль поступово знижувався, це не залежало від завдання. Науковець запропонував гіпотезу про те, що самоконтроль схожий на м'яз, який так само тренується та потребує відпочинку. У 1924 р. нобелівський лауреат та фізіолог Арчибальд Гілл стверджував, що втома

від фізичного навантаження може бути спричинена не м'язовою втомою, а мозковою функцією надмірної опіки, що прагне запобігти виснаженню. Коли тіло важко працює, суттєво навантажуючи серце, мозкова функція активізується й намагається його захистити. Він зазначав: «Втому більше не слід розглядати як фізичне явище — це радше відчуття чи емоція». Отже, фізичні можливості людини не обмежуються першими сигналами тіла про втому.

Сила волі — здатність контролювати свою увагу, емоції та бажання — впливає на здоров'я, матеріальне становище, стосунки з іншими людьми й кар'єру. Щоб зміцнити силу волі, потрібно віднайти той стан мозку й тіла, який спрямовує енергію на самоконтроль, а не на самозахист. Базуючись на твердженні Роя Баумайстера про те, що самоконтроль схожий на м'яз, висновуємо, що його можна тренувати. Є чимало методів, які сприяють розвитку сили волі: підвищення рівня самосвідомості, практика медитації, вправи на уповільнення дихання, релаксація, «гімнастика» для сили волі, достатній сон, правильне харчування, «система винагороди», зменшення стресових ситуацій, зміцнення імунної системи та регулярні фізичні вправи. Тренування мають бути поступовими. Розширюючи межі самоконтролю, можна ускладнювати та додавати необхідні вправи.

Нині існує достатньо інформації про силу волі, її значення для людини в різних сферах життя, але досі ніхто не пропонував методи розвитку цієї якості безпосередньо для танцівників. Ці знання та їх правильне застосування на практиці допоможуть хореографам, зокрема виконавцям, швидше досягти бажаних результатів, здобути успіх у творчості.

А. А. Козачок

РОЗВИТОК АКТОРСЬКИХ НАВИЧОК ЯК ЗАПОРУКА УСПІШНОГО ВТІЛЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ

Професійне хореографічне мистецтво продовжує вдосконалювати свою виразну палітру. Кожна танцювальна форма підпорядковується основним законам сценічного мистецтва, одним з яких є присутність у танцювальному творі художнього образа, що необхідно відтворити виразними засобами хореографічного мистецтва. Успішне втілення хореографічного образу базується на технічно досконалому виконанні танцювальних па й умінні танцівника перевтілюватися у створюваний образ, що є основним принципом акторської майстерності.

Під час підготовки в профільних закладах вищої освіти більшу увагу приділяють вивченню методики грамотного виконання рухів, а керівники професійних ансамблів надають перевагу емоційно виразнішому виконанню хореографічного тексту.

Неузгодженість мети навчання у ЗВО культури критеріям набору танцівників у професійні ансамблі часто є причиною дисонансу між ними й неможливістю юних танцівників продовжити виконавську кар'єру. Так актуалізується необхідність розвитку акторських навичок у танцівника на етапі отримання ним професійної освіти.

Сучасні дослідники багато уваги приділяють розробленню вдосконалення методики виконання рухів, а проблематику розвитку акторських навичок у виконавців уважають другоплановою. Розвиток майстерності актора в танцівника розглядали Н. Чілікіна («Емоції в структурі хореографічного тексту»), Т. Трушнікова («Акторська майстерність у хореографії»), Е. Навіславська («Акторська майстерність і пластична виразність у хореографії»). Компенсувати недостатність теоретичних знань допоможе література про театральне мистецтво, зокрема монографія К. Станіславського «Робота актора над собою».

У підготовці спеціаліста робота над розвитком акторських здібностей має бути відображена в завданнях спеціальних предметів, реалізовуватися на практиці або бути складовою навчання як окрема дисципліна. Крім того, танцівник може самостійно оволодіти навичками розкриття хореографічного образу за допомогою акторської майстерності. Одним зі способів навчитися висловлювати відповідні емоції є спостереження за людьми, проявами їхніх почуттів, характерів і емоцій в різних побутових ситуаціях. Варто також ознайомлюватися з різними елементарними вправами, які використовують актори-початківці: відображати мімікою характер музичного твору, професії, тварини; уявляти замість звичайного предмета, наприклад, стільця, трон або маленький табурет тощо.

Сприяти розкриттю хореографічного образу можуть основні принципи, розроблені К. С. Станіславським, суть яких полягає в наявності «надзавдання», «сценічної дії» й «віри в запропоновані обставини».

Можна виокремити кілька компонентів, виконавши які, танцівник відчуватиме себе комфортніше на сцені. Сюди можна долучити ідеальне знання хореографічного тексту, розвинені музичні здібності, сценічний досвід, а також зручний костюм, гарне самопочуття, настрій, навики у сфері акторської майстерності, оволодівши якими будь-який танцівник зможе якісно та грамотно наповнити танцювальну композицію хореографічним образом.

О. А. Цомая

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ ПРАВИЛЬНОГО ДЫХАНИЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ

Хореографическое искусство требует от исполнителей большой физической активности, а, следовательно, и выносливости. Большие нагрузки во время репетиций и сценических выступлений вызывают утомление, усиленное сердцебиение и ускоренное дыхание, которые влияют на качество исполнения. Поэтому владение навыками правильного дыхания является неотъемлемой частью воспитания танцовщика.

Научные исследования процессов дыхания на Западе в 19-20-х вв. привели к появлению различных дыхательных методик, в том числе методики трехфазного дыхания — системы Л. Коффлера, О. Лобановой, Е. Лукьяновой. Ученый пришли к выводу, что для выносливости организма в условиях физических нагрузок, необходимо поддерживать

определенную концентрацию углекислого газа в легких, крови, тканях. Этого можно достичь путем формирования правильного дыхания. Большой вклад в развитие правильного дыхания сделал харьковский ученый П. Эминет, опубликовав книгу «Дыхательная гимнастика у детей» в 1907 г. В бывшем Советском Союзе специалистом по вопросам правильного дыхания была О. Лобанова, свой метод она применяла для постановки голоса у вокалистов. Ее ученица О. Попова разработала метод постановки дыхания в хореографии, который успешно стал применяться в хореографическом училище. В. Кирилюк в учебнике «Дыхание в хореографии» значительно углубил тему правильного дыхания, разработав методику дыхания на примере основных движений украинского народного танца. Однако, несмотря на высокий уровень изученности данного вопроса, на практике почти не наблюдается применения существующих знаний на начальном этапе обучения танцу.

Первоначальный этап обучения танцу является фундаментальным, формируется постановка корпуса, закладываются основы правильного использования опорно-двигательного аппарата, танцевальности, координации, музыкальности и правильного дыхания. Эти навыки следует формировать в раннем возрасте, одновременно с началом занятий хореографией.

Первая проблема, с которой сталкиваются преподаватели, связана с постановкой корпуса — ученики, втягивая живот, ягодицы, мышцы ног, чрезмерно напрягаются и перестают дышать. Педагогам важно, выявив таких учеников, сосредоточить внимание на глубоком спокойном дыхании, когда грудная клетка находится в расправленном состоянии, живот подтянут, но не напряжен, диафрагма занимает горизонтальное положение. Можно организовать дыхание под спокойную музыку, например 3/4 или 4/4 четверти.

Развитие дыхательного аппарата может проводиться с помощью соединения хореографических упражнений и проговаривания или пропевания коротких стихотворений. Таким образом усваивается система трехфазного дыхания, где внимание уделяется первой фазе выдоху, во время которого ребенок проговаривает слова, выдох получается медленным и спокойным, после идет важная вторая фаза — пауза, после чего третья фаза — естественный вдох носом, который происходит автоматически, не переполняя чрезмерно легкие.

Давать точные рекомендации с применением раскладки дыхания при выполнении хореографических упражнений невозможно, поскольку физиологический процесс дыхания сугубо индивидуален и зависит от степени тренированности дыхательного аппарата и потребностей организма в кислороде. Можно лишь предложить практические рекомендации, которые необходимо применять в работе над координацией движений с дыханием. Например, во время исполнения различных маршей дышать следует равномерно, на 4 шага вдох, на 4 — выдох. Во время demiplie следует делать выдох, releve– вдох, отсюда вытекает правильное дыхание во время прыжка, взлет — вдох, приземление — выдох. Во время

наклона корпуса вперед или в сторону следует делать выдох, а при возвращении в исходное положение вдох.

Дыхание детей педагогу необходимо контролировать на протяжении всего урока, заучив как правильно дышать во время простых движений до автоматизма, ребенок в будущем сможет контролировать свое дыхание.

К. М. Грашис

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ СТОПЫ ТАНЦОРА

Основным средством выразительности в хореографическом искусстве является тело танцора, поэтому приобретение и развитие таких качеств, как: выворотность, правильная постановка корпуса, апломб, плие, прыжок, танцевальный шаг, мягкость и гибкость тела — являются для исполнителя основой его танцевальной деятельности. В связи с этим для грамотной и безопасной работы педагоги и танцоры должны обладать знаниями о строении и функциях тела. Только при таких условиях они смогут защитить опорно-двигательный аппарат, мышечную и нервную систему исполнителей, сохранить тело танцора здоровым на протяжении всей его творческой деятельности, которая требует постоянной отдачи.

С течением времени танцевальная техника начала усложняться, требования к исполнителям — возрастать, обучение осуществляться быстрее, что часто приводит к профессиональным травмам, поэтому педагоги и танцоры стали задумываться о причинах и следствиях травм, а также о том, как их избежать.

Проблема изучения работы опорно-двигательного аппарата человека, который занимается профессиональной хореографической деятельностью, всегда интересовала не только педагогов и самих танцоров, но и ортопедов- травматологов, хирургов, к которым артисты обращались со специфическими травмами и деформациями тела. Такие исследовательские работы есть у Дж. С. Хавилера, Ж. Г. Хааса и И. А. Баднина. Эта тема актуальна и сегодня.

Особое значение для тела танцора имеет работа его стоп. Вес всего тела должен удерживаться ногами. Именно ступни ног обеспечивают устойчивость, равновесие, на них опускается вес тела после прыжка. Сложная работа стоп возможна благодаря их особому строению.

Требования к стопе профессионального танцора велики, так как она должна не только качественно выполнять свои функции, но и иметь эстетический вид. Методически неправильная работа, неудобная обувь, отсутствие упражнений для развития силы стоп приводят к различным травмам и дегенеративным изменениям. Танцоры обязательно должны знать строение стопы и то, как методически грамотно исполнять танцевальные движения, чтобы обезопасить себя от серьезных травм и повреждений.

В настоящее время существует достаточное количество способов наработать и развить необходимые для танцоров качества стоп. Например, специальная гимнастика для стоп, комплексные упражнения с эластичной лентой, разнообразные тренажеры и т. п.

СЕКЦІЯ: ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ НОВІТНІХ НАУКОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

І. О. Борис

ТЕНДЕНЦІЇ ТРАДИЦІЙ І СУЧАСНІСТЬ У ВИХОВАННІ ТА СТАНОВЛЕННІ ПРОФЕСІЙНИХ АКТОРІВ І РЕЖИСЕРІВ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

XXI ст. увійшло в життя молодих фахівців професійного театрального й кіномистецтва України як певний виклик часу історії та світу сучасної глобалізації. Молоді митці у сфері театральної та кінодіяльності намагаються у творчості сьогодення відтворювати у виставах та кінофільмах проблеми, які хвилюють їх зараз, тут, сьогодні. Проте не завжди їхні внутрішні підсвідомі та інтуїтивні чуттєві виявлення майбутніх вистав і кінофільмів відповідають певному рівню професійної майстерності в засобах розкриття змісту драматургічних творів або кіносценарію, у формі їх вираження. Особливо це помітно в театральному мистецтві молодих режисерів, акторів, сценографів, балетмейстерів, музичних керівників творчого процесу, використання як живих виконавських можливостей акторів, так і в поєднанні з різноманітними технічними засобами подання голосового звучання.

Список можна продовжити у фактах створення дизайну костюма, деталей сценографії, реквізиту, бутафорії, світлового вирішення та інших складових частин у роботі над виставами. Однією з причин є поспіх, метушня та відчуття особистого его власних неповторних можливостей перебільшеного значення таланту. Це стало причиною підміни в сучасному театрі та кінематографі глибокого дослідження літературних джерел, розуміння закладеної больової проблеми автора й зіставлення цієї проблеми в сучасному світі жорстоких соціально-психологічних відносин людей у середовищі щоденного буття.

Мабуть, тому виникає творчий продукт, стилізований, «модний», під певною завісою виправдання категорії сучасного постмодернізму. Створюється дивне явище в театральному й кіномистецтві — природа існування акторів, їхнє тілесне та внутрішньоемоційне вираження в більшості практичних зразків набуває формотворчості та поверховості швидкісного орієнтування, як правило, із виправдальним виразником їхньої творчості під назвою «Глядачі сьогодні бажають дивитись видовище, прагнуть відпочинку під час вистав і кінофільмів та насолоди інстинкту й рефлексу для задоволення внутрішніх особистих потреб».

Є кілька варіантів розуміння подібних причин. Розглянемо їх, щоб зрозуміти, як у майбутньому уникнути поверховості та примітивності у творчих пошуках молодих митців.

Однією з причин є навчальний процес у закладах вищої освіти театрального та кіномистецтва України — збереження напрацьованих у попередніх поколіннях професорсько-викладацьким складом ЗВО певної системи й методики, їх конкретизації та навіть консервативності

в системі навчання акторів і режисерів, поєднання цих фіксованих традицій із сучасними інноваційними пошуками.

Нині молодий митець, користуючись Інтернетом та різноманітними технічними засобами швидкісного інформаційного поля, втрачає важливий аспект виховного навчального процесу — скрупульозність і прискіпливість своїм власним «Я» до пізнання й аналізу будь-якого джерела художньо-літературного або візуального предмета вивчення.

Результат не довго чекає відповіді на подібний цикл навчання: «Ідіот» Ф. Достоєвського, «Чайка» А. Чехова, «Украдене щастя» І. Франка, «Лісова пісня» Лесі Українки, не кажучи вже про літературні джерела та їх фіксовану візуальність в екзистенційному виді театру парадоксу, абсурду, нереалістичного спрямування.

Часто можна почути від молодих митців: «Формат цієї вистави та кінофільму застарів, архаїчний, консервативний і традиційний». І тут же дається інший аспект: «Розумієте, сьогодні люди хочуть швидкості, тотальності, доступності й модернової форми втілення». Ще є такі постулати розуміння театрального та кіномистецтва: «У чому проблема? Я так бачу, відчуваю, хочу, глядачі мене розуміють і щовечора заповнюють залу моїх вистав та кінофільмів з бажанням отримати насолоду».

Це дискусійні питання. Єдиний шлях вирішення означеної проблеми — з першого семестру першого курсу навчання акторів і режисерів знайти такі професійно-методичні важелі та створити умови навчання у сфері театру й кіно, які б не дали студентові-початківцеві виходити за межі базових правил і навиків, а не відпускати їх у систему самовираження, інтуїтивізму та безконтрольності накопичення знань.

Наприклад, в експериментальній майстерні театральних досліджень «ЕКМАТЕДОС» на базі кафедри майстерності актора факультету театрального мистецтва ХДАК перший набір у новій спеціалізації, відкритий у 2001 р. акторів драматичного театру та кіно й режисерів драматичного театру, їх навчання, поставили завдання спробувати створити такий цикл у навчанні молодих митців, який би поєднував традиції національної театральної та кіношколи України, поліфонії різноманіття зафіксованих і відпрацьованих у прикладній сфері європейських і світових театральних шкіл, інтелектуальне підчищення знань впливу світових класичних релігій на професію актора та режисера, а також світових базових течій філософій від древнього світу до сучасності.

Уведено нові дисципліни для вдосконалення майстерності молодих митців. Це — специфіка роботи акторів і режисерів в українському поетичному театрі та кіно, специфіка роботи акторів і режисерів в музично-драматичному театрі, нові технології роботи актора й режисера в театрі та кіно. Це надало позитивний результат. Саме в «ЕКМАТЕДОСі» відпрацьовано новий метод роботи акторів і режисерів драматичного театру та кіно, відтворений і поданий у науковій дослідницькій монографії «Таїнство творіння актора та режисера». У цьому спрямуванні знайдено універсальний метод техніки й технології роботи акторів як над сценічними

та кінообразами, так і над організаторами та творчими керівниками всього процесу: режисерами, сценографами, композиторами, балетмейстерами тощо.

Напрям, який зафіксований і відтворюється в «ЕКМАТЕДОСі», має назву ПАСВІС — паралельний світ існування в середовищі вистави або кінофільму, а також конкретність у розробленні техніки та технології ЗОНЕРІС — зони енергетичного існування, ЕМЕНІМ — емоційно-енергетичні імпровізації, понять і термінів «чистий простір», «емоційно-енергетичне шатро», «матеріалізоване ядро», і відповідні тренінги очищення фізичного та внутрішнього нервово-психічного організму актора й режисера на початку входження в літературно-художнє джерело та його аналіз і втілення у виставі або кінофільмі.

Не всі зможуть опанувати подібні методи техніки та технології в роботі актора й режисера не з причин нерозуміння, а через небажання й особисту відповідальність навиків і можливостей щоденного пізнання складного універсального циклу професійних спрямувань театрального й кіномистецтва. Тут ми стикаємося з новою проблемою — доступним всім словом «світогляд», яке несе в собі багато відповідей на поставлені запитання: «Яка моя мета в житті митця? Що я хочу сказати людям сьогодні? Якими засобами виразності я користуюсь у художньому просвітництві глядачів?». Ставлячи такі запитання, молоді люди повинні з І курсу для себе зрозуміти, навіщо прийшли вчитися професії актора або режисера, що для них важливіше — задовольняти внутрішню насолоду відпочинку, повністю відсторонитися від будь-яких проблем життя чи задавати камертон думки осмислення людського існування зараз не тільки як біофізичного, а й духовного, тобто сакрального, вищого розуміння мети життя людини, творіння світу високого художнього осмислення.

В «ЕКМАТЕДОСі» протягом 15 років існування студенти-актори та режисери драматичного театру створювали повноцінні акторські та режисерські вистави, базуючись на засадах не самовираження, а розуміння — навіщо втілюється літературно-художнє джерело.

Н. М. Ігнатьєва

АКТОР — ПРАКТИЧНА ПРОФЕСІЯ

Будь-який вид людської діяльності складається з теорії та практики. Теорія — логічне узагальнення досвіду, що ґрунтується на глибокому проникненні в сутність досліджуваного явища й розкриває його закономірності. Досвід — сукупність практично засвоєних знань, умінь і навичок. Практика — розумна людська діяльність, основана на свідомій постановці цілей та спрямована на перетворення дійсності, зокрема й самої людини. Практика необхідна для досягнення досвідченості в певній справі.

Теорія та практика взаємодіють одна з одною. Теорія основується на аналізі й узагальненні практичного досвіду, а практика перевіряє та вдосконалює теорію, доповнюючи та збагачуючи її. Засвоївши лише теорію, але не навчившись застосовувати її на практиці, людина ніколи не стане

професіоналом в обраній справі. Також не буде професіоналом, якщо вмітиме виконати свою справу практично, але при цьому не знатиме професійної термінології та її значення.

На наш погляд, в акторській професії на першому місці має бути практика. Легко можна прочитати теоретичний виклад системи К. Станіславського, але практично засвоїти її набагато складніше, тому для цього необхідні велике терпіння, праця й системність. Кількість витрачених на практичне осягнення основ театрального мистецтва зусиль поступово перетворюється на якість професійних умінь і навичок. Теорія краще розкривається та засвоюється під час практичних занять.

Але останні тенденції в системі вищої освіти спричиняють зменшення кількості годин аудиторних занять з напрацювання практичних навичок, що призводить до поверхневішого вивчення основ і, як наслідок, недостатньої професійної підготовки майбутніх акторів. Чи можна студентові-акторові досягти гарного результату, якщо заняття з профільних предметів (танцю, сценічної мови, сценічного руху, ритміки, сценічного бою та фехтування) проходять один раз на тиждень?

Акторів можна порівняти зі спортсменами. Щоб домогтися успіху у спорті, необхідні постійні систематичні тренування, принаймні 4–5 разів на тиждень. Неможливо показати добрий результат, не кажучи вже про рекорд, якщо спортсмен тренуватиметься один раз на тиждень. Те саме можна сказати про представників інших творчих професій — хореографів, музикантів. Відсутність щоденної копіткої роботи призводить до того, що людина втрачає форму.

Виховання актора — складний процес. Не все залежить від викладача, особливо коли студент не хоче займатися або взагалі не розуміє суті професії. Студент не може самостійно, без викладача, вивчити основи професії, тому що погляд зі сторони допомагає побачити власні помилки та зрозуміти, як їх виправити. Крім того, навчання — спільний процес. Викладач хоче, вміє та знає, як передати професійні знання, вміння й навички, а студент хоче та вміє взяти те, що дає педагог: «Навчити бути актором неможливо, можна навчитися бути актором». Щоб навчитися, студентові необхідні:

- велике бажання, яке створюватиме психологічну установку — «мені потрібно»;
- систематична відвідуваність занять;
- свідома внутрішня робота з набуття професійних знань, умінь і навичок;
- уміння самостійно опрацьовувати отриманий на заняттях матеріал, поліпшуючи психофізичну техніку;
- завзятість і працьовитість у досягненні високого професіоналізму;
- внутрішня потреба самопізнання та самовдосконалення;
- любов не до себе, а до тієї професії, якою займаєшся.

Щоденна праця — запорука того, що студент-актор зможе розширювати діапазон власних можливостей, умінь і навичок, підтримувати себе у формі.

В. Д. Мізяк

РЕПЕРТУАРНІ ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ДРАМАТУРГІЇ НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВ С. ПАСІЧНИКА

Як продовження репертуарного пошуку в межах класичної української драматургії слід розглядати постановку С. Пасічником на сцені Харківського академічного українського драматичного театру імені Тараса Шевченка (2002) драматичної поеми Лесі Українки «Адвокат Мартіан», не вельми популярної у сценічному втіленні.

С. Пасічник разом із художником вистави Н. Руденко-Краєвською немов відгороджував від зовнішнього світу простір, де відбуватиметься дія, місце перебування адвоката римського імперського суду Мартіана. Жодному персонажеві протягом усієї вистави не щастить відновити зламані сходи, які ведуть догори, що символізують шлях до вищої духовності.

Образно-поетичний зміст цього театрального прийому пояснюється тим, що таємний християнин Мартіан не може відкрито проявляти релігійні уподобання, аби не видати свою істинну віру язичникам. До того ж, загрозливо висять над головами героїв велетенські кам'яні брили, що підтверджує постійний тягар духовної неволі. А в останній картині згадані кам'яні брили перетворюються людьми на суцільний мур, нібито спроможний їх захистити. Таке рішення значно підвищувало емоційний тонус вистави та його позитивні висновки. Адже доля адвоката Мартіана — суцільне випробування на міцність.

Більшість вистав С. Пасічника і є таким лабораторним досвідом, що не завжди співпадає з очікуванням та смаками масової аудиторії. Однак слава режисера-експериментатора, який здійснює пошук переважно в царині вітчизняної літератури і театру, є дуже вартісною у його творчій біографії.

Для Пасічника світ театральної драматургії не обмежується творами, написаними у драматичному жанрі. Він ініціатор та автор інсценівок за літературними зразками тих визначних письменників, чий світ наближений до власних філософських та художніх обріїв режисера та актора. Один з них — Володимир Винниченко. Саме його роман «Записки Кирпатого Мефістофеля» прислужив Пасічнику для реалізації цього амбітного творчого проекту на Малій сцені театру «Березіль».

При тому, що Харківський драматичний театр імені Тараса Шевченка неодноразово звертався до спадщини В. Винниченка («Чорна пантера і Білий ведмідь», «Брехня», «Пригвождені»), С. Пасічник обрав для себе прозу письменника, виокремивши таким чином магістральну тему автора, що в його драматичних творах реалізованою не була. Демонізм головного героя ЯківаМихайлюка був відтворений на сцені низкою суто театральних прийомів, таких як маски у пролозі вистави, умовна, наближена до пантоміми, пластика персонажів, нарешті, існування двох іпостасей Кирпатого Мефістофеля — Чорного та Білого (їх грали різні актори).

Так чи інакше, головний герой брав участь відразу у трьох (!) любовних трикутниках сценічної дії, проте від соціально-політичного змісту твору Винниченка режисер навмисно відсторонювався. Це і надало привід критику стверджувати, що «без показу попередньої духовної біографії «Кирпатого Мефістофеля», його історія, зодягнена в одежі святкової театральності, має вигляд досить банальний».

Так ставала зримою і послідовнішою посилена інтеграція національної культури в європейський і світовий культурний простір, стимульована динамікою зіткнень часто полярних мистецьких тенденцій та естетичних вимірів.

В. С. Горєлова

ВПЛИВ МЕТОДИКИ ЛЕСЯ КУРБАСА НА ВИКОНАВСЬКУ МАНЕРУ АКТОРА Б. СТАВИЦЬКОГО У ФІЛЬМІ «ЛИМЕРІВНА»

Творчий доробок Леся Курбаса і особливо його методика підготовки актора вплинули на формування українського акторського досвіду сьогодення. Тому цілком логічно, що основні постулати «системи Курбаса» були відображені у виконавській манері як і його учнів, так і наступних акторських поколінь. Методика Леся Курбаса виховала цілу плеяду українських акторів, серед яких був і актор Борис Ставицький. А так як в останні роки в театральному та кінопросторі України зросла потреба в самоідентифікації, тому цілком очевидна зацікавленість до творчості забутих вітчизняних особистостей. Адже здобутки митців минулих років можуть слугувати підґрунтям до створення в мистецькому просторі оригінальних принципів і методик, на яких можуть виховуватися нові покоління акторів, режисерів, театральних та кінокритиків, тощо.

Отже, як було зазначено, на акторське виконання Б. Ставицького, як і на інших акторів харківського осередку, мала вплив «система Курбаса». Це пояснюється тим, що вчителем Б. Ставицького був актор О. Сердюк, який був безпосередньо учнем самого Курбаса. Письменник та театральний критик Ю. Смолич у своїх спогадах про Леся Курбаса зазначає: «Система Курбаса <...> захопила в ті роки найширші кола театральної молоді <...>, стала навіть мистецькою модою...» Також Смолич відмічає, що система втрачає свій високий статус після загибелі Курбаса, але «не позбулася своєї мистецької сили, залишившись в особистому арсеналі таких найвидатніших акторів сучасного українського театру, як Бучма, Крушельницький, Мар'яненко, Чистякова, Антонович та Сердюк». У пізнішому виданні про творчу діяльність Леся Курбаса також звертається увага наа те, що «елементи «системи» <...> викладали в театральних вузах і студіях <...> В. Чистякова, М. Крушельницький, Р. Черкашин, Д. Власюк; Л. Сердюк». Отже, чітко вимальовується спадкоємність поколінь, результатом, якої стали оригінальні принципи і прийоми акторського виконання митців харківського напрямку.

На прикладі акторської гри Бориса Ставицького у фільмі «Лимерівна» ми спостерігаємо цей вплив на виконавську манеру артиста

у формі так званих «законів». Додержуючись «закону ощадливості», актор робить ставку на головні, плавні жести, які нагадують оберти вітряка; дотримуючи «закону фіксації» закріплює монотонні рухи підневільної праці у вигляді молотіння зерна в унісон з іншими робітниками та розвантаження зерна як уособлення праці вола. За допомогою «закону світла і тіні» вибудовує партитуру образу Василя, міксуючи слабкі і сильні риси характеру героя, створюючи динаміку зросту персонажу.

Отже, простежується вплив «системи Курбаса» на акторське виконання Б. Ставицького у створенні кінообразу наймита у фільмі «Лимерівна». Борис Ставицький підтверджує формування того універсального типу актора, який був органічний як на сцені, так і в кадрі. Дослідження творчості забутих митців надає можливість об'єднати розірвані ланки на тлі історії театру та кіно України і повернути знані у минулому імена тих, хто служив національному мистецтву, на належне місце у вітчизняному культурному просторі.

М. В. Бангрович

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ІНТЕРАКТИВНОГО ТЕАТРУ В УКРАЇНІ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ: ФОРУМ-ТЕАТР, СВІДОЦЬКИЙ ТЕАТР, ПЛЕЙБЕК-ТЕАТР

На сучасному етапі розвитку театрального мистецтва інтерактив є його невід'ємною складовою. Зростання якості комп'ютерних технологій, технологій впливу та психо-інжинірингу стає поштовхом для пошуку нових шляхів взаємодії з глядачем.

Альтернативні підходи до побудови вистави, зумовлені насиченістю сфери розваг найрізноманітнішими видами і формами мистецтва, все частіше з'являються на вітчизняній сцені. Так, наприклад, розвиток кінематографа та соціальних мереж призвів до переходу на нове «кліпове» сприйняття людиною художньої дійсності, що заохочує театральні форми до пошуку незвичайних технічних та образних рішень.

Правди сценічного переживання та точного відображення дійсності, яких прагнув К. С. Станіславський, виявилося недостатньо. Послідовники системи зіштовхнулися з необхідністю доповнення та розширення акторських можливостей; постійного випробування нових варіантів впливу та взаємодії з реципієнтом.

Саме взаємодія виходить у XXI ст. на перший план. Реальний контакт з живою людиною — те, чого не може дати цифрове мистецтво, — безумовна перевага театральної форми.

Збільшення кількості та якості рекламної продукції призвело до перенасиченості навколишнього простору інформацією, що, з одного боку, дозволяє швидше її перепрацьовувати та користуватися нескінченними можливостями, з іншого, — пригнічує психологічне здоров'я індивіда. Це стало причиною розвинення психологічного театру.

Тепер театр сприймається як платформа для трансформації та проживання власних страхів, негативних емоцій, складних життєвих

ситуацій. Там, де людині надто складно висловлюватися від себе, психолог пропонує обрати персонажа-форму і розпитати, що з ним сталося. Психологія знаходить таким чином незвичайні дієві ключі до «внутрішнього» пацієнта, аби у безпечний спосіб наблизитися до проблеми та зробити перші кроки на шляху її вирішення. Звідси починає свій шлях психодрама.

Психодрама — це інтерактивне сценічне видовище, що виявляє та відтворює у терапевтичних рамках міжособистісні та інтрапсихічні конфлікти, дозволяючи у такий спосіб вивести внутрішні переживання назовні. Зразками психодрами є такі види сучасного театру, як форум-театр, свідоцький театр та плейбек-театр.

Такі форми спрямовані на безпосередню інтерактивну взаємодію, в якій частково розмивається кордон між реципієнтом та донором культурної інформації.

Таким чином, сучасний український інтерактивний театр орієнтується на взаємодію з глядачем, під час якої внутрішні проблеми особистості висуваються на перший план, досягаючи терапевтичного ефекту.

О. В. Білоус

ТЕАТР ЧОРНОГО ТА БІЛОГО П'ЄРО О. ВЕРТИНСЬКОГО. МУЗИЧНА МОНОВИСТАВА

Олександр Миколайович Вертинський — радянський артист українського походження, кіноактор, композитор, поет і співак, кумир першої половини XX ст. Його акторська робота в театрі й кіно, поетична й пісенна творчість демонструють свою унікальність хоча б тим, що мають значну кількість не лише критиків і шанувальників, але й продовжувачів, імітаторів, інтерпретаторів. Акторське розуміння феномену О. Вертинського визначається постійно зростаючим інтересом до митця як до актора театру та естради, як до унікального явища музично-драматичного мистецтва XX ст. Творчість Вертинського, як предтеча явища Висоцького, Окуджави, Галича, Візбора та інших, та реальна присутність сформованої Вертинським традиції в художніх світах названих митців. Постійні спроби розкриття різних сторін творчої особи, різні розставлення акцентів в інтерпретації цього образу є знаковим елементом театрального процесу наших днів, так і сам Олександр Вертинський був важливою ланкою в театральному, кінематографічному й пісенному житті своєї епохи. Складність його життєвого шляху компенсувалася воістину народною славою. Життєва канва, поцяткована відчайдушними рішеннями, психофізіологічними особливостями, інтимними переживаннями, стала важливим елементом при розгляді феномену Олександра Вертинського.

Його діяльність проектується на ширший культурний контекст, чим лише театр. До такої ситуації додається факт необхідності виховувати не лише майбутнього актора, але й публіку, що є стимулом для розробки цілісного образу представника акторського середовища.

З його ім'ям з'являється новий жанру — музична моновистава. У розумінні митця: музичний театр — «театр Чорного», а потім «Білого П'єро». Тут він сам виступав у ролі режисера, сценариста, актора, драматурга, композитора, художника-постановника. І кожний з цих аспектів був продуманий до останньої дрібниці.

Його пісні, так звані «арієті», або пісні-монологи, виконувалися не просто концертними номерами, а драматично вистроєні одна за одною, таким чином вся музична вистава, мала конкретну надмету і глибокий смисл. Між музичними вставками, виконувалися монологи, розігрувалися діалоги. Так, одним із його опонентів міг стати рояль, він виступав на сцені, як окремий повноцінний образ чи акомпаніатор, останнім з яких був Михайло Борисович Брохес.

Ранні виступи виконувалися артистом в гримі і костюмі П'єро. За словами артиста, ця «маска» була потрібна, щоб приховати «страх перед публікою»: « ...боячись своєї особи, я робив умовний грим: свинцеві білила, туш, яскраво-червоний рот. Щоб сховати своє збентеження і боязкість, я співав в таємничому «місячному» освітленні». Але ми припускаємо, що «маска» є не «випадковою» у творчості Вертинського, і виступає як невід'ємна частина того синтетичного цілого, яким слід вважати кожний виступ артиста. Пізніше з'явився образ «Чорного П'єро»: маска-доміно та чорне вбрання з білою хусткою на шиї. Новий П'єро (як пише Е. Р. Секачева) втратив наївні мрії юності, розгледів буденну простоту і байдужість навколишнього світу. Співака стали називати «російським П'єро». У 1944 р. артист вийшов на сцену Ростовської філармонії в білому костюмі, що закінчило пошуки образу назавжди. Однак, як би не трансформувався образ, завжди залишалися незміно яскравими міміка, слово, жести, паузи, інтонації і така дивна демонстративна відчуженість від публіки.

Пісні Олександра було прийнято відносити до жанру естради, забуваючи про все вище згадане. Але якщо естрада-говорить натяками, та з'єднується з усіма глядачами в єдине ціле. Драма ж, у тому числі театр Чорного та Білого П'єро О. Вертинського, побудована на асоціаціях, тільки тут ти можеш зустрітися «сам із собою», як глядач, так і актор.

О. В. Верняховська

СПЕЦИФІКА СУЧАСНОЇ СИСТЕМИ ОСВІТИМА ЙБУТНЬОГО АКТОРА НА ПРИКЛАДІ ПРОВІДНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ЗВО УКРАЇНИ

Мистецькій освіті як специфічній освітній галузі належить важлива роль у сучасних державотворчих процесах. Саме через неї реалізуються актуальні завдання збереження духовної спадщини народу, формується естетична культура особистості. Дослідження проблем мистецької освіти свідчить про багатовекторність її вивчення.

Поняття мистецької освіти сучасні вчені-педагоги розглядають у нерозривному зв'язку із загальною освітою, не виділяючи особливостей професійної мистецької освіти та її структурних складових. Водночас, серед наук, надбання яких безпосередньо спрямовані на задоволення

потреб мистецької освіти, чільне місце займає мистецтвознавство. Саме в цій сфері сьогодні продуктивно розробляється мистецько-освітня проблематика.

Однак, попри значну увагу вчених до різних аспектів мистецько-освітньої проблематики, у вітчизняному мистецтвознавстві помітно бракує досліджень, присвячених проблемам становлення і розвитку мистецької освіти в Україні.

Штучне стримування протягом тривалого часу розвитку театральної освіти в Україні, що мало як кількісний, так і якісний характер, не могло не спровокувати бурхливе розростання театрально-освітньої галузі наприкінці 1990-х. Тоді, практично одночасно, у двох університетах — Львівському та Запорізькому — відкрилися кафедри, де розпочалося навчання за спеціальністю «театральне мистецтво». У Львові це створена на філологічному факультеті кафедра театрознавства і акторської майстерності, яка нині входить до факультету культури і мистецтв, а в Запоріжжі — кафедра акторської майстерності на факультеті соціальної педагогіки та психології.

Першочерговими завданнями обох кафедр, зрештою, як і інших таких підрозділів, що через кілька років були створені в немистецьких навчальних закладах Тернополя (Національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка), Рівного (Державний гуманітарний університет), Івано-Франківська (Прикарпатський національний університет ім. В.Стефаника), було оновлення творчого складу місцевих театрів. Але через відсутність досвіду театрально-педагогічної роботи тут фактично калькували систему підготовки акторів та режисерів з навчальних планів Київського університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Утім, на початку свого сторіччя найстарший театральний ЗВО сам переживав серйозну кризу, пов'язану як зі зміною поколінь, так і з тим, що панівна система підготовки акторів за Станіславським не відповідала запитам новітньої театральної естетики. Тому, за винятком Львова, де до викладацької роботи у театральній царині долучилися ті, хто отримав «щеплення» інших театральних шкіл (зокрема Володимир Кучинський, на чию творчість принципово вплинула практика Анатолія Васильєва та ЄжиГротовського), в переважній більшості випадків педагоги користувалися застарілими викладацькими схемами.

Зрозуміло, що в такому випадку, на початку нового тисячоліття українська театральна школа, змінившись кількісно, принципово не змінилася якісно, фактично лише розтиражувавши напрацювання уніфікованої радянської системи підготовки акторів та режисерів. І довгоочікуване оновлення вітчизняної театральної освіти, яке для багатьох пов'язувалося з доробком Леся Курбаса та його установкою на метафоричне існування актора в системі «перетворення», так і не відбулося.

Проблема, не вирішена досі, посилюється й тим, що саме поняття «школа» передбачає наслідування традиції, використання попередніх

напрацювань. І в цьому сенсі українська театральна освіта стала заручником власної неготовності до радикальних змін та нездатності створення нового фундаменту для театрального виховання. А в умовах накопичення певного критицизму щодо попередньої системи навчання беззастережне слідування її зразкам та вимогам, як того потребує система освіти, в основі якої — прагматичний консерватизм і сталість, стало в принципі неможливим.

Ще одна проблема нинішньої театральної освіти — необґрунтовано велика кількість випускників акторських та режисерських курсів (акторів для професійних театрів нині готують не лише університети, академії, інститути, театральні училища, а й музичні училища, культури і мистецтв, коледжі) і брак випускників інших театральних професій. Принаймні театрознавців, крім Києва й Харкова, навчають лише у Львові. І в жодному навчальному закладі не готують спеціалістів із театрально-проектної роботи, сучасного театрального менеджменту, що передбачає роботу з державними й приватними колективами, організацію антреприз, тісну міжнародну співпрацю тощо.

Як не дивно, за всі роки стрімкого кількісного розростання театральна освіта не надала можливості розвинутися таким важливим специфічно театральним професіям, як художник з освітлення, художник-костюмер, художник-гример та бутафор, котрих наразі готує лише Одеське театрально-художнє училище. Загалом це і свідчить про замкнутий цикл сучасної театральної освіти в Україні, яка орієнтується не так на потреби реального театру — і, зрештою, на глядача — як на запити абітурієнтів.

Н. М. Вовк

АРТ-КВЕСТ ЯК ІНОВАЦІЙНА ФОРМА ПОПУЛЯРНОЇ КУЛЬТУРИ

Індустрія розваг, що є формою сучасної популярної культури, на сьогоднішній день стрімко розвивається та трансформується. В останньому десятилітті сформувався новий вид популярних розваг — квест. Його становлення і трансформація має свої прототипи і особливості розвитку, відбувається під впливом багатьох факторів в аспекті розвитку популярної культури.

Головною характерною рисою сучасного квесту можна вважати його театралізацію, внаслідок якої він отримав приставку «арт», а також новий виток і значуще місце в новітніх формах індустрії розваг. Арт-квест отримує імерсивний характер, його завданням стає відповідність вимогам споживачів щодо отримання відчуття повного занурення в реальність, певного емоційного перезавантаження. Формування цих характерних особливостей зумовлює необхідність дослідження інструментів сучасного квесту, виявлення драматургічних та режисерських технологій у процесі функціонування та цілеспрямованої діяльності цієї ланки індустрії розваг у контексті розвитку популярної культури.

Цей напрям досліджень набуває актуальності також внаслідок потреби вивчення окремих механізмів та явищ, за посередництва яких

відбувається популяризація арт-квестів. Актуально розпізнати та виділити окремі популярні жанри, дослідити причини їх поширеності, визначити вплив світових тенденцій в популяризації такого виду, як масштабний арт-квест та їх інтеграцію в галузь індустрії розваг в Україні, розглянути вплив арт-квесту в контексті театралізації та застосування режисерських технологій на розвиток популярної культури в Україні. Важливо зазначити, що арт-квест має ознаки інтелектуально-психологічної гри, тому потрібно проаналізувати особливості впливу на індивіда та на окремі ланки суспільства.

Необхідність вивчення цієї теми визначається незадовільним станом її дослідження у сучасній театрознавчій та культурологічній літературі, отже, потребою ґрунтовного аналізу такого важливого і складного явища, яким є арт-квест.

А. С. Дахновська

ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВИДОВИЩНИХ ФОРМ СВІТУ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРІ ІНДУСТРІЇ В КОНТЕКСТІ ЗВ'ЯЗКІВ СЦЕНІЧНОГО ТА ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ

Багатофункціональний організм сьогоднішньої видовищної культури перебуває на етапі опису та первісної систематизації фактів, що зумовлює дослідницький інтерес до теоретичного вивчення змісту видовищних форм світу сучасної культуріндустрії в контексті осмислення мистецьких процесів сьогодення та їх зворотних впливів на культурно-мистецьке середовище, серед яких окреслюються особливі взаємоперехрещувальні зв'язки сценічного й циркового мистецтв, що дотепер майже не викликали зацікавленості авторів науково-дослідницьких розвідок.

XXI ст. з притаманним йому нестримним мистецьким експериментом і пошуком нових форм, який є відображенням особливостей розвитку культури сьогодення та принциповим шляхом творення, надало світові зразки «мультидисциплінарного» видовищного мистецтва сучасності, що пропонує відмовитися від сприйняття світу за принципом «що і чому?», по суті, як явна провокативність щодо глядача. Упевнено виникло поняття видовищного проекту як свідомого пошуку нової художньої ідеології, нових відповідностей між різними практиками, просторами, структурами.

«Поетика зламу буденності», зумовлена пріоритетами соціокультурного середовища сьогодення, поставши знаковою в культурній свідомості XXI ст. й подаючи світ як видовищну категорію, розкривається не тільки у своєму естетичному та соціальному сенсі, а й у сенсі «провідника» ідейних новацій, полемічного, відкритого духу часу мистецького діалогу, що потребує пильного наукового осмислення.

Взаємоперехрещувальні зв'язки сценічного та циркового мистецтв, визначені самою їх природою, «старі як світ», але водночас неоднозначні й полівекторні. Перетини мови видовищності театру та цирку століттями перебували в неперервному процесі змін, набуваючи безлічі варіацій і трансформацій: від давніх часів і до сьогодення вони не відставали від

шаленого ритму життя, прагнучи виявити його рельєфні обриси. Історія діалогу сценічного та циркового мистецтв, що відрізняється особливою повнотою естетичної «включеності» у видовищний світ, шлях до якого пролягає через театралізовані пласти життя, створила свій власний, неповторний, захоплюючий простір життєтворчості, який до останнього часу звично залишається практично за межами дослідницької уваги. Означений дослідницький напрям окреслює проблемне коло питань малодослідженого світу сучасної культур індустрії як мистецького діалогу в сенсі цілісного «наративу» художніх висловлювань і «схем» стилістичної лексики сценічного й циркового мистецтв, що нерідко постає в надто звуженому розумінні.

Отже, дослідження видовищних форм світу сучасної культури індустрії в контексті взаємоперехрещувальних зв'язків сценічного й циркового мистецтв надзвичайно цікаве для мистецтвознавчого та культурологічного аналізу, особливо враховуючи те, що нині в українській науці вивчалися навіть не окремі аспекти цієї теми, а навпаки — загальні питання.

Важливим аргументом актуальності означеної дослідницької розвідки є необхідність уведення в науковий дискурс маловідомих фактів щодо сучасної культури індустрії у фокусі невід'ємних взаємозв'язків сценічної й циркової видовищності; саме в цьому контекстуальному розрізі необхідна спроба розширити вже існуючі наукові погляди й відтворити невідомі сторінки видовищної історії з огляду на перетини названих мистецтв, які потребують наукового усвідомлення та поліаспектного вивчення.

А. В. Дяченко

«ТОТАЛЬНИЙ» ТЕАТР ЖАН-ЛУЇ БАРРО ЯК ФЕНОМЕН У ФРАНЦУЗЬКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ XX — ПОЧАТКУ XXI СТ.

«Тотальний» театр Жан-Луї Барро, видатного французького актора і режисера, як він сам визначає, — це єдність вербального та невербального театру. Йому вдалося створити театр, у якому не буде бар'єрів і який буде однаково зрозумілий як з текстом, так і без. У його театрі наявні слово, музика, пантоміма, філософська драма та фарс.

Барро створив свій неповторний «тотальний» театр в полеміці з «театром пантоміми» — ідея Етьєна Декру — та «крюотичним театром» — ідея АнтоненаАрто (з цієї ідеї Барро взяв тільки інтенсивність сценічних засобів і напруженість сценічних ситуацій). Тобто він змішав різні типи театральних систем і різні форми театральних видовищ.

Заперечення сучасного театру Арто направляє на діалог і на слово, якому він протиставляє мову театру. Це перегукується з устремлінням іншого творця театрального авангарду, Етьєном Декру, який розробляв свою концепцію «чистої пантоміми» (mimpur), де пантоміма стала не імітацією реальності, а реалізацією творчої ілюзії, самостійною художньою образністю.

У Арто ж інакше, він не заперечує слово. Його театр виникає до слова, він хоче надати слову вагомість жесту, духу, диханню, і називає це «Мова до слів».

Відштовхуючись від символістського світосприйняття, Арто вирішує проблему мови театру, заглиблюючись у слово, і приходить до необхідності метамови, ієрогліфа, близької мови давніх ритуалів.

Епоха режисерського театру актуалізувала потребу пошуку нових можливостей пластики. І тому пантоміма як самостійний жанр була реформована Декру в напрямі самостійної не зображувальної образності. У такому сенсі розуміння пантоміми (як і пошук аналогій у східному мистецтві) як передачі «станів природи» зближує Арто з Декру.

Арто встановлює зв'язок твору мистецтва майбутнього з театральними формами далекої давнини.

Жан-Луї Барро прагнув до чистого жанру, мріючи звільнити театр від помилкової декламації і поганої драматургії. Тому разом зі своїм професійним учителем Етьєном Декру, і під впливом недовгого духовного наставника АнтоненаАрто, Барро розробляє основи, прийоми, техніку, мову і філософію нової пантоміми.

Стиль режисури Барро — це проникнення у світ фантастики, смерті, крові, голоду, шаленства, сказу, разом зі співом, пантомімою, танцем, реальністю та понадреальністю.

М. Є. Ієвлєв

ІМЕРСИВНИЙ ТЕАТР У СУЧАСНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ

Терміном «імерсивний театр» позначають принципи роботи кількох сучасних театральних колективів, які використовують інсталяцію та енвайронмент у своїй сценічній практиці, а також фізично активізують глядача і долучають його до співучасті у створенні спектаклю. Уперше цей термін почали використовувати журналісти у 2000 рр. для характеристики постановок лондонських театрів «Shunt» і «Punchdrunk», але вже до 2010 р. він отримав теоретичне обґрунтування в мистецтвознавстві, передусім завдяки праці Ж. Махон «Імерсивний театр: інтимність і безпосередність у сучасному перформансі».

Термін «імерсивний» (буквально — «занурення») означає підвищений ступінь заглиблення глядача в театральну виставу, пряме залучення у взаємодію з акторами й оточуючим сценічним простором. Саме ці дві складові: особливий стан глядача та акцентування на навколишньому просторі — багато в чому визначають своєрідність імерсивного театру.

Головною ідеєю імерсивного театру є заперечення пасивного споглядання глядачем вистави, на противагу цьому відбувається занурення глядача у виставу, глядач індивідуально діє всередині спектаклю або є відстороненим таємним спостерігачем. Ключовим для імерсивного театру стає відчуття глядача, котрий робить вибір, що дивитися, коли, в якій послідовності, чи дивитися взагалі. Можливість таких взаємин між глядачем і спектаклем досягається через скрупульозне конструювання

чи реконструювання сценічного простору, наповнення його великою кількістю деталей і нюансів, якими глядач оточується. Використання інтер'єрів, іноді екстер'єрів, які залучають глядача емоційно та інтелектуально.

Засновниками імерсивного театру вважають англійські колективи «Shunt» і «Punchdrunk», які з кінця 1990 — початку 2000 рр. активно експериментують із великими глядацькими аудиторіями в масштабних театральних проектах, що реалізуються в реальних історичних декораціях, у позатеатральних локаціях, найчастіше насичених історичним колоритом.

Обидва колективи працюють в єдиному напрямі, створюючи вистави на основі місця, де планується показати виставу, але без прямої відсилки до історичного або соціальним значенням місця, без розкриття його культурного контексту. Місце сприяє створенню середовища дії та значно впливає на атмосферу вистави, набуває символічного звучання, але ні сюжетно, ні тематично не пов'язане з майбутнім спектаклем. Так, вистави театрів «Shunt» і «Punchdrunk», незважаючи на індустріальний антураж, не пов'язані з промисловою історією Лондона або історичними подіями, що відбулися в конкретних будівлях, використовуваних для подання.

Одним із засобів занурення глядача в середовище подання та отримання неповторного внутрішнього досвіду для театру «Punchdrunk» стала маска, яку просять глядачів надіти та носити, не знімаючи, протягом всієї вистави. Носіння маски впливає на поведінку аудиторії, глядацькі переживання та враження від вистави. Маски концентрують і зосереджують погляд глядача, обмежують коло його зору, роблячи інших членів аудиторії менш помітними, дозволяють глядачеві бути відстороненим спостерігачем при цьому, перебуваючи в одному просторі з великою кількістю людей, відокремитися, сховатися від інших глядачів, відправитися в індивідуальну подорож.

За останні два роки імерсивний театр набув значного поширення в Росії, передусім у Москві та Санкт-Петербурзі, де створено понад десять постановок подібної сценічної форми, що відрізняються вражаючою різноманітністю від вистав-екскурсій та вистав-подорожей, вистав-виставок до вистав-квестів.

В Україні ця форма театру все ще залишається рідкісним явищем, на відміну від Росії, її розробляють не стільки державні театри, скільки незалежні колективи.

Д. І. Колесникова

ОСОБЛИВОСТІ ГРИ АКТОРА В КОМЕДІЙНОМУ ЖАНРІ

Сьогодні комедія займає важливе місце в театральному процесі України. Адже суспільство прагне абстрагуватися від нагальних проблем і соціальних потрясінь. Раніше комедія, хоча і не вважалася високим мистецтвом, але була популярна серед простих громадян.

Як жанр комедія зародилася в Античній Греції. Уперше її теоретично обґрунтував Аристотель. Про природу комічного він писав у своїй «Поетиці»: «Комедія — це відтворення гірших людей, але не у всій їх порочності, а в кумедному вигляді певна помилка чи потворство, що не завдає страждання і шкоди».

Специфіка цього жанру потребує певного стилю виконання. Гра актора в комедійній ролі особлива тим, що його переживання із внутрішнього процесу вивільняється в зовнішній акт відображення.

В акторському мистецтві комедійні ролі зазвичай кваліфікують як характерні ролі. Утім, ті ж характерні ролі бувають і драматичними. Цьому аспекту в К. С. Станіславського присвячений розділ «Характерність» у праці «Робота актора над собою». Комедійний персонаж із характерними (прикметними) особливостями — це, насамперед, людина зі своєрідним світосприйняттям, яке відрізняється від звичайного. Ця своєрідність полягає в тому, що на будь-які події він реагує гіперболізовано, яскраво, або навпаки. Власне тому ці створені акторами персонажі викликають подив та сміх у глядача. Зазвичай кожна комедійна роль створюється за такими ознаками. Зрештою ця гіперболізованість проявляється не тільки у реакціях героїв та їх вчинках, а й відображається на їхньому обличчі. Тому на такі ролі підбирають акторів з цікавою зовнішністю, достатньо пригадати Ю. Яковченка, Т. Яценко, Б. Бенюка, Л. Ахіджакову, Ф. Раневську, Г. Віцина, Ю. Нікуліна і Є. Моргунова.

Утім комедійні, характерні ролі грають не тільки актори з яскравою типажністю. Так, наприклад, О. Мягков, О. Табаков, Ю. Яковлєв, А. Міронов та інші актори не володіють якоюсь особливою зовнішністю, однак ролі у їхньому виконанні вирізняються витонченим гумором та високою майстерністю гри. Це свідчить про те, що виконання комедійної ролі залежить радше від рівня майстерності актора, ніж від його типажу. Виконання комедійної ролі найбільш небезпечне для так званого акторського «награвання». У ситуаціях, де персонаж повинен емоційно яскраво реагувати, актори часто втрачають почуття міри, що відразу відчуває глядач. Здебільшого це відбувається тому, що процес переживання (мислення та оцінка) у комедійних персонажів відрізняється від драматичних.

Найбільшою помилкою акторів під час роботи над роллю є намагання виправдати логіку вчинків та поведінки персонажа, прирівнюючи їх до життя.

У зв'язку із завданням актора, яке полягає в тому, щоб висміяти персонажа, тобто наділити його неправдоподібними переживаннями, відбувається блокування природної функції психоемоційної системи актора — сприймати та реагувати як у побуті. Внаслідок цього актор потрапляє у стан обману, в якому відбувається органічна зовнішня заміна та підміна внутрішніх реакцій персонажа. Іншими словами, у той час, коли завдання драматичного актора полягає в тому, щоб викликати переживання чи емоції, то комедійний актор, навпаки, уникає цього завдання.

Драматичний актор не може штучно виражати почуття подібно до комедійного актора, оскільки вони повинні відповідати його внутрішньому стану.

До емоційних забарвлень, які може штучно, зовнішньо відтворювати актор, належать серйозність, стурбованість, вразливість, переляк, збудливість, роздратування, розгубленість, ніяковіння тощо, тобто те, що у драматичній грі називається емоційним станом. Додатковими обов'язковими зовнішніми атрибутами комедійної ролі є характер персонажа, поведінка, характерні ознаки, костюм, грим, реквізит та ін. Отже, психоемоційний стан, у який потрапляє актор в комедійній ролі, є станом обману. У цьому стані відбувається блокування природної функції психоемоційної системи актора — сприймати та реагувати органічно. Таке блокування здійснюється внаслідок завдання — висміяти персонажа.

Отже, специфіка роботи актора в комедійному жанрі полягає в перетворенні переживання із внутрішнього процесу в зовнішній акт відображення.

Д. А. Колоденко

РОБЕРТ УІЛСОН — ПРЕДСТАВНИК АМЕРИКАНСЬКОГО АВАНГАРДУ В ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Роберт Уілсон — один з найпомітніших театральних діячів нашого часу, художник, сценограф і драматург. Щоб зрозуміти, чим є його спектаклі — театральними постановками або арт-об'єктами, — слід проаналізувати основні компоненти його творчого методу.

У виставах Уілсона темп надзвичайно уповільнений, завдяки чому в фокусі уваги глядачів опиняються всі фази навіть повсякденних рухів. Ідея працювати з часом як з матеріалом, який можна нескінченно розтягувати (або, навпаки, стискати), стала однією з наріжних в уілсонівському театрі, починаючи з найперших робіт кінця 1960-х.

Іншою ідеєю було повне заперечення розповідності: у виставі «Король Іспанії», «Життя і епоха Зигмунда Фрейда» та інших не було ні найменшого натяку на сюжет. Безсловесний семигодинний «Погляд глухого», поставлений Уілсоном разом зі створеним ним трупою Byrd Hoffman School of Byrds в 1971 р., став першим по-справжньому гучним успіхом режисера.

Уілсон часто підкреслює як окремі жести, так і їх послідовність, що може нагадати жестова мова глухих (з обов'язковою поправкою на повільний темп уілсонівського театру). Або ж хореографічний текст. Розповідаючи про себе, режисер завжди згадує кілька імен, що вплинули на нього в молоді роки, зокрема Джорджа Баланчина. Режисерська мова Вілсона, з його підвищеною увагою до ліній руху акторів, їх силуетів, пластики, справді увібрала в себе досягнення як балетної неокласики, так і експериментального танцю, який процвітав у Нью-Йорку в ті роки.

Виконавці вистав Уілсона майже завжди сильно загримовані. У драматичних постановках їхні голоси або видозмінені за допомогою звукової

апаратури, або не звучать зовсім (замість них — звукова доріжка). Але на самому початку свого шляху Вілсонпереживе якщо не захоплення, то інтерес до театру, одним з пунктів програми якого була відмова від гриму. Семиденний перформанс Уілсона KA MOUNTAIN and GARDenia TERRACE, зіграний в 1972 р. на пагорбах іранського Шираза, був однією з точок, у якій трупа Byrd Hoffman School of Byrds перетнулася з обрядовим театром. Театру як інструменту для отримання духовного досвіду Уілсон протиставить свою ідею штучного, рукотворного сценічного світу і водночас світу, відкритого для спонтанності.

Ще однією характерною особливістю творчості Роберта Уілсона є співавтори. Вони оточують Уілсона з перших років, а його власна пристрасть до спільної, часто непередбачуваної роботи з роками не зникає. У довгому списку співавторів, з якими він працював, — композитор Філіп Гласс, співаки Лу Рід і Руфус Уейнрайт, перформансистки Марина Абрамович і Лорі Андерсон і багато інших. Майже немає імен художників, оскільки простір своїх вистав Уілсон завжди створював сам. У самому ж початку списку стоїть ім'я Крістофера Нолза, юнака з особливостями розвитку, до чиїх текстів Уілсон поставився майже як до одкровення, включивши їх в лібрето «Ейнштейна на пляжі». Другий, настільки ж внутрішньо вільний спектакль Уілсона, The Black Rider, з'явився в 1990 р. І знову став результатом тісної співпраці, цього разу з Томом Уейтсом і Вільямом Берроузом.

Уілсон — антинатураліст, і, зрозуміло, не визнає уявної четвертої стіни, що розділяє зал і сцену. Задник у Вілсона зазвичай замінює циклорама — екран на всю ширину і висоту сцени, що, залежно від освітлення, змінює свій колір і створює ефект безмежного, нічим не заповненого простору. Світло у виставах Уілсона змінювалося протягом життя режисера: в останні десятиліття перевага надається холодному, схожому на місячний світлу. Тут часто можна почути тезу про Уілсона як про режисера сновидінь, і, здається, що остаточно думка утвердилася після того, як у 2001 р. на Чеховському фестивалі трупа стокгольмського «Драматен» зіграла «Гру снів». Це місячне світло, безумовно, має відношення до світу сновидінь, яке хвилює Уілсона з перших же років роботи в театрі (режисер, до речі, любить згадувати, як глядачі його багатогодинних вистав, засинаючи під час дії, були впевнені, що побачене ними в снах насправді відбувалося на сцені). Той простір, який освітлено цим світлом, завжди ще й простір гри, правила якої придумані Уілсоном. Простір завжди готовий і навіть чекає на те, що встановлений ідеальний порядок буде кимось потривожений.

Роберт Уілсон більше, ніж авангардист, і його творчий метод — більше, ніж формалізм, а його театр — більше, ніж перформативний, пейзажний або будь-який інший. Критики і теоретики театру постійно намагаються знайти у творчості Уілсона зв'язок з різними театральними напрямами: театром але, кабукі. Однак Уілсон занадто самобутній, щоб запозичувати і переробляти чужий досвід.

Г. І. Колодій

СТАНОВЛЕННЯ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ НАТАЛІЇ УЖВІЙ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ

В історії світової і вітчизняної культури є чимало акторських постатей, блискуча творчість яких становить справжню епоху. Серед плеяди славетних українських митців гідне місце по праву посідає видатна актриса, Народна артистка СРСР Наталія Михайлівна Ужвій.

Початок акторської діяльності Н.Ужвій пов'язаний з творчим становленням найстаріших театральних колективів, — нині Дніпропетровського театру ім. Шевченка, де артистка почала своє творче життя, Одеського театру ім. Жовтневої революції, «Березоля» і театру ім. Франка. В її творчому доробку багато образів, що набули значення самостійних мистецьких явиш, і серед них такі, як: Седі Томпсон, Маклена Граса, Оксана, Ліда, Марина Мнішек, Беатріче, Тугіна, Софія Коломійцева, Маруся Богуславка, Анна Задорожна, Кручиніна, Муравйова, Наталка Ковшик та інші.

На відміну від багатьох інших акторів, знайомство Ужвій з театром відбулося досить пізно. У 1916 р. вона дебютувала на сцені любительського театру м. Золотоноша нині Черкаської області, а першим її вчителем з акторської майстерності став вже відомий тоді актор І. Мар'яненко.

З 1922 по 1925 р. актриса працювала в Першому державному драматичному театрі УРСР ім. Тараса Шевченка в Києві. Ужвій на сцені цього театру зіграла 26 ролей. Здебільшого вони не були головними дійовими особами п'єс («Скупий», «Міщанин-шляхтич», «Хворий, та й годі»), хоча саме вони стали втіленням прогресивних ідей автора. Але саме завдяки цим виставам актрису помітили і запросили до Українського драматичного театру (Держдрами), згодом Театру ім. Жовтневої революції. І хоча цій сцені Н. Ужвій віддала лише рік свого життя, зігравши ролі Марусі («Маруся Богуславка» М. Старицького), Катерини («Чорт і шинкарка» К. Кшивошевського), Насті («Мандат» М. Ердмана), Амалії («Мазепа» Ю. Словацького), проте саме вона стала «трампліном» для її подальших акторських звершень у «Березолі» і театрі ім. Франка. Що найцікавіше — елементи «театру акцентованого впливу» і методу «перетворення» Леся Курбаса Н. Ужвій використовувала і в подальшій творчості на загальних засадах соціалістичного реалізму.

Актриса — справжнє уособлення засвоєних і вдосконалених національних класичних традицій у театрі. І хоча у своєму житті вона тільки один раз зустрілася з М. Заньковецькою, проте вся її творчість, як і творчість Марії Костянтинівні, — це блискуча майстерність витонченої внутрішньої і яскравої зовнішньої техніки: виразна дикція, взірцева орфоепія, чудовий голос. Наполегливо працюючи над собою, розширюючи творчий діапазон, актриса акцентувала у своїй роботі звукове донесення тексту до глядачів. Саме в цьому вона досягає тонкощів і точності мелодики, поетичності, національного колориту мови. Використовуються ці прийоми як основний засіб для розкриття

внутрішнього духовного світу персонажів, для передачі гами почуттів, думок, настрою.

Звичайно, не лише зовнішні прикмети заповнювали творчу фантазію артистки. Н.Ужвій насамперед дбала про бережливе донесення внутрішньої сутності образу, другого плану, підтексту. Високе акторське мистецтво в тому і полягає, щоб зробити явним потаємне, щоб висвітлити всі найприхованіші закутки людського життя. Та не всім виконавцям це вдається зробити без повчальності, зайвого акцентування, навмисного підкреслення. Талант актриси, яка за своє творче життя зіграла понад двісті ролей в театрі (в аматорському і професіональному), понад двадцять ролей в кіно, в тому і виявлявся, що вона володіла не лише високим професіоналізмом, а й магією поетичності. Це дозволяло їй створювати не лише правдиві, художньо досконалі образи, а й проникливо окреслювати своїх героїнь.

Нині, проблема синтетичності актора є актуальною. Сучасний актор повинен бути емоційно пластичним, обізнаним у методах роботи за різними театральними напрямами, тому і слід взяти за взірець творчість Н. Ужвій, яка могла успішно співпрацювати з будь-яким режисером, за будь-якою школою, але при цьому не втрачала своєї акторської індивідуальності.

Н. М. Красильникова

СТАНОВЛЕННЯ ПЛАСТИЧНОГО ТЕАТРУ ЯК САМОСТІЙНОГО НАПРЯМУ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Коли пластичний театр на нетривалий час став помітним і самостійним напрямом театрального мистецтва (в 70-80-і рр. XX ст.), цей термін зайняв своє місце на сторінках критичних видань. У 70-ті роки визначення пластичного театру цілком свідомо надав його творець — московський режисер Г. Мацкявічюс. Пластична драма, за словами Мацкявічюса, це театр, «який в своїх спектаклях використовує виразні засоби драми, пластики, танцю, пантоміми, цирку, естради». Все, крім слів, тому що «мова пластики настільки багата, що необхідність у слові зникає».

Критика обґрунтувала і стала активно застосовувати новий термін, виявила витоки нового напряму (які віднесла до початку XX ст.), визначила свого роду антипода пластичної драми — пластичну комедію (головним творцем цього жанру визнала В'ячеслава Полуніна і його клоун-мім театр «Лицедії»).

У 90-і рр. XX ст. пластичний театр втратив колишнє значення. Популярність здобули інші жанри, пов'язані з пластикою. Крім того, пластика нарешті знайшла гідне місце в драматичному театрі. Нині твори, побудовані на пластиці, мають безліч інших назв (найпоширеніші — performance, contemporarydance, moderndance).

Термін «пластична драма», який ввела в ужиток в журналі «Аполлон» Ю. Слонімська в 1915 р., по суті, є синонімом сучасного поняття

«пластичний театр», тому що під «драмою» в цьому випадку мається на увазі не літературний жанр, а жанр театрального мистецтва. Це був не балет, не опера, а саме жанровий різновид драматичного театру, в якому переважає пластична домінанта у вираженні ідеї автора спектаклю.

У 1900-і — 1910-і рр. спостерігався підвищений інтерес до пластики, тому докладного аналізу зазнавали такі різновиди пластичного мистецтва, як пантоміма, вільний танець, «нові» балети, мімодрами.

Згодом з'явилися ґрунтовні дослідження з окремих аспектів мистецтва, основані на пластичній домінанті; зокрема фундаментально розглядається тема пантоміми (Ж.-Л. Барро, Е. В. Маркова, І. Г. Рутберг).

Л. А. Манукян

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО АРМЯНСКОГО ТЕАТРА

В современной театральной постановке достаточно сложно создать нечтоновое, ни на что не похожее действие. Это сопряжено со многими факторами, такими какширокое разнообразие стилей и направлений, возможности режиссерской трактовки и интерпретации, всевозможные реализации театральной локации и сценической идеи, а также вариации актерской игры и перевоплощения. Еще одним немаловажным аспектом является зрительское восприятие. В мире, перенасыщенном информацией и стремительным развитием гаджетов, зритель быстро считывает поверхностный слой драматургии, не вникая в суть героев и глубины конфликтов, одолевающих их.

Имея в арсенале такие средства воздействия, как медиакомуникации, всевозможные лазерные установки и светорисующее оборудование, режиссёр может воздействовать на интерес публики и вовлеченность его в действие. Степень восприятия реальности также важна для разработки идеи и привлечения своей целевойа удитории. Режиссер использует широкий профиль визуальных эффектов в реализации своего замысла от создания огнедышащих драконов в армянском эпосе, до появления компьютерных персонажей в реальном мире. Важным компонентом, отличающим армянские постановки от всех остальных, является точное и яркое нахождение современных конфликтов и улавливание их нюансов.

Работа драматурга Геворга Сундукяна «Хатабала», что в переводе означает «Переполох», четко отображает современные нравственные изменения и рыночные взаимоотношения в социуме. Согласно сюжету, отец хочет выдать замуж самую некрасивую, не талантливую и не хозяйственную дочь, за столичного предпринимателя. Делает он это настолько изощренно и изобретательно, что зритель, четко подмечает собственные характерные особенности и нынешний менталитет, о чем свидетельствует яркая реакция в зале, но, чт онемаловажно, происходит полная идентификация по всем социальным и мировозренческим конфликтам. Таким образом Сундукян находит тонкую ниточку взаимосвязи со зрителем и его нынешними проблемами.

Ещё одной из ярких драматургических постановок является работа Александра Григоряна «Ханума». В этом водевилер ежиссёр смог показать проблему современной молодёжи в поисках любви и брака, а также нравственных метаний. В истории повествуется о женитьбе молодой и красивой девушки, дочери мегауспешного предпринимателя, к руке и сердцу которой стремятся четыре поклонника, абсолютно не похожих друг на друга.

Каждый характер четырёх молодых людей прописан с удивительной точностью и яркой реализацией: один молодой человек — врач, мечтающий о семейном уютном очаге, второй — художник, стремящийся к волшебной музе, третий — предприниматель, желающий всегда быть первым во всем, а четвёртый — торговец, привыкший к хитроумным уловкам. В итоге режиссёр сумел настолько закрутить интригу, что вся его целевая аудитория находит себя в этих интересных сценических образах.

Характерной особенностью армянской драматургии является поиск колоритных решений и психологических оттенков в построении сюжета и драматурги. Также в выстраивании сценографии и многоплановости декорации присутствует утрированная экспрессия, что отображается и на световой партитуре, и лазерных эффектах.

Д. О. Маригіна

РОЛЬ МУЗИКИ ТА СЛОВА У ВИСТАВАХ ТЕАТРУ «БЕРЕЗІЛЬ»

Музика, ритм і слово займали важливу роль у житті і творчості Леся Курбаса. Його любов до цього виду мистецтва багато в чому вплинула і на жанрову специфіку вистав «Березоля», і на мистецтво художнього слова.

Робочий день у «Березолі» починався з дев'ятої години ранку і закінчувався пізно ввечері. Перед початком репетицій всі студійці проходили обов'язкові тренінги і заняття з теорії театру та філософії. Тренінги включали постановку голосу, вокал, акробатику, танець, фехтування. Кожного дня актори розучували вокальні номери, навчались мистецтву хорового читання під керівництвом російського співака, професора Й. Куніна — саме так загартовувався голос акторів, що потім проявилося у виставах, адже музичні вистави «Березолю» славились точністю ритму, вокалу, пластики і інтонацій.

Однією з таких вистав є «Диктатура» 1930 р. у постановці Леся Курбаса.

У статті режисера М. Верхацького знаходимо такі слова Леся Курбаса, сказані на одній з перших репетицій: «Це буде музичне видовисько, в якому драматична мова інтонується таким чином, що інколи вона може переходити в буквальні музичні інтервали. Використовуємо музику. Де можна, дамо хор. Сприйняття буде більш оперове, аніж драматичне».

Однією з принципово важливих проблем була проблема звучання слова на сцені. Для Леся Курбаса стало необхідністю розширити звичні

засоби подачі слова, мелодики мови, ритму, інтонування, емоційного забарвлення, взаємодії слова і жесту «аж до переходу до співу».

Режисер мислив музичними образами і приділяв велику увагу ритму у роботі окремого актора і загалом у виставі. Курбас добре грав на роялі, вмів імпровізувати. Іноді він сам писав музику до вистави або виступав як диригент оркестру.

Брали участь у загальній ритмічній партитурі «Диктатури» і світло, і колір, і голос (як вираження внутрішнього ритму руху думки і почуття) і, звичайно, музика, а також свого роду імітація шумів.

Найважливішим для Леся Курбаса був принцип «омузикальненого» слова: «Вся проблема у винаході речитативу... говорити треба, щоб голосівки були широкі... від широкої голосівки до співу дуже близько», — додавав М. Верхацький. Березілець наголошував, що для режисера у цій виставі важливим був речитатив, який базувався «на українській ладовій основі».

Актор і режисер «Березоля» Г. Ігнатович теж вказував на нерозривний зв'язок музики і слова у діяльності театру: «Взагалі наш колектив — тих, хто довго працював разом з Лесем Степановичем, — був дуже чутливим до звукового боку будь-якого театрального видовища... Наші власні вистави здебільшого були надзвичайно цікаво зроблені в словесній, звуковій своїй частині, особливо роботи Леся Степановича, — приміром, відгук глибокозворушливого народного тужіння в інтонаціях бідкання дружини Малахія: «Ой, хто скаже, хто розкаже...» (у виставі «Народний Малахій»)».

Лесь Курбас і його режисери-студійці активно ставили оперети «Пошились в дурні», «За двома зайцями», «Шпана» та «Мікадо», підкреслена умовно-театральна форма яких була схожою з баченням жанру оперети О. Таїровим: «Ми трактуємо оперету як сценічну музичну ексцентріаду, а не як комічну оперу, бажаємо не співів арій, дуетів і хорів, а прагнемо нової сценічної композиції, що основана на органічному злитті відчуття руху, слова і звуку».

На думку Ю. Шевельова, вистава «Диктатура» в постановці Леся Курбаса стала випробуванням для акторського голосомовного апарату. Наприклад, актори повинні були опанувати техніку переходу від звичайної побутової мови до вокалу — вони повинні були вміло сполучати інтонаційну виразність з драматичною дією. Гусак (О. Хвиля, Р. Черкашин) освічується у почуттях Парані (В. Чистякова, Н. Титаренко) через вірш, який поступово переходить у спів. Можна висновувати, що постановка «Диктатури» стала новим етапом у розвитку «відносин» між музикою і сценічним словом у «Березолі».

Нині «мюзикли» посіли важливу нішу в театральному та кіномистецтві останніх десятиліть. Отже, любов Курбаса до музики і ритму стала визначальною ознакою специфіки його вистав і якоюсь мірою визначила принципи роботи актора в музично-драматичному театрі на теренах сучасної України.

А. І. Махова

СПЕЦИФІКА РОБОТИ АКТОРА В ТЕАТРІ ЮНОГО ГЛЯДАЧА

В історії та сучасності театрального мистецтва популярною формою діяльності театрів є орієнтація на конкретний контингент глядачів. Важливим аспектом збереження і розвитку культури є навчання й виховання дітей та юнаків. Театри юного глядача орієнтовані на дитячу та підліткову публіку, і цим зумовлюється специфіка їх постановок, підходів до режисури вистав, а також і роботи акторів.

Зважаючи на специфіку аудиторії театрів юного глядача, можна визначити важливі завдання, які вони покликані виконувати:

- сприяння всебічному розвитку дитячо-юнацької аудиторії;
- формування правильної ціннісної та морально-етичної системи дитячої аудиторії;
- виховання та навчання цілісної особистості;
- виховання у дітей та підлітків любові до мистецтва;
- виховання патріотичних почуттів, любові до батьківщини;
- підвищення рівня культури дитячо-юнацької аудиторії.

Отже, можна зауважити, що театри юного глядача виконують важливі функції, основними з яких є пізнавальна, виховна, освітня та естетична. Мистецтву, яке спрямоване на дитячо-юнацьку аудиторію, властиве висвітлення гуманних людських цінностей, що сприяють розвитку, самоактуалізації, підвищенню емоційної чуйності і культурної освіченості. Тому сучасному театру юного глядача притаманна також і функція активізації творчого потенціалу особистості.

Специфічними особливостями, що можна визначити у відношенні до театрів юного глядача, можна назвати масовість і видовищність. Видовищність і масовість театру юного глядача сприяють передусім засвоєнню базових моральних категорій. З віком змінюються уявлення, розширюється кругозір і палітра почуттів, але без засвоєння базових моральних принципів неможливо виховати цілісну особистість. Цим зумовлюється тонкість постановок для дитячо-юнацької аудиторії, у яких засоби сценічної виразності повинні варіюватися залежно від віку глядачів і поступово ускладнюватися.

Таким чином, ідейною основою для репертуару театрів юного глядача вважаються сучасність, синтетичне комбінування засобів виразності різних мистецтв. Це можуть бути музика, циркові номери, пісня, танець, яскраві декорації, і всі ці елементи мають бути пронизані єдиним словом, дією, сюжетом. У підлітковому віці процеси сприйняття дійсності ускладнюються, і це потребує глибинних сюжетів, наявності авторитетних позитивних героїв та включення елементів буденності і сучасних реалій.

У театрах юного глядача основу репертуару традиційно становить казка, сучасна п'єса і класика. Це тріо повною мірою відповідає завданням театру, що передбачає рух від простого до складного залежно від віку дітей і підлітків.

Казкові постановки звільняють уяву і фантазію, пробуджують ігрову стихію людини, занурюють нас у світ дитинства. Через казку дитина пізнає поняття добра і зла, опановує народну мудрість і традиції, осягає умовність театру.

Поряд з цим, казковий жанр цінується в першу чергу в роботі з молодшою аудиторією, тоді як підлітки та школярі середнього шкільного віку прагнуть побачити на сцені сучасного героя, сучасні реалії, відчути ефект впізнаваності своїх думок, сленгу.

І, нарешті, основування на класичній творчості характерне для глядачів театрів юного глядача старшого віку. Класична п'єса поєднує людину з культурною спадщиною минулого, тому класичні твори є золотим фондом у репертуарах театрів юного глядача, що передає новому поколінню глядачів і акторів накопичений культурний досвід, формує їх духовне обличчя та значною мірою розширює творчі можливості театральних колективів.

Є. С. Мірзоєва

ОБРАЗ ЖІНКИ-ВІДЬМИ В ЛІТЕРАТУРІ XIX СТ.

Упродовж останніх років в українському літературознавстві зросла зацікавленість питаннями демонології в літературі. Письменники звертались і звертаються до фольклорного матеріалу, зокрема — до народної демонології, літературознавці досліджують питання міфологізації дійсності на сторінках художніх творів.

Образ жінки-відьми описували у своїх творах письменники як XIX, так і XX ст. Художнє втілення образу жінки-відьми в ці століття має спільні й відмінні ознаки.

Говорячи про спільне, слід згадати, що власне образ жінки-відьми є фольклорним, тобто надбанням народу, осмисленим і відшліфованим протягом віків. Але вже тут і виникають розбіжності у втіленні цього образу, адже одні письменники близькі у втіленні до народної традиції, а інші — більш віддалені.

Насамперед, слід звернути увагу, що перші відьми згадувались ще в Біблії, в оповіді про царя Саула, який звернувся за порадою до так званої Аендорської чарівниці. Потім вони з'являються у класичний античний період у вигляді крилатих гарпій і «стріксій» — моторошних совоподібних літаючих істот, що їдять немовлят. Цирцея — чаклунка з давньогрецької міфології, що перетворювала своїх ворогів на свиней, а також її племінниця Медея є прообразами відьми. Так античний світ запроваджує певні метафоричні образи, які у подальших століттях асоціюватимуться з відьмами.

До речі, цікавим є дослідження різкого контрасту у відношенні жінок-відьом, а також у їх змалюванні різними народами. Отож, треба зазначити, що українці, загалом, на відміну від інших європейських народів, до відьом ставились не так вже й негативно. У той час, коли в уяві українського народу відьми поставали розумними, хитрими, мудрими,

то в англійців, німців, датчан, шведів, естонців, французів відьма була втіленням суцільного зла.

У творах Еврипіда, Вергілія, Вільяма Шекспіра, Григорія Квітки-Основ'яненка, Миколи Гоголя, Тараса Шевченка, Степана Руданського, Адама Міцкевича, Юліуша Словацького, Ольги Кобилянської, Михайла Булгакова, Олександра Купріна, Валерія Шевчука та інших постать відьми вимальовується по-різному. Одним з перших в українській літературі художньо переосмислив народні уявлення про відьомство І. Котляревський в «Енеїді». У творі знаходимо два протилежні образи відьом. Перший — Сівіла. Вона є типовою сільською ворожкою і знахаркою. Автор називає її «відьма зая» та «Яга». Вона має досить непривабливу зовнішність. Другий — фурія Тезіфона. В образі цієї відьми втілено цікаву особистість відьом — вона може перевтілюватись.

І. Котляревський змальовує два різних образи відьом (КумськуСівілу і Тезіфону) нібито з протилежними ознаками, проте вони логічно взаємодоповнюють один одного. Тобто не залишилася поза увагою митця двоякість уявлення про відьом.

У своїх баладах Л. Боровиковський майстерно переплітає в сюжетах народні перекази, казки, легенди про відьом. Моральними настановами його балад є наступні дидактично-релігійні ідеали: ні в якому разі не можна вдаватися до чар, оскільки за це обов'язково буде кара Божа. Бог у свідомості простих селян не погоджується, що людина, тим паче жінка, ставить себе з ним на один рівень, і карає за це.

У романтичній творчості Т. Шевченка поєдналися фольклорна й психологічно-особистісна тематично-стильові течії. У поемі «Відьма» («Осика») поет змальовує відьму-неофітку. Про дивну її поведінку й довідьомську частину життя свідчить насамперед її ім'я — Лукія, тобто променистa, світла. Громада вважає Лукію відьмою, її життя — гріхом, смерть — покаранням і навіть пробиває на всяк випадок її тіло осиковим кілком. Але завдяки любові дівчат та їхнім сльозам за нею на могилі виростають квіти, а з кілка — осика. Такий кінець є типовим для легенд, переказів, казок, народних балад про відьом. Т. Шевченко використав цей мотив у своїх ранніх баладах, як-от: у «Причинній», «Тополі». Отже, навіть маргінальна для нього тема відьми-ворожки вводить нас у сутність проблеми Шевченківського знання глибин народної містики та психології творчості.

Записуючи й досліджуючи народну поезію, М. Костомаров звернув увагу на твори, у яких відбивається щоденне життя народу, на повір'я й міфологію, звичаї, перекази, народні забобони. Як відомо, зрощення язичницької міфології з християнською призвело до того, що місце природного буття в ній заступає самосвідомість, а замість космології з'являється етика. Саме проблема моралі робить образи відьом у романтичних творах М. Костомарова «запропащими».

Отже, тема відьомства, широко представлена у фольклорі, стала невичерпним джерелом для художньої літератури, до того ж помітну роль

у літературних творах постать відьми відігравала навіть тоді, коли вона не виступала головною героїнею.

В. Ю. Ніжнік

БРОДВЕЙСЬКИЙ МЮЗИКЛ. ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ ЖАНРУ У 10- 20-ТІ РР. ХХ СТ.

Мюзикл є окремим жанром сценічного мистецтва, що поєднує музичні, вокальні, хореографічні і пластичні елементи, та є одним з найбільш складних театральних жанрів, що інтегрував декілька окремих сценічних напрямів. У ХХ ст. та і на сьогоднішній день мюзикл популярний в усьому світі, проте почалося все на Бродвеї.

Зауважимо, що історія мюзиклу починається у 20-х рр. ХХ ст. у м. Нью-Йорк у США. Водночас як жанр мюзикл офіційно визнано лише у 40-х рр. ХХ ст.

Мюзикл як жанр мистецтва сформувався під впливом інших мистецьких напрямків, в першу чергу опери, водевілю та бурлеску.

Робота над мюзиклом починається з написання п'єси. Пізніше в постановці твору беруть участь режисер-постановник, балетмейстери, фахівці з вокалу. Мюзикл — неймовірно видовищна вистава, яка відкриває безліч можливих тем і виражальних засобів, через що він є одним з найбільш комерційних театральних жанрів. У звичних двох актах мюзиклу можуть бути використані масові виступи танцюристів або вокалістів, спецефекти.

Бродвейська сцена задавала тон у світі мюзиклів протягом багатьох років. У 20-30 рр. найпомітнішими композиторами у світі мюзиклів були Рудольф Фрімль — «Розмарі» у 1924 р., Оскар Хаммерштайн — «Плавучий театр» у 1927 р. і Джордж Гершвін — «Я співаю про тебе» у 1931 р. Останній був першим мюзиклом, який отримав Пулітцерівську премію. Після 1937 р. театральний мюзикл почав здавати позиції, поступаючись кінематографу.

Проте мюзикл продовжив існувати. У 1943 р. з'явилася знаменита «Оклахома!» Роджерса і Хаммерштайна, згодом екранізована з приголомшуючим успіхом. Мюзикл не сходив з бродвейських сцен близько п'яти років і в 1944 р. отримав Пулітцерівську премію. Після чого вперше вийшла платівка із записом цілого спектаклю. На основі мюзиклу «Оклахома» в 1955 р. був знятий художній фільм, який отримав дві премії Оскар. У 2002 р. цей мюзикл знову повернувся на бродвейську сцену і Ліга Драми Нью-Йорка назвала його кращим мюзиклом століття.

Справжнім проривом у жанрі мюзиклу на Бродвеї стала постановка «Ісус Христос — суперзірка», музику до якої написав талановитий композитор ЛлойдВеббер. Постановка з регулярною періодичністю ставиться різними режисерами на різних сценах у багатьох куточках світу і до теперішнього часу користується величезною популярністю в глядача.

Відзначимо, що мюзикл не одразу визнано на міжнародних театральних підмостках. Більше двох тисяч успішних постановок відбулися на

сценах американських театрів, перш ніж він мюзикли почали ставити в Європі. Мюзикл користується популярністю у глядачів через видовищність і легкість у сприйнятті.

Отже, бродвейський мюзикл є особливим видом театрального мистецтва, що розрахований в першу чергу на смаки масової аудиторії. Американський театр вступив у XX ст., маючи порівняно небагату історію власної сценічної культури. Його остаточне становлення відбулося лише в нинішньому столітті. На межі епох визначилася і організаційна структура американського театру, який функціонує переважно на основі акціонерної системи. Нові театральні будівлі споруджувалися головним чином на Бродвеї і прилеглих до нього вулицях Нью-Йорка. Виникло поняття «бродвейський театр» — велике комерційне підприємство, де для кожної постановки орендувалося приміщення, набиралася нова трупа, з неодмінною участю акторів, і де, в разі успіху, щодня йде спектакль, не сходячи зі сцени протягом декількох років.

Ю. О. Оноприйко

ТВОРЧИЙ ВНЕСОК ОСКАРА КОКОШКИ В ЄВРОПЕЙСЬКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ДРАМАТУРГА, РЕЖИСЕРА ТА СЦЕНОГРАФА

Драматургія Оскара Кокошки (1886–1980 рр.), австрійського письменника, живописця та графіка, стала одним із характерних прикладів розширення можливостей драматургічного мистецтва, тенденції, яка особливо яскраво проявила себе на початку XX ст. Новаторська роль його драматургії зумовлена багато в чому тим, що О. Кокошка належав до тієї категорії художників, кому однієї сфери мистецтва було недостатньо для самовираження. Його художній дар проявив себе в живописі: він — усесвітньовизнаний автор безлічі живописних полотен, гравюр, літографій, ескізів для театральних постановок, ілюстрацій до книг, що створювалися протягом його творчої біографії. До літературної творчості О. Кокошка звертався епізодично, у різні періоди життя. Точніше, літературна біографія О. Кокошки розділяється на два чітко окреслені періоди: у 1900–1910 рр., спочатку у Відні, а потім у Берліні, де він на запрошення відомого видавця й публіциста ГервартаВальдена (1878–1941 рр.) співпрацював із журналом «Штурм», він створює цікаві та самобутні твори — п'єси та вірші в прозі. Знову О. Кокошка звертається до «самовираження в слові» лише майже через півстоліття, в 1950–1970 рр., коли він написав кілька оповідань і драму «Коменіус» (1972 р.).

Драматургічна спадщина О. Кокошки практично невідома українським читачам і глядачам. Тим часом його драматургія займає значне місце серед найважливіших явищ мистецтва XX ст. Літературна творчість для О. Кокошки — не побічний вид занять мистецтвом, а місце для вкладання його художнього дару, про що свідчить загальновизнана, на жаль, поки тільки за кордоном, значимість його драматичних творів, які є відправною точкою для німецького експресіонізму поряд

з драматургічними текстами РайнхардаЗорге (1892–1916 рр.) і Вальтера Хазенклевера (1890–1940 рр.). Багато авторитетних дослідників німецького експресіонізму називають О. Кокошку (автора п'єси «Вбивця — надія жінок») «предтечею німецького експресіоністського театру».

У культурному середовищі віденського «Сецессіона», в якому виховувався як художник і драматург О. Кокошка, уявлення про взаємодію різних видів мистецтв визначають загальну естетичну спрямованість цього руху молодих художників. Практичною реалізацією гасла «Сецессіона» щодо неправомірності поділу мистецтва на високе (витончене) й низьке (прикладне) стало створення в 1907 р. так званої «Віденської майстерні» — творчого й освітнього об'єднання художників і ремісників, котрі творили, тісно співпрацюючи, керуючись метою перетворення простору в єдиний твір мистецтва.

Прагнення до розширення можливостей драми у творчості О. Кокошки збіглося за часом з експресіоністськими тенденціями в мистецтві. Експресіонізм як своєрідний рух, проявивши себе в архітектурі, танці, музиці, кінематографі та театрі, виник спочатку в живописі, лише через кілька років аналогічні явища проникли в літературу. Експресіонізм був по-своєму зацікавлений у створенні «синтетичного твору мистецтва»: через взаємопроникнення світла, кольору, слова, музики, танцю та пантоміми експресіоністи прагнули до інтенсивнішого способу самовираження та впливу на глядача.

Для О. Кокошки літературний текст, зокрема драматичний, є породженням візуального сприйняття дійсності. Він одним із перших у європейській культурі змусив «говорити» на сцені засоби невербального вираження: декорації, колір, світло, жести, пантомімічна, танцювальні рухи персонажів, тому літературний аспект його драм не можна розглядати ізольовано від того, що відбувається на сцені у візуальному плані. Уявлення про те, яким мислив О. Кокошка-драматург синтез мистецтв на сцені, можуть дати нам численні ремарки в корпусі його п'єс: нотатки про оформлення сценічного простору, переміщення персонажів по сцені, становище їхніх рук і тіл, зміну освітлення та динаміку колірних змін пов'язані з образом якогось полістилістично-художнього простору, що народжується у свідомості автора.

М. М. Орловська

ВИКОРИСТАННЯ МІФОЛОГІЇ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ

Міфопоетична свідомість має величезний прояв у драматургічному та театральному мистецтві — ритуально-міфологічний зміст реалізується в сюжетних щепленнях і парадигмах. Цілий окремий світоглядно-філософський вимір народу, окремої етнографічної одиниці або цілої нації може проявитися в такий спосіб. Міф, використання його елементів у виставі впливають на саму структуру діяльності театрів, їх смислову організацію: вплив іде на сценографію, відповідну акторську техніку, роль

і місце глядача у виставі, музичне оформлення тощо. Це стосується принципу поетичного театру — перш, ніж приступити до втілення на сцені певного змісту та форми, характерних для етносу, вірування народу, необхідно детально вивчити світобачення народу, провести ретельне дослідження, а не просто стилізувати автентику.

Міфопоетична система у творі може виражатись у двох основних варіантах: мозаїчна система, при якій міфологічні елементи або алюзії до них не становлять сюжетотворчої структури, а просто є частиною твору, яка не впливає на основний хід сюжету; лінійна система, коли міфотворча модель є панівною у творі або окремих його фрагментах, наскрізною в тексті твору, тобто становить сюжетотворчу лінію.

Водночас використання міфологічних сюжетів може мати різні цілі та відношення до сюжетів, їх утілення на сцені. Відповідно, існують різні форми інтерпретації міфу: реміфологізація, у випадку відтворення сутності міфу, змінивши його форму; деміфологізація (усунення елементів міфу та їх раціональне пояснення); міфологізація, як перетворення на міф особи, події, надання символізму; реконструкція використовується для відтворення архаїчних культурних форм; імітація міфу, як, наприклад, створення міфу для окремих спільнот у жанрі фентезі; деконструкція міфу, коли міф розкладається на окремі частини або мозаїки для створення нового змісту чи форми; евгемеризація (намагання побачити історичну правду крізь міф) та ін.

Оглядаючись на минуле українського театру, маємо поетичний театр, вірний традиціям. Проте сучасний український театр має інший вигляд, інше проявлення. Це стосується міфопоетичної моделі в театрі. Коли реальність складна, і людина не завжди хоче її сприймати, на сцені зростає популярність міфології, містики, ритуалів, — у такий спосіб людина може прагнути повернутися до витоків існування своєї нації або людства, шукати відповіді на питання, які хвилюють. Мистецтво — один з основних інститутів культури, що зачіпає релігію та філософію. Це — вияв суспільства, сучасності, форма суспільної свідомості, де предметом відображення є всі важливі явища людського життя та навколишньої природи, духовного світу, тому як модель осмислення світу може творитися міфопоетична модель у виставі, використовуватися відповідні міфологічні образи та сюжети, як відгук на потребу сучасного соціуму.

Економіка, ринкові відносини проникають у всі сфери, зокрема у творчу. Виникає арт-ринок, в умовах якого мистецтво розглядається як продукт, входить у зовсім інший, комерційний, тип відносин. Так складається, що міфологія нині популярна, міфологічні елементи активно долучаються до драматургії, театральних вистав. Така мотивація впливає на результат: саме тому сьогодні міфологічна вистава суттєво відрізняється від вистави міфологічної минулої. Хоча театри часто повертаються до колишньої драматургії, уже поставленої на сцені («Вій», «Вечори на хуторі біля Диканьки», «Тіні забутих предків»), часто змінюючи форму, а часом навіть сюжет. Чи криється причина в тому, що нічого нового не

створюється, а якщо створюється, то матеріал більше стилізований, ніж автентичний? Нині це є проблемою. Проте варто віддати належне театрам, де режисери дотримують традицій, шукають нових утілень, які є дійсно автентикою.

В. О. Посунько

ГОГОЛЬФЕСТ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН В УКРАЇНІ

Фестиваль «ГогольФест» починав своє існування як приватна мистецька ініціатива (з 2007 р.), але за чотири роки існування став масштабною культурною подією в Україні. Це зумовлено передусім тим, що країна потребувала культурного розквіту та нового мистецтва. Фестиваль увібрав найрізноманітніші практики та поєднав різні пласти культури: театр, музика, кіно, хореографія, архітектура, перформанси та багато іншого. Фестиваль вважається мультидисциплінарним. І найголовнішою його ознакою є те, що він не тільки демонструє свіжий зріз сучасного мистецтва, але й створює насамперед тренди. Це робить унікальним фестиваль, потребує його вивчення впливу на розвиток культури і мистецтва в Україні.

Аналізуючи історію фестивалю «ГогольФест» можна прослідкувати тенденції його розвитку та впливу на культуру України. Вперше фестиваль було проведено за підтримки лише двох ініціатив, це ЦСІ «Дах» та державного камерного ансамблю «Київські солісти». Протягом наступних трьох років фестиваль набув популярності і до нього долучились інші відомі профільні фестивалі, такі як «Молодість», «JazzКоктебель», «Французська весна», «Шешори» та ін. Також підтримувати фестиваль стали гурти з Іспанії, Італії та Великобританії.

На базі фестивалю «ГогольФест» уперше була створена школа-резиденція, метою якої стало надання теоретичних знань та реалізація їх на практиці на базі школи. Важливо зазначити, що ця школа стала поштовхом до розвитку нових, синтетичних жанрів, адже вони пропагували міждисциплінарні колаборації: художники роблять спільні проекти з театром, хореографи — з архітекторами, мультиплікатори — з музикантами. Такий експеримент призвів до об'єднання театру «Дах» та угрупування віджеїв «Tenpoint», аніматора О.Даниленка та гурту «ДахаБраха». Проведення пілотної школи призвело до того, що проекти створені під час її проведення, взяли участь у фестивалі. Ідея колаборації жанрів дає можливість для розвитку нових видів мистецтва, а це призводить до встановлення трендів.

Важливим завданням «ГогольФесту» є поєднання усіх міст України у єдиному культурному просторі, адже, як правило, є декілька головних культурних центри, де відбуваються усі заходи, а інші міста не долучаються до цього процесу. Тому Влад Троїцький, президент фестивалю, вводить унікальний досвід, який був втілений лише один раз у 1970 р. у Канаді. Створення потягу «ГогольТрейн», стане ключовим культурним явищем в Україні. У потязі сполученням Київ-Маріуполь об'єднаються

художники, музиканти, актори. Цей прецендент планують задокументувати, у потязі працюватиме кіногрупа та створить документальне кіно, яке буде показане на фестивалях поза межами України.

Отже, підбиваючи підсумки, можна навести наступні тези:

• Мультидисциплінарний фестиваль «ГогольФест» заповнює нішу мистецької інфраструктури України;

• «ГогольФест» надає потужний стимул розвитку українському мистецтву і культурі;

• Впливають на формування позитивного іміджу України за кордоном;

• Створюють та пропагують колаборації жанрів, з утворенням та розвитком нових;

• Виховують покоління, яке розбирається у мистецтві.

А. С. Ревізор

СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ АНТИЧНОЇ ТРАГЕДІЇ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ТА ЄВРОПИ (КІНЕЦЬ XX — ПОЧАТОК XXI СТ.)

Трагедія виникла ще в часи античності і з того часу пройшла значний процес еволюції, тому зі зміною концепцій світогляду людства, трансформувались підходи до втілення драматургічного матеріалу на сцені.

Жанр трагедії визначається як явище, яке концентрує найвизначніші імпульси людського життя, що обов'язково характеризується гострим, гранично сконденсованим конфліктом, який базується на зіткненні носіїв протилежних моральних установок, світоглядних позицій чи неможливості подолання непереборних перешкод. В силу складності порушених питань головний герой трагедії приречений на загибель, що може мати два трактування — фізичне, коли герой гине, але своєю загибеллю утверджує свою правоту, або моральне, коли герой зазнає руйнівного впливу протидіючих сил, що призводить до краху ідеологічних поглядів, системи цінностей. Проте головною рушійною силою трагедії є активна діяльність героя, який закономірно проектує майбутню розв'язку.

Митці античної Греції мали на мету передати фатальність, епічність оточуючих героя подій, необхідності вибору, року, концентруючи свою увагу на масштабності сценічних ефектів. Так, через велетенський розмір театру, який масштабом і будовою нагадував сучасний стадіон, актори змушені були збільшувати свою статуру, аби їх могли побачити і почути глядачі з останніх рядів: носили довжелезний одяг, яким маскували непропорційність своєї «вдосконаленої» фігури, оскільки робили дуже високі зачіски, взували на ноги котурни, надягали величезні маски, в яких вбували вмонтовані пристрої для посилення голосу, свого роду «мегафони». Оскільки обличчя акторів були закритими, атрибутом їхньої майстерності були широкі жести й рухи.

Для втілення трагедії у XX — XXI ст. характерним є акцент на психологізмі, який переноситься у сферу людської свідомості, тому герої

є носіями насамперед своїх моральних поглядів, думок, світогляду, а їхні дії чи міркування зумовлені ними. Найважливішим аспектом на сучасному етапі розвитку театрального мистецтва є мотивування вчинків героїв, які не є однозначними, однолінійним особистостями, а є носіями різноманітних, часом суперечливих рис характеру, що при домінуванні певної риси і визначає весь хід розвитку трагедійного конфлікту. Сучасна трагедія набуває ознак психологічної драми, яка зображує конфлікти особистості і суспільства крізь призму людських емоцій і чуттєвих переживань, що призводять до фатальних наслідків. Режисура та сценічні ефекти направлені на підтримку атмосфери камерного психологізму, занурення у внутрішній світ героя.

Таким чином, сучасний театр трансформує традиційні атрибути сценічного втілення античної трагедії і розвиває направленість на неоднозначність морального компасу героя та його оточення.

С. О. Рідкозубова

«СІМЕЙНИЙ ТЕАТР» ЯК ЯВИЩЕ СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА: КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ

Вельми помітною прикметою часу в контексті сьогоднішнього надшвидкісного потоку життя є багатоликий образ сучасника, спотвореного фальшивими цінностями, масмедійними штампами, але спраглого до самоактуалізації і, як не дивно, замріяного вирватися на свободу. Власне alter-ego робить людину рабом стереотипів, котра живе відповідно до уготованих кліше й моделей, у результаті вона не належить самій собі.

Нині можна впевнено констатувати, що прийдешнє загрожує, оскільки лякає не менше, ніж екологічна катастрофа в незворотних змінах природних комплексів: «захищати», як повсюдно формулюється, необхідно вже «саму людину, що стрімко втрачає людську подобу, забуває людську мову», але бажає бути почутою.

З об'єктивною достовірністю, точніше навіть автентичністю, «жива» сценічна мова, як жодна інша, виявляє глибину гнітючої буденності людського життя. На тлі «звичайних» соціальних катастроф, що здаються звичними, головно поточних економіко-фінансових криз, трагедії самої людини виглядають такими, що набагато провокаційніше волають. Театр «рельєфно» артикулює екзистенційну проблематику, рефлексуючи над межовими ситуаціями, ситуацією кризи людської свідомості: збіднiння психоемоційної сфери, яскраво вираженого клішованого мислення, коли мозок «напханий породженнями», нав'язаними засобами масової інформації та рекламою. Відповідно, наростаючий екзистенційний страх сприяє затвердженню моральної незрілості, інфантилізму та недієздатності, нарешті, небажанню взяти на себе відповідальність за вчинені дії.Цілком очевидною є неможливість мовчання стосовно свого співрозмовника — глядача — з боку театру, що інспірує не просто актуальний діалог, а публічну дискусію, де головною розглядуваною ланкою є стан людини. Загострений психологізм і емоційність художньої тканини

сценічного дійства забезпечують долучення реципієнта до активного процесу, який виявляє мистецтво театру, що породжує образи, ідеї, нюанси, значення яких змінюються в контексті гри.

Пошуки особливої сценічної стилістики, яка освоює форми та пропонує сценічну мову, прагнучи осмислити питання буття, відтворює сімейний театр. У стрімких темпах сучасних умов, що вносять радикальні корективи в повсякденність, передбачаючи критичне ставлення до усвідомлення її дійсності, саме сімейний театр маніфестує «становлення людини» у контексті нового культурно-інтелектуального горизонту життя.

Джерелом ґенези сімейного театру можна вважати явище театру домашнього, що незмінно існував та історично не втрачав виняткової ролі в дворянському побуті, був показником театралізованості повсякденного життя минулих часів як спадкоємець історії кріпосного театру, частини історії художньої інтелігенції, пропагування культури. Домашній театр, витоком зародження якого єперіод раннього середньовіччя та шлях царських утіх і палацових придворних розваг, визначається «транслятором» західноєвропейської театральної культури, потужним чинником затвердження самобутніх вітчизняних форм театрального мистецтва — не тільки аматорського, а й професійного.

Домашній театр (садибний театр) з вельми поширеними аматорськими виставами й домашніми постановками вможливлює відхід з умовного й нещирого життя придворного «світу» в простір щирості та справжніх почуттів. Отже, рух від нормативності поведінки до відтворення «природної людини» — ідейна основа домашнього театру, який втілює принципи оволодіння особистістю неминущими скарбами, постаючи засобом її духовного та інтелектуального збагачення, примноження культурного потенціалу.

Як правонаступник домашнього театру, феноменсучасного сценічного мистецтва — сімейний театр — на тлі вирішення актуальної проблеми культурно-духовного виховання неспотвореної фальшивими цінностями особистості є певною умовою її гармонійного зростання та становлення, актуалізуючи методологічні стратегії виховання людини культури — творчої, ініціативної особистості, наділеної яскравою індивідуальністю, здатної до саморозвитку, самовдосконалення, свідомо здійснюваної креативної діяльності.

Таким чином, у сенсі передумов життєствердження театральної педагогіки та розроблення алгоритмів і процедур запровадження її в практику, досліджуючи через сценічну дію специфіку мистецтва театру, фізичну та психічну змістовність акторської творчості, дуже близької до педагогічної, сімейний театр стосується засадничих питань педагогіки як мистецтва,дістає відповіді на непрості, проблемні питання освіти й виховання людини, які сьогодення зі своїми мас-медійними штампами залишає поза увагою.

Іншими словами, сімейний театр перетворює принципи театральної педагогіки на ефективний компонент загальнокультурної

освітньо-виховної дидактики, більше того, на зосередження в естетичному почутті етичної норми та психологічних складників людської духовності якнеобхідну культурну потребу.

А. М. Сєрікова

ТЕАТР БУНРАКУ ЯК КАНОНІЧНИЙ ВИД МИСТЕЦТВА

Традиційне мистецтво та велика шана данини минулого — головні принципи світогляду японської ментальності, а дбайливе ставлення до сакраментальних театрів, а саме їх роль у суспільстві, підкреслює цей аспект. Театр бунраку — це сукупність традиційних форм японського мистецтва та сучасних технологій сненографічного простору. Об'єднавши народну пісенну оповідь дзьорурі з ляльковою виставою, бунраку зберіг надбання минулого, передаючи майбутнім поколінням завіти предків.

Цей вид театрального мистецтва виник наприкінці XV– у середини XVI ст., але розквітом уважається XVIII ст. Головно цьому сприяла творчість ТікамацуМодзаемона, видатного драматурга того часу, який самі японці порівнюють з В. Шекспіром, оскільки вбачають подібність сюжетних ліній та здатність достукатися до сердець глядачів через переживання героїв, описаних у п'єсах. З його ім'ям асоціюються розквіт і «золотий вік» традиційного театру бунраку.

Основна унікальність і характерна ознака цього театру, яка відрізняє його від європейського розуміння лялькової вистави, являє собою те, що від імені ляльки говорить не ляльковод, а читець; музичний супровід і виконання п'єси представляється чітким дотриманням тексту в супроводі акомпанементу сямісена — інструмента, завезеного в країну через о. Рюкю. Тоді він називався дзябісен, який характеризувало особливе обтягування зміїною шкірою, але це було дорого, тому надалі шкіру замінили на дешевшу — котячу, що видозмінило найменування.

Головним атрибутом лялькового театру є саме лялька. У театрі бунраку це справжній витвір мистецтва, аналогів якому немає у світі. Незважаючи на властиву японській культурі консервацію знань, багато в сучасному виготовленні ляльок поступається минулому. Втрачено рецепт виготовлення лаку, що додає глянцю ляльковим обличчям. Уважається, що це надавало «внутрішнього сяйва» та життєвості. Але й нині маріонетки вражають реалістичністю, особливо в умілих руках майстра. Рухомий погляд, зміни емоцій — це лише мала частина від усього різноманіття можливостей, щоб додати виразності у виконанні ролі. Як можна зрозуміти, найскладнішим елементом ляльки вважається голова, зокрема її мімікація. Але це — не єдиний елемент у створенні людянішої подоби. Сюди входять особливості добору вбрання, зачіски, перуки та допоміжного реквізиту.

Стосовно оформлення сценічного майданчика можна зауважити, що японці досить цікаво використовують власне художнє надбання у вигляді ширм і прикрашених розсувних перегородок. Сценографи в театрах намагаються розмаїтити виразними символами, візерунками, різними

сюжетними мотивами, використовуючи рослинні орнаменти й композиції тварин у дикій природі. У кольоровій гамі, як правило, переважають червоний та чорний, що надає сценічному простору експресивного насичення.

У 1758 р. НамікіСьодзо винайшов повертальне коло. Це надало можливості вести оповідь та виставу в логічному розподілі часу й місця, не перериваючись й у вірній послідовності.

Сучасні технічні можливості сценічного простору наповнені складними механізмами та пристосуваннями, що дозволяють урізноманітнити видовище цікавими рішеннями, але це не відміняє головний акцент на ляльку.

Театр бунраку нині представляє одночасно канонічні форми, щоденні вдосконалення різноманітних пристосувань. Завдяки цьому можна поглибити уявлення картини японської культури загалом.

Особливість культури будь-якої країни — це код, за яким можна прослідкувати становлення та розвиток етносу. Незважаючи на експансію кіно, а потім і телебачення, традиційний театр бунраку є важливим елементом культури Японії. У лялькову мистецтві збереглися форми давніх обрядів, символів та історичних відомств, котрі передавалися сотні років наступними поколіннями. Бунраку вдалося канонізувати майстерність особливої форми виконання, тим самим — оригінальний художній світ, за яким вбачається багатовікова традиція.

Н. М. Тимощук

ФЕСТИВАЛЬНА ПОЛІТИКА ПОЛТАВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК В ІСТОРИЧНОМУ МИНУЛОМУ ТА НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Полтавський академічний обласний театр ляльок почав брати активну участь у міжнародних фестивалях театрів ляльок з 1990 р. Станом на 2018 р., виходячи з підрахунків загальної кількості фестивалів, в яких колектив взяв участь, можна навести наступні дані: сорок п'ять міжнародних фестивалів та дев'ять всеукраїнських. У цьому матеріалі представлені етапні і знакові фестивалі, на яких театр отримав нагороди і був визнаний кращим серед учасників.

1990 р. репертуар театру поповнився виставою-оперою «Коза-Дереза» (за лібрето «Дніпрової Чайки», музика М. Лисенка) у постановці заслуженого артиста України Л. Попова та художника В. Козуба. У цьому ж році вистава була представлена на І Міжнародному фестивалі театрів для дітей «Інтерлялька-90» (м. Ужгород), де була визнана кращою, а виконавиця головної ролі Кози-Дерези А. Остапенко отримала диплом «За краще виконання жіночої ролі».

1992 р. на базі театру був уперше проведений Всеукраїнський фестиваль театрів ляльок «Прем'єри сезону», в якому взяли участь 14 театрів ляльок України. Полтавські лялькарі представили на цьому фестивалі виставу «Бабусині пригоди» (Я. Грушецький, В. Безуля). Вистава на фестивалі визнана однією з кращих і була показана на закритті фестивалю

у Києві 1993 р., де теж отримала високу оцінку досвідчених театралів та критиків.

У 1990-х рр. Полтавський театр ляльок починають регулярно запрошувати для участі в міжнародних фестивалях: тричі з концертними номерами колектив взяв участь у Міжнародному фестивалі мистецтв «Слов'янський базар» у м. Вітебськ, Білорусь (1996, 1999, 2001 рр.), та у II Міжнародному фестивалі «Бєлгородська забава» у м. Бєлгород, Росія (1997 р.), на якому колектив театру представив виставу «Ніч на Івана Купала» (А. Поляк, В. Безуля), що посіла І місце.

1999 р. Полтавський обласний театр ляльок знову був запрошений взяти участь у III Міжнародному фестивалі театрів ляльок «Бєлгородська забава», на якому колектив презентував виставу «Енеїда» (А. Поляк, В. Безуля).

1994 р. Полтавський обласний театр ляльок відбув на гастролі до КНР, де ознайомив китайських глядачів з виставами «Івасик-Телесик» (А. Поляк,

В. Безуля), «Принцеса, що стрибає» (Б. Азаров, В. Козуб).

1998 р. колектив театру представив виставу «Ще раз про Червону Шапочку» (С. Єфремов, В. Безуля) на VII Міжнародному фестивалі театрів ляльок у м. Тегеран (Іран). У цьому ж році відбулися гастролі з виставою до Німеччини.

Протягом 2006–2016 рр. вистава «Тигреня Петрик» (Д. Нуянзін, М. Данько) презентувалася колективом театру на 13 міжнародних фестивалях театрів ляльок.

2007 р. вистава «Крила для Дюймовочки» (Д. Дмітрієва, С. Сафронова) вперше була показана на IV Міжнародному фестивалі національної класики на сцені театру ляльок «Обереги-2007» у м. Івано-Франківськ і була визнана кращою роботою фестивалю. У 2012 р. виставу було презентовано на XVII-му Міжнародному театральному фестивалі «Біла Вежа — 2012. Класика PLUS», що проходив у м. Брест (Білорусь), де отримала немало нагород та дипломів. У 2013 р. на VIII Міжнародному фестивалі театрів ляльок «День туманянівської казки» (с. Дсех, Лорійська обл., Республіка Вірменія) вистава отримала дипломи в номінаціях «За кращу режисуру» та «За кращу сценографію».

На V Всеукраїнському конкурсі театрів ляльок «Прем'єри сезону 2015» вистава «Івасик-Телесик» (О. Дмітрієва, за мотивами української народної казки) одержала дипломи: «Гран-прі огляду-конкурсу», «Краща режисура», «Найкраща сценографія та ляльки», «Краща вистава для дітей шкільного віку».

Н. С. Федіна

МОВА РУХУ ТА ЇЇ ФІЗИЧНИЙ АСПЕКТ У СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Фізичний діалог актора і глядача — своєрідні відносини, які будуються на тому, що «зупиняють недовіру». Для того, щоб ці відносини

були ефективними, існує велика кількість художніх засобів, ціла сітка ілюзій, які повинні «триматися на твердих ногах», тобто мати міцний фізичний контекст того, що відбувається на сцені. Ця фізична частина може мати назву «кінестетика» — відчуття, яке дозволяє глядачу сприймати своїм власним тілом фізичні імпульси, які актор посилає рухами зі сцени, у той час, коли сам глядач нерухомо сидить у глядацькому кріслі.

Мейєрхольд був тією людиною, чия театральна практика, на кшталт розщепленню атомного ядра, зробила вільною потенційну енергію і тих, хто дивиться виставу, і тих, хто її створює. Його біомеханіка рухів стала тим технічним засобом, який примусив глядача бачити не тільки те, що на поверхні, а ще багато реальностей у відносинах суспільства і героя, а також подій, які відбувалися на сцені.

Мова руху, яка відтворює багато важливих деталей, стає міцним містком спілкування, комунікації та забезпечує рецептивний зв'язок на базовому рівні. Якщо дослідити вправи, створені Мейєрхольдом на початку ХХ ст., які він назвав «біомеханічними», можна зрозуміти, що саме вони стали початком практики навчання виконавця вміти передати зміст, стан, емоцію персонажу через рух.

Пізніше Гротовський та його практика акторського тренінгу зробили свій внесок у розвиток «фізичного інтелекту», який сьогодні є важливою складовою кодування художніх символів як частини виразно-художніх сценічних засобів. Саме у 60-х рр. ХХ ст. з'явився термін «тренінг», практика якого збагачувала і вдосконалювала рухові можливості та передачу художнього змісту, таким чином формуючи «фізичний інтелект» не тільки у актора і виконавця, а і у глядача.

Досконале володіння мовою руху є тією професійною необхідністю, яка збагачує сценічні дійства і процеси сьогодення та створює нову сценічну поведінку актора й новий глядацький відгук, тобто нову комунікацію.

О. В. Хомич

ЛЕСЬ СЕРДЮК — АКТОР ТЕАТРУ «РЕВОЛЮЦІЙНОЇ РОМАНТИКИ»

В історії сценічного мистецтва кожного народу існують актори, з творчою діяльністю яких пов'язана ціла епоха в розвитку національного театрального процесу. Для українського театру саме таким визнаним майстром сцени був Народний артист СРСР, кіноактор, режисер, майстер художнього слова, викладач Олександр Іванович Сердюк.

Творча програма молодого колективу «березільців» потребувала тісного зв'язку мистецтва з революційною сучасністю, сміливого втручання в життя, закликала розірвати пута сценічної рутини, новими засобами розповісти народу про те, що хвилює його. Щоб втілити свій намір в реальність Курбас звернувся, як не дивно, до акторів реалістичної школи, серед яких був О.Сердюк.

Актор пройшов всі етапи освоєння нового методу режисера — «перетворення», в майбутньому поєднуючи їх з реалістично-психологічною манерою гри. І хоча за часів «Березіль» актор зіграв найсміливіші ролі, найвизначніші і знакові образи були втілені на сцені саме театру ім. Шевченка.

Серед багатьох образів, створених О. Сердюком, відзначаються Васька Окорок, боцман Кобза, Платон Кречет, Назар Стодоля, Богун, Часник, Микита Гальчук, син новгородця Микита («Ярослав Мудрий»), Єгор Буличов, Ромодан. Протилежність їх характерів свідчить про різносторонність акторського обдарування О. Сердюка, який досконало володіє як майстерністю створення вольових, романтично піднесених і драматичних образів, так і засобами сценічного розкриття психологічно ускладнених і сатиричних характерів.

Різноманітні барви та відтінки виражальної палітри українського акторського мистецтва О. Сердюк використовує завжди точно, економно, майстерно поєднуючи їх у художньо-цілісному сценічному образі, щоразу по-новому відкриваючи сильні людські характери. Скульптурно довершена і водночас наспівна пластика артиста, промовиста виразність кожного жесту і кожної пози допомогли йому змалювати могутню постать народного месника Семена Гонтаря в «Коліївщині» режисера Івана Кавалерідзе; природна музикальність, уміння через зухвалу пісню «Вулиця гуде, козак іде» виявити складний психологічний стан Микити Гальчука відзначили його гру в п'єсі М. Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю» — одній з найкращих постановок М. Крушельницького, майстерне використання гостро сатиричних, гротескних барв надало можливість актору гнівно і безжально затаврувати підступного та жорстокого зрадника боцмана Кобзу в «Загибелі ескадри» О. Корнійчука.

Величезна галерея людських характерів, створених О. Сердюком за довгі роки сценічної діяльності, переконливо засвідчила широту його артистичного діапазону, щедру багатогранність таланту і справжню синтетичність виконавського мистецтва. Актор однаково вільно почував себе і в психологічно-побутовій драмі, і в героїчній трагедії, і в наповненій соковитим гумором комедії, і в традиційній мелодрамі класичного і сучасного репертуару. В кожному сценічному образі артиста можна побачити майстерно використані романтичні й ліричні барви. Та не лише вони, а все багатство виражальних засобів, властивих українському акторському мистецтву, його кращим традиціям і сьогоденним пошукам, характеризують талановиті роботи артиста.

В них поряд з романтикою, героїкою, мужнім ліризмом — і відкрита емоційність та пристрасний драматизм, і чітко виражений соціальний пафос та буяння мальовничої фольклорної музично-танцювальної стихії, і глибоко психологічна правдивість та щедрий народний гумор.

Колись видатний російський режисер, реформатор радянського театру В. І. Немирович-Данченко у розмові з О. Є. Корнійчуком, говорячи про силу романтичних і ліричних акторських традицій, мудро зауважив,

що «ліризм і романтика в українському театрі йдуть не від сентиментальності, а від народних джерел». Саме з них черпав О. Сердюк риси героїчної романтики і мужнього, зовні стриманого задушевного ліризму для створення дуже різних за характеристикою, але завжди психологічно переконливих образів своїх героїв.

І. О. Янушевич

РЕЖИСЕРСЬКО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ М. А. ЕНТІНА В КОНТЕКСТІ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ (1971-2004 РР.)

Творчість харківського драматурга і режисера Марка Ентіна стала помітним явищем не тільки в театральних харківських колах, а й на пострадянському просторі (1971 — 2004 рр.). Ентін написав більше десятка п'єс (велика частина яких видавалася), сотень сценаріїв масових свят і текстів пісень для кінофільмів, вистав. Вистави майстра більше тридцяти років користувалися глядацьким успіхом у театрах Орла, Тбілісі, Таллінна, Москви, Іркутська, Новосибірська, Дніпропетровська, Красноярська. Ентін був однин з тих режисерів, котрий перебував у вічному пошуку особливої художньої мови, яка породжує нові можливості сценічного простору. Його режисерські шукання доказують, що процес розвитку виразних засобів театрального мистецтва і відкриття нових можливостей театру триває і донині.

Він спробував себе в різних жанрах: театрі, на естраді, в цирку, в кіно і на телебаченні. Його театр-студію «Радуга» (1971–1975р.р.) називали харківською Таганкою, а керівника вважали найкращим режисером та педагогом аматорського театрального колективу. Через багато років свою педагогічну діяльність Ентін продовжив в стінах Харківської державної академії культури, де викладав майстерність актора і режисера. Педагогічні зусилля Ентіна не обмежувалися тільки викладацькою діяльністю. Разом із своїми учнями, крім обов'язкової програми, він ставить вистави в студентському театрі.

Пізніше учні назвуть його ім'ям Всеукраїнський фестиваль-конкурс дитячих та молодіжних театральних колективів «Лимонад», який проводиться щорічно в Харкові з метою розвитку аматорського театрального мистецтва, підвищення освітнього рівня режисерів, юних акторів і педагогів.

Але до цього часу про роботи майстра сучасні глядачі можуть дізнатися тільки з небагатьох джерел: із автобіографічної книги «Поговоримо?», написаної самим Марком Аркадійовичем, із книги-спогаду Олександри Малкової «Жила-була «Веселка»» та небагатьох спогадів його сподвижників, учнів і друзів. Немає робіт, які б представили докладне аналітичне дослідження творчості режисера і драматурга Ентіна. Тому актуальність дослідження творчої спадщини режисера представляє інтерес не тільки для фахівців-театрознавців і студентів театральних ЗВО, а й для великого кола театральної публіки, яка проявляє помітну увагу

до почесних громадян міста, біографії яких повинна бути написана на золотих сторінках історії Харкова.

Мета дослідження полягає у визначенні специфіки театрального феномену М. Ентіна як характерного явища в розвитку театрального процесу. Вивчення режисерсько-сценографічної практики режисера зумовлює широкі можливості для театральних практиків-режисерів. Для істориків театру заповнюється прогалина у вивченні необхідного досвіду видатного режисера.

Реалізація мети, теми зумовлює необхідність вирішення таких завдань: простежити еволюцію творчої діяльності майстра і виділення основних естетичних концепцій кожного періоду; вивчити особливості режисури (своєрідності творчого методу) Ентіна; проаналізувати принципи просторового рішення в спектаклях режисера, реконструюючи вистави Ентіна; простежити вплив театрального феномену М. Ентіна на сучасну театральну практику.

Наукова новизна дослідження визначається тим, що в роботі вперше буде проведений науковий аналіз творчого шляху Марка Ентіна з 1971–2004 рр., здійснений систематизований науковий огляд діяльності майстра в якості режисера і педагога, який надає можливість одночасно простежити еволюцію постановочного та виховного методу режисера. Результати дослідження значно розширять картину наукових знань про діяльність режисера, а результати дослідження можуть бути використані в курсах лекцій з історії українського театру XX — початку XXI ст. в ЗВО Харкова і України.

І. С. Гаджиєва

ВИХОВАННЯ СУЧАСНИХ ПРОФЕСІЙНИХ СТУДЕНТІВ-АКТОРІВ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ТА КІНО ЗА МЕТОДОЮ ЛЕСЯ КУРБАСА

Лесь Курбас — фігура світового контексту, він — один з лідерів українського Розстріляного Відродження. Свого часу цей митець писав: «Найгірша перешкода мистецтву в театрі — це так званий готовий актор, професіонал. Що це таке? Це в більшості рутина, нахабна, зарозуміла, сліпа, недалека, нетворча. Копія копії. Сосуд традицій. Перекривлене вухо, що прислухається тривожно і жадібно до оплесків. Маленька душа, хвора на рецензії».

Український актор у наш час є втіленням радянської традиції безособовості. Молоді люди, котрі розпочинають опановувати акторську професію, як правило, надають найвищу вартість своїм зовнішнім даним, більше, ніж освіті та вихованню. Недорікуваті, зі складностями у формулюванні власної думки, не вміючи висловлювати свої почуття, вони готові вкладати у свої вуста і відтворювати слова Івана Котляревського, Григорія Квітки-Основ'яненко та Миколи Гоголя. Ось чому у дослідженнях про українське сценічне мистецтво і саме про режисуру тих років потрібно насамперед з'ясувати масштаби творчої особистості Леся Курбаса

та сукупність його здобутків, які принципово змінили обличчя українського театрального мистецтва.

«Мусить прийти нове покоління, сильне волею і індивідуальностями, що, як непотрібне шмаття, викине з театру весь мотлох традиції, шаблону, нутра і безграмотності», — нездійсненна мрія Леся Курбаса, яку ми, його нащадки, здатні втілити в життя. Режисер, проаналізувавши традиції Театру корифеїв, виокремив головне та відтворив це в школі виховання акторів своєї трупи. Керуючись положенням, що театр не відтворює, а формує життя, він прагне естетично об'єднати слово, дух, текст, рух, музику, світло й декоративне мистецтво в одну єдину театральну естетику в Березолі.

Вихованець театру М. Садовського, а потім актор «Березоля» І. Мар'яненко говорив у 1933 р.: «... І до Курбаса у нас були талановиті актори, були режисери, наші корифеї, у свій час у нас був перехідний період, коли у нас були режисери-гастролери, але грамоти художньої, театральної на Україні не було. Грамота з'явилася разом з працею і особистістю Курбаса. Курбас — виключно обдарована особистість як режисер і педагог. Я впевнений, хоча можна і не погоджуватися зі мною, що це один з найкращих, а можливо, і самий найкращий режисер-педагог... Я цінив і ціню в Курбасі його вічні пошуки, його глибоке відношення до своєї роботи». Для розуміння змісту «вічних пошуків» Курбаса найбільше притаманний принцип історичного, поетапного аналізу його діяльності. Він допоможе зрозуміти еволюцію педагога в часі та виділити в його постановках ті художні досягнення, які склали частину загального багатства українського театру минулих років.

Сценічним умовностям театру прямих життєвих відповідностей Лесь Курбас протиставив іншу систему умовностей, назвавши її системою «перетворення» — перетворення реальності в мистецтві. Не мистецтво у формах життя, а навпаки — життя у формах мистецтва — таке основне режисерське кредо режисера-педагога, хоча його практичне втілення, природно, було різним.

Митець казав: «Через інтенсивне міркування про певну роботу, у спочатку вигаданий сценічний факт, образ, через поступове інтенсивне міркування, коли не випускати ні на хвилинку з уваги тієї думки, яку хочеться передати, — в процесі роботи над матеріалом, який ти взяв, мусить очищатись від непотрібного і перероблятись до найбільш гострої форми в потрібні вирази». Отже, актор повинен відчувати роль у собі, голосом її передавати та перетворювати закладену в ній ідею найпереконливішими психофізичними засобами, комплексом відповідних інтонацій, жестів, рухів. Це інтуїтивно напружена робота, яка підводить до вміння побачити себе на сцені, за сценою і в залі. Робота складна, а тому потребує відповідного виховання актора, актора мислячого, творчо налаштованого. Ось чого прагнув Лесь Курбас і чого намагаємось досягти ми, його послідовники.

М. О. Кішмерєшкіна

РОБОТА АКТОРА ЗА МЕТОДОМ ЄЖИ ГРОТОВСЬКОГО НАД УРИВКОМ З ТВОРУ ЕННН РАЙС «ІНТЕРВ'Ю З ВАМПІРОМ»

Польський театральний режисер Єжи Гротовський надавав перевагу здійснювати постановки на творах, заснованих на стародавніх оповіданнях. Бо він вважав, що вони «втілювали міфи і образи, досить потужні й універсальні, щоб функціонувати як архетипи, які могли б проникати крізь людську психіку і викликати колективний внутрішній відгук».Одними з таких образів є істоти, іменовані вампірами, описані в серії творів американської письменниці Енн Райс, зокрема, в романі під назвою «Інтерв'ю з вампіром». Вампіри у Райс постають елегантними, трагічними, чутливими людьми, що володіють певним магнетизмом, не притаманним «простим смертним».

Велика увага при роботі за методикою Гротовського надається тілесному втіленню, але не менш важливе значення має думка актора, внутрішній монолог. Основною передумовою руху тіла є здатність до створення уявлень, які не є імітаціями чого-небудь. Актор, наприклад, повинен вести себе як рухається плазма, рости, як квітка, йти по снігу або по розпеченому вугіллю. Він виконує етюди відповідно до своєї власної уяви, але аж ніяк не як наслідування предмету або явища, а кожен раз органічно, від внутрішнього або зовнішнього імпульсу до цілісної формі. Імпульс повинен виходити з центру, який, переміщаючись, окреслює форму руху, або його образний зміст. Уява актора має «малювати» картинки стану, втілені в образи явищ природи, за допомогою кольорів, смаків тощо. Не потрібно діяти за якоюсь схемою — необхідно лише реагувати на нервовий імпульс або, так званий, виклик. Гротовский казав, що театр — «це питання зборів, яке підпорядковане ритуалу: нічого не зображено або не показано, але ми беремо участь в церемонії, яка звільняє колективне несвідоме». Психофізіологічна підготовка акторів повинна до межі загострити здатності «тотального актора» до відмови від себе, перетворити виставу в акт своєрідного священнодійства. Актор на сцені не ідентифікує себе із «персонажем».

Персонажі-вампіри Енн Райс постають як алегоричні символи ізоляції і соціального відчуження. Один з них — на початку твору є ще звичайною людиною на ім'я Луї та знаходиться в пристраційному стані розпачу, йому приходять видіння у яких він вже не відчуває своїх страждань і болю, а лише потребує смерті. І поява «старого» вампіра Лестата у його будинку відчувається ним як «шквал вітру, крижаного холоду, який пронизує Луї і здається йому бажаним шляхом до смерті». Вампір кусає людину, ніби «різко занурює її в ополонку і витягує», це подобається Луї, він, неначе мазахіст, хоче відчути це знов, і тоді вампір пропонує йому нове життя, вічне, сповнене сенсу.

До певної міри Гротовський на перший план виносив взаємозв'язки між індивідами. Відповідно, життєвий процес дії на сцені — це шлях вивчення чогось особливого, але завжди зумовленого конкретними

обставинами, водночас визнання взаємодій між цими явищами. Так, у постановці твору «Інтерв'ю з вампіром» «новонароджений» вампір Луї познає свою нову природу, визнає свою нову сутність і приймає її як новий шлях.

Визначення методики Гротовського:

– контроль відбувається не розумом,а інстинктами,рефлексами, виникає чуттєвістьсприйняття;

– сценічна дія перетворюється на «ритуал», «молитву страстей».Таким ритуалом є перетворення людини на вампіра — укус,процес перевтілення, відчуття себе у новому тілі.

– у тілі «не людина в чистому виді,а виток чогось — звіра,біологічного чи анатомічного виду тощо. Наприклад, вампір.

– накрутка, надуманість середовища навколо, з яким вібувається боротьба – не соціум.

Вибір матеріалу в ЕКМАТЕДОСі (експериментальній майстерні театральних досліджень) на базі кафедри Майстерності актора не є випадковим. В драматургічному матеріалі Енн Райс вампіри живуть не логікою в запропонованих обставинах існування реалістичного спрямування, а інстинктом і рефлексом, жагою отримати зараз, тут, негайно чуттєве задоволення від влади свого его над іншою людиною, її слабкістю. Ця робота вимагає від студентів не просто теоретичного дослідження методики Єжи Гротовського,а проникнення в практичний сенс перевтілення через екзальтацію, транс,магнетизм і нірвану, що змушує виконавців ролей за цією методикою теж дослідити перехід людини від реального логічного способу осмислення життя до повної безконтрольності нервової системи підсвідомості організму актора.

А. М. Ніколаєнко

ПЕРФОРМАНС ЯК НАПРЯМ СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Перфоманс як художній напрям з'явився не так давно, але вже встиг отримати широке визнання і завоювати багато шанувальників.

Окремі аспекти проблеми активно вивчаються багатьма сучасними дослідниками: С. Ароніним, Т. Астаф'євою, Н. Дворко, С. Діксоном, Ю. Кривцовою та ін.

Походження терміна «перформанс» пов'язане з англійським словом performance, яке перекладається як «виступ, виконання». Як одна з форм мистецтва перформанс став широко використовуватися в 1960-х рр. і до сих пір затребуваний серед поціновувачів сучасних жанрів музики, живопису і театру.

В основі перформансу — дія виконавця. Якщо в інших напрямах мистецтва головну роль відіграють картини, скульптури, інші відчутні предмети, то в перформансі твором стає сам автор. Іноді це поняття пов'язують з танцями, театральними виставами, балетом, але в чистому вигляді перформансом вважають взаємодію виконавця з глядачем. За

допомогою власного тіла перформер намагається передати свої емоції, певні ідеї і думки, вибудовуючи якийсь незримий міст між собою і спостерігачами. Нерідко подібні уявлення стають абсолютно несподіваними для сторонніх людей. Якщо глядач не підготовлений, він може не відразу зрозуміти, що відбувається насправді. У перформансі високо цінується думка кожної людини — як знавця сучасного мистецтва, так і випадкового перехожого. З цієї причини такі виступи нерідко проводяться не на сцені, а в громадських місцях, посеред вулиці.

Основна відмінність перформансу від традиційного мистецтва полягає в об'єкті мистецтвотворення. Якщо в класиці в центрі уваги перебуває знеособлений предмет (картина, статуя), створений якимсь автором, то в перформансі головним є сам автор.

Якщо театр потребує сцени, то перформанс, хоча і продумується до деталей, але передбачає ефект несподіванки і спонтанних дій під час мультимедійної вистави. У ньому немає такого поняття, як роль. Те, що робить виконавець, є, радше певною поведінковою моделлю, тобто під час вистави він насправді переживає створену ним ситуацію і глибоко занурюється в реальність.

Мультимедійний спектакль відрізняється від класичного варіанта особливою динамікою, інтерактивністю, посиленим емоційним фоном, створенням віртуальної реальності, завдяки чому глядач не «випадає», спостерігає театральне дійство «на одному диханні», занурюється в атмосферу вистави і стає навіть її учасником. Мультимедійний спектакль-перформанс — це особлива форма театрального мистецтва, що об'єднує класичні театральні підвалини і інноваційні напрямки в поєднанні з сучасними мультимедійними елементами; вона породжує нові способи художньої виразності і особливу естетику.

Перформанс являє собою безліч моделей злиття мистецтва і комп'ютерних технологій, компонентами яких можуть виступати: 1) класичне театральне мистецтво; 2) мистецтво сучасного і класичного танцю; 3) музика; 4) живопис; 5) література; 6) кіномистецтво; 7) циркове мистецтво; 8) фотографія; 9) графіка; 10) мультимедіа / цифрове мистецтво.

Таким чином, мультимедійний спектакль-перформанс як напрям сучасного театрального мистецтва, експериментуючи, активно трансформує традиційне театральне дійство: надає нові технологічні можливості для режисера, створює нові метафоричні смисли театральної і віртуальної реальності, визначає особливу роль для персонажа і глядача, характеризується епатажністю і ідейністю задуму, складністю медіаелементів, широкими можливостями впливу на емоційне сприйняття вистави глядачем.

СЕКЦІЯ: ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ВИРОБНИЦТВА В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

О. В. Іовлєва

МІЖНАРОДНІ ТА НАЦІОНАЛЬНІ ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ВІДЕОХОСТИНГІВ ІНТЕРНЕТУ В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ

У XXI ст. аудіовізуальна культура зосередилася на продукуванні нових цінностей, ідей, концепцій та особливостях їх поширення. Ці процеси наразі реалізовуються як прояв індивідуалізації особистості. Міжнародні й національні перспективи культурного розвитку відеохостингів Інтернету тісно пов'язані зі свободою людини та передбачають її вільне самовираження. Ці концепції приваблюють гуманізмом, поєднанням творчого та суб'єктивного вимірів, мистецтвознавчого й культурологічного підходів.

Наразі глобалізація постмодерного суспільства призводить до зламу традиційних культурних засад і появи новітніх медіа, змінює культуру екранних мистецтв надалі та формує власні механізми культурної дії у світовому аудіовізуальному просторі. Це зумовлюється тим, що за останнє десятиріччя творчі індустрії, враховуючи відеохостинги Інтернету, збагатилися новими художніми й інтерактивними засобами виразності.

Скорочення витрат на художню комунікацію індивідуального типу створило безліч можливостей, тому аудіовізуальна культура потерпає від засилля різноманітної кількості творів на відеохостингах і неможливості їх жанрового структурування. Це може змінити потребу людини в культурі, яка виробляється та споживається.

Нині завдяки технологіям відеохостингів світове суспільство отримує інформацію, яка повноцінно може підлаштовуватися під культурний смак конкретного індивідуума. У перспективі подібний розвиток може призвести до відмови глядача-користувача від споживання традиційних медіа, які не надають подібної інтерактивності. Це зумовить повноцінну зміну культурної аудіовізуальної парадигми, яка існує на цей час.

За допомогою розгляду художньо-естетичних особливостей творів відеохостингу можна спрогнозувати розвиток та поширення непрофесійного суб'єктивного контенту, що переважатиме в аудіовізуальному просторі загалом та задаватиме загальні культурні засади. Це спричинено постійним зростанням відеоконтенту на подібних платформах і доступністю сайтів в інтернет-просторі.

З іншого погляду, інформаційний і культурний вплив подібних творів може спрогнозувати подальший розвиток відеохостингів як платформи вільних думок та суб'єктивних висловлювань. Це допоможе дізнатися загальні потреби суспільства не тільки в інформаційному, а й у культурному сенсі.

Постійний розвиток комп'ютерних технологій визначає розвиток відеохостингів Інтернету. Наразі завдяки комп'ютеризації суспільства вплив YouTube (найпоширеніший відеохостинг) однаково розповсюджений як у країні-засновниці США та інших країнах, так і в Україні, що надає змоги прогнозувати майбутнє зближення національних і міжнародних культурних сенсів та цінностей в аудіовізуальному світовому просторі. Про це свідчить і те, що нині в українського глядача-користувача з'явилася реальна можливість «наздогнати» міжнародний загал користувачів завдяки розвитку відеохостингів у національному сегменті Інтернету. Важливо, що нове покоління українців надає перевагу сучасним інтернет-платформам, а не традиційному телебаченню.

Отже, міжнародні та національні перспективи розвитку відеохостингів Інтернету в аудіовізуальному просторі є наразі найактуальнішою культурною проблемою, оскільки через впливовість і поширення новітніх медіа в сучасному суспільстві зумовлюватимуть загальні світові культурні засади в майбутньому.

С. О. Возняк

ФОРМУВАННЯ КРЕАТИВНОЇ ДОКУМЕНТАЛІСТИКИ В СУЧАСНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ УКРАЇНИ

Документальне кіно XXI ст. переживає свій розквіт, трансформуючись. Поряд зі сталими поняттями «документальне кіно» або «класичне документальне кіно», поширені поняття «авторське кіно», «креативна документалістика», «справжня документалістика».

Наразі не існує чіткого пояснення терміна «креативна документалістика», його трактують як жанр, вид, напрям і підхід. Аналізуючи різноманітні трактування, неможливо стверджувати, що це жанр, адже креативна документалістика може бути комедією, трагедією, неможливо визначити як окремий вид кінематографа, оскільки вона належить до загального виду — документальне (неігрове) кіно. Це напрям в аудіовізуальному мистецтві, в якому застосовується креативний підхід у створенні аудіовізуального твору.

Креативна документалістика — особливий напрям, де тема у фільмі розкривається з використанням композиції незвичної побудови, різних творчих підходів і вільного авторського погляду. Термін «креативна документалістика» виник для позначення нестандартних, або «неформатних», фільмів. Головними принципами креативної документалістики є відвертість у зйомці реального життя й оголеність почуттів.

Формування креативної документалістики пов'язане з новітнім підходом режисерів до зйомок у документальному кінематографі. У такому кінематографічному творі ідея є головною, неважлива технічна якість, надзадачею є пошук локацій, розроблення символічного ряду та метафор, робота над атмосферою кадру тощо.

Режисери воліють відійти від телевізійного формату, відмовляються від таких форм, як: «замальовка», «відкрите інтерв'ю» (тобто «голова,

яка говорить у кадрі»), а ставлять за мету художніми засобами реалізувати авторську концепцію. Документалісти відмовляються від закадрового тексту автора, який дублює відеоматеріал, та не надає глядачеві можливості особисто оцінити побачене, трактувати режисерський задум.

Креативна документалістика виникла нещодавно, в Україні не набула теоретичного вивчення, але її розвиток підтримують режисери документального кіно. Перш за все, це Сергій Буковський, фільми котрого можна віднести до креативної документалістики, наприклад, його кінокартину «Головна роль».

Розвитку креативної документалістики сприяють фестивалі документального кіно. В Україні — це, перш за все, Міжнародний фестиваль з прав людини Docudays.UA, Міжнародний фестиваль кіно і урбаністики «86» у Києві та «Kharkiv Meet Docs».

Отже, формування нового напряму в неігровому кінематографі — «креативна документалістика» дозволяє режисерам вільно використовувати художні засоби виразності в документальних стрічках, експериментувати над формою. Також цей напрям активно підтримується на фестивалях, проводяться майтер-класи та лекції. Її вивчають на Заході, викладають як спецкурс в університетах Великобританії та Іспанії.

На жаль, теоретичні студії креативної документалістики в Україні практично відсутні.

Є. В. Халієва

МОДИФІКАЦІЇ СЦЕНАРНОГО ХОДУ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО

У контексті постійних змін життєвих обставин під час створення документального фільму сценарний хід піддається суттєвим модифікаціям стосовно класичних ознак, наявних в ігровому кінематографі. Драматургія фільмів може суттєво змінюватися, а сценарний хід, створений на етапі підготовки до зйомок, ставати недоречним. Це зумовлює проблему формування сценарного ходу для документальних фільмів. У такому випадку сценарний хід має відповідати змінам ходу подій, які зображуються у фільмі, та драматургії сюжету загалом. Поєднання кількох видів сценарного ходу найефективніше впливає на драматургію в документальному фільмі. Фактично, незважаючи на документальну природу, сценарних хід стає конструктом новітнього типу, який спрямовує сюжет документального фільму певним чином.

Проблема сценарного ходу як структурної одиниці драматургії досліджена недостатньо, хоча має важливе значення для створення документального твору.

Наукова новизна праці полягає в тому, щоб запропонувати модифіковані засоби створення сценарного ходу, їх використання сценаристами та режисерами, а саме: використання видозміненого предметного сценарного ходу з поєднанням асоціативного монтажу, музичного та предметного сценарного ходу. Уперше пропонуються засоби створення сценарного

ходу, які не зашкодять структурі фільму навіть за суттєвих змін ходу документальної розповіді та допоможуть створити якісну драматургію в кінострічці.

Таким чином, проблема формування сценарного ходу є практичною для кінематографістів-документалістів і науковою для мистецтвознавців і драматургів, адже дозволяє осмислити та практично використати можливості «нової драматургії» в царині документального кінематографа. З практичної точки зору дослідження цієї проблеми дозволить виявити межі логічного «конструювання» документальної дійсності в сучасній документалістиці, з наукової — дослідити форми й засоби гібридизації на рівні художньої форми та її основної структури в кіно — драматургічної.

М. В. Шмегировська

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ СТОРІТЕЛЛІНГУ У ФІЛЬМІ ГРЕГА МАРКСА «Я МОЖУ БУТИ ФРЕНКОМ»

Поняття сторітелінгу запозичено з маркетингу, де термін означає метод впливу на аудиторію через розповідь історії з реальними або вигаданими персонажами. Отже, можна прослідкувати певні зв'язки між принципами документального кіно та методом сторітелінгу, адже ці фільми переважно розповідають про реальні людські історії. Справжність задає особливу інтригу в розгортанні подій та робить сторітелінг надзвичайно вдалим засобом документальної оповіді. У документальному фільмі «Я можу бути Френком» добре продумана історія є поштовхом до розробки і зображення шляху трансформації героя. Під шляхом мається на увазі робота героя над собою, його еволюція та перетворення.

Документальний фільм «Я можу бути Френком» режисера Грега Маркса — це історія колишнього наркомана Френка, час якої охоплює сорок два дні. Історія Френка не нова, сюжет подібний до мономіфу. Герой отримує виклик, проходить перешкоди і повертається до життя із новим досвідом, стає мудрішим. Отже, базуючись на структурі мономіфу, можна створити цікавий сторітелінг.

Драматична конструкція фільму, наявність героя, конфлікту та співчуття збагачують метод оповіді історії. У центрі подій кінострічки — головний герой, котрий сам керує своєю долею. Його реалістичність сприяє зростанню глядацького інтересу, відбувається наближення героя та глядача на тлі емоційної оповіді.

На початку фільму автор знайомить з біографією героя, окреслює основну проблему та її вплив на Френка і його оточення. Герой фільму емоційно розповідає про власний досвід вживання наркотиків та зловживання алкоголем.

Незважаючи на своє трагічне минуле, персонаж виглядає привабливим для глядача, адже Френк постає людиною, яка може витримати сильні удари долі. Важлива складова відеооповіді — єдине рішення проблеми, впоратися з якою героєві допомагають друзі. Це троє молодих хлопців — Райланд, Конор і Кері.

Слід зазначити, що історія має певну енергію, яка зростає та «заряджає» аудиторію. Епізоди, з яких складається оповідь, поділено на короткі сцени, подані у чергуванні, завдяки чому виникає напружений темпоритм. Цей прийом сприяє чуттєвому співпереживанню та емоційному розпалу глядачів. Чітка й зрозуміла мета героя поєднується зі складними перепонами на шляху її досягнення. В історії Френка відбуваються відразу два конфлікти — зовнішній з родиною та внутрішній — з самим собою. Головне завдання перед героєм — навчитися любити самого себе, а тоді вже налагодити відносини з колишньою дружиною й донькою, спокутувати провину перед братом, стати корисним світові.

Тема у сторітелінгу — це завжди щось глобальне. Вона завжди значно більша за саму історію, адже розкривається у загальнолюдському аспекті. Тема документального фільму «Я можу бути Френком» доволі актуальна, оскільки йдеться не про конкретних персонажів, а про самопожертву, милосердя, духовні пошуки та сімейні цінності.

Важлива складова сторітелінгу — завершення послідовності подій певним результатом, яким у розглянутому фільмі є досягнення героєм мети й щасливий фінал його шляху. І якщо актори ігрового кіно так і залишаються для свого глядача по той бік екрану, то Френк ніби виходить із нього і стає доступним для аудиторії.

Документальний фільм «Я можу бути Френком» — це справжня людська історія, що може повчати та надихати глядача. Для вдалої оповіді важлива емоційність і здатність автора побудувати оповідь так, аби занурити аудиторію в історію героя, викликати співпереживання та отримати відгук. Тому продумана побудова оповіді, використання виразних засобів ігрового кінематографа і вдало обраний герой — це запорука успішного сторітелінгу у документальному кіно.

О. О. Косачова

ПРОБЛЕМА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ІСТОРИЧНОЇ ПРАВДИ В ІГРОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Історичний фільм посідає чільне місце у світовому кінематографічному процесі. Допитливість глядача, його прагнення до нових знань зумовлюють великий інтерес до історичних фільмів як модусів пізнання навколишнього світу, еволюції та логіки людського буття. Незважаючи на суттєву культурну та суспільну значимість історичних фільмів, вони викликають широкий резонанс серед кінокритиків через дискусійні моменти в тлумаченні історичних фактів, виборі локацій, костюмів тощо. Постає питання про те, чи дійсно максимальне наближення до документального першоджерела є запорукою створення істинного твору мистецтва та успішного в прокаті кінопродукту.

Тенденції розвитку історичного фільму в контексті актуальних соціальних перетворень вивчали С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, Р. Юренєв, В. Пашуто та ін. У наукових колах широко обговорюється діалектична проблема співвідношення факту та вимислу в історичних кінотворах.

Ю. П. Тюрін відзначає: «Свавілля над історією екран не пробачає. Навіть тоді, коли кінематограф виконує реконструкцію далекого минулого, тих епох, від яких майже не вціліли матеріальні пам'ятки, мало письмових свідоцтв». Водночас К. К. Огнєв уважає, що «художник покликаний показати історію не лише з її подієвої сторони, але й її психологію, моральний зміст, людський смисл, спрямування і перспективи, підтекст подій та їх внутрішні протиріччя».

Дійсно, баланс між фактом і вимислом в ігровому кінематографі надзвичайно хиткий. З одного боку, втрата художником своєї ролі в організації чуттєвої кінематографічної моделі оповідання перетворить кінотвір з витвору мистецтва на хроніку. З іншого, антиісторичність та відверта фальсифікація минулих подій спотворюють основний принцип існування історичного фільму.

Історичні фільми відображають біографії історичних осіб, важливі події та періоди державотворення, історико-культурні протиріччя цивілізаційного поступу. Наприклад, фільми «Загублене місто Z», «Останній спис», «Апокаліпсис», «Мертві землі», «Чорна сутана» та ін. висвітлюють життя та побут різних племен індіанців, перебіг міжплемінної ворожнечі, міжкультурний та воєнний конфлікти корінних мешканців з колонізаторами. Окрім широкого когнітивного потенціалу цих фільмів, вони мають велике культурне та естетичне значення. В тій чи іншій мірі означені кінотвори відтворюють менталітет, вірування та традиції індіанців, еволюцію взаємовпливу язичницької та католицької релігії, особистісні стосунки з одноплемінниками та європейцями.

Головні герої окремих історичних фільмів, наприклад, «Загублене місто Z» (2016 р. реж. Джеймс Грей) та «Останній спис» (2005 р. реж. Джим Хенон), мають реальних прототипів у житті. Обидва головні герої — топограф Персі Фосеттта місіонер Джим Елліот присвятили себе дослідженню культури індіанських племен та загинули. Персонаж Стіва — сина головного героя у фільмі «Останній спис» пробачає індіанця, який вбив його батька та промовляє: «Ніхто не забирав життя у мого батька, він сам його віддав». Таким чином, режисер не лише висвітлює міжкультурний конфлікт, а й торкається проблем толерантності культур, гуманізму та ствердження миру. Наприкінці стрічки глядач бачить дійсних прототипів героїв — наших сучасників, які обговорюють культурні відмінності європейського та індіанського менталітетів. Таким чином, відбувається дифузія документального та ігрового кінематографа, відкриваються нові можливості відтворення історичної правди.

Глядацькі смаки аудиторії мінливі та непередбачувані. Незважаючи на перемінні вибухи інтересу до жанрів фентезі, екшену та трилеру, інтерпретація історичної правди є актуальною. Критика історичних фільмів у кінознавчих колах нерідко вступає в протиріччя з визнанням цих творів глядачами, адже історична правда в ігровому кінематографі не є догматичною константою, радше живим механізмом для дослідження причинно-наслідкових зв'язків та тенденцій сьогодення.

І. О. Блажко

ЕВОЛЮЦІЯ КВІР-ТЕОРІЇ В ІГРОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ США КІНЦЯ XX — ПОЧАТКУ XXI СТ. (ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ)

По мірі того, як кіно все більше набуває цифрових форм та нових засобів застосування у світі, збільшується кількість запитань щодо специфіки й соціальної ролі фільмів.

Емі Вільярехо розглядає підходи до теорії і практики фільму, які визначають різні позиції щодо зв'язку кіно з цифровим світом і його соціальною роллю в межах сучасних поглядів на інститут глядача. Серед цих теоретичних підходів він називає марксизм і ідеологічну критику, а також постструктуралізм, психоаналіз, постмодернізм, фемінізм, квір- і постколоніальну теорії. «Квір-теорія розцінює "квірність" як сферу трансгресії і як можливість опору нормативним соціальним відносинам або їх дестабілізації», — відзначає Кевін Мак Дональд у дослідницькій праці «Теорія фільмів».

Термін «квір» не має однозначної дефініції. Як свідчать праці основоположників і провідних представників квір-теорії — Мішеля Фуко, Ів Косовскі Седжвік, Джудіт Халберстам та ін., у концепт «квір» закладена іманентна нестабільність і множинність значень.

У дослідників немає згоди з приводу меж визначення квіру, невизначеність категорії є однією з її привабливих ознак: в широкому сенсі квір описує ті дії або аналітичні моделі, які драматизують незв'язність у ніби стабільних відносинах між біологічною статтю, гендерною ідентичністю та спрямованістю сексуального потягу. На противагу есенціалістській концептуалізації гетеронормативності, яка проголошує гетеросексуальність як фундаментальну категорію суб'єктивності, феноменологія квір фокусується на розбіжностях між ними. Інституційно квір-теорія асоціюється, перш за все, зі сферою гей- і лесбідосліджень, але її аналіз також охоплює і такі теми, як трансвестизм, модифікації тіла, гермафродизм, гендерну омонімію, хірургічну зміну статі.

Тереза де Лауретіс відіграла помітну роль у створенні квір-теорії, виступаючи за повернення до психоаналізу. Вчена аналізує значення фантазії як концепту, що порушує проблему суворих бінарних розбіжностей між чоловічою і жіночою суб'єктивними позиціями. Таке рішуче повернення до психоаналізу простежується в працях Джудіт Мейн, Патриції Уайт, Лео Берсані та інших.

Однією із найзначніших квір-теоретиків сучасності є Джудіт Батлер. Її праці виділяються чіткою антиесенціалістською позицією. Батлер стверджує, що гендер — частина гетеронормативної системи; стать як біологічна категорія аналогічно створюється в рамках дискурсу.

Початком американського квір-кіно вважаються праці авангардних і андеграундних кінематографістів 1950-х — 1960-х рр. (Кеннет Енгер, Джек Сміт, Енді Уорхол).

З 1990-х рр. почало поширюватися нове квір-кіно, у якому діяли незалежні режисери (Гас Ван Сент, Тодд Хейнс) та інші альтернативні кінематографісти (Джон Уотерс, Сью Фрідріх, Седі Беннінг).

Подальшому прогресу сприяв успіх пізніх фільмів, таких як «Мій власний штат Айдахо» (1991), «Хлопці не плачуть» (1999), «Горбата гора» (2005), «Гарві Мілк» (2008), «Керол» (2015).

З появи напряму в американському незалежному кінематографі, що мав назву New Queer Cinema (нове квір-кіно), і до сьогодення, режисери намагаються відкрито висвітлювати питання квір-культури, політики та ідентичностей. Отже, значний професійний та суспільний інтерес до цієї теми зумовлює подальші дослідження.

В. Л. Родзевська

ПРИХОВАНА РЕКЛАМА В КІНЕМАТОГРАФІ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

Сьогодні Product placement (або прихована реклама) — це індустрія, що дозволяє реалізувати численні медіа-проекти, які є необхідним елементом для «запуску» нових продуктів і послуг у всьому світі. Product placement, який як культурне явище викликає критику й етичні дискусії, інтегрується у медіа-розповідь, а не виступає в якості окремої рекламної комунікації. Використані в кінематографі можливості прихованої реклами мають сильніший, ніж інші рекламні продукти, вплив на аудиторію, оскільки прямим об'єктом впливу на аудиторію стає підсвідомість. Приховану рекламу можна помітити в 60% фільмах. Максимального рекламного впливу на споживача можна досягти через підсвідомість при професійному поєднанні чотирьох складових: сюжет, мізансцена, Герой, продукт. Це означає, що продукт не суперечить образу Героя і його стереотипному сприйняттю в аудиторії. Мізансцена, в якій рекламується продукт, повинна бути органічно вплетена в сюжет, а використання в ній продукту психологічно доречно і художньо виправдано.

Витоки Product placement сягають створення перших ігрових фільмів. Серед них — короткометражна стрічка «Гараж» (реж. Бастер Кітон, 1920 р.), у якій актор Фетт Арбакл ненав'язливо пропонував глядачеві моторне масло Red Crown. Перший офіс, де офіційно займалися прихованою рекламою, був відкритий студією Metro Goldwyn Mayer у 1939 р. У США компанія De Beers «просувала» діаманти в популярні романтичні фільми (після цього традиція дарувати на заручини кільце з діамантом набувала значної популярності).

У кінематографі СРСР Product Placement не мав такого поширення, як на Заході, хоча у І пол. ХХ ст. його умовно називали держзамовленням. Якщо у радянських фільмах і була прихована реклама, то стосувалася вона переважно політичних питань. Наприклад, режисер С. Ейзенштейн «просував» радянську ідеологію в кінострічці «Броненосець Потьомкін», як і його колеги і послідовники в інших фільмах.

У ІІ пол. ХХ ст. картина дещо змінюється. «Неймовірні пригоди італійців в Росії» (Ельдар Рязанов, 1974 р.) рекламували автомобіль ВАЗ-2103. Комедія «Спортлото-82» (Леонід Гайдай, 1982 р.) пропагувала те, що зазначено в назві. Набагато частіше в радянських фільмах не було прихованої реклами. Герої «Іронії долі ...» (Ельдар Рязанов, 1975 р.) п'ють «Советское шампанское», адже це був єдиний доступний у СРСР сорт шампанського. А сигарети Marlboro фігурували і в «Спортлото-82», і в фільмі «Іван Васильович змінює професію» (Леонід Гайдай, 1973 р.), і в «Службовому романі» (Ельдар Рязанов, 1977 р.), оскільки були чи не єдиною знайомою радянській людині маркою іноземних сигарет, символом заморського шику.

Прихована реклама буває основою сюжету художнього твору. При цьому відбувається повне злиття зі сценарієм твору. Фільм «Вигнанець» (Роберт Земекіс, 2000 р.), наприклад, повністю побудований навколо роботи поштової служби Federal Express (FedEx). У цій службі працює головний герой і її посилку він використовує як набір першої (і останньої) допомоги, потрапляючи на безлюдний острів, а також м'яч фірми Wilson, який він так і називає — Вілсон і з яким поводиться цілком по-людськи.

А. В. Посашкова

ЛІТЕРАТУРНЕ ПЕРШОДЖЕРЕЛО, ЙОГО ЕКРАНІЗАЦІЇ ТА КІНОАДАПТАЦІЇ: НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ВСЕСВІТУ ПОТТЕРІАНИ

Екранізація в сучасному культурному просторі стає невід'ємним супутником самого літературного твору. На нашу думку, подібна адаптація першоджерела або замінює його, або існує паралельно, або сприяє народженню нових творів у межах цієї тематики.

Тему екранізацій досліджували Бела Балаж, Андре Базен, Михайло Ямпольський, Юрій Тинянов, Джордж Блюстоун та ін. Французький кінокритик Андре Базен стверджував: «<...> Критик (літературний) у 2050 році буде розглядати не роман, із якого зроблено п'єсу та фільм, а скоріше єдину роботу, виражену через три мистецькі форми, мистецьку піраміду з трьома сторонами, рівними в очах критика. Сама ж робота буде тоді ідеальною точкою на вершині цієї фігури, яка сама по собі є ідеальною конструкцією».

Досліджуючи екранізації, можна порівнювати літературне джерело і його кіноадаптацію, проте вважаємо, що у сьогоденні з'являється новий феномен: літературне першоджерело «народжує» не лише екранізацію, а й її похідні сиквели, приквели та римейки, які вважаються частиною франшизи. Таким чином, створення нових жанрових утворень у межах однієї історії (літературного першоджерела) потребує детального дослідження.

Всесвіт Поттеріани, який став феноменом ХХІ ст., створений британською письменницею Джоан Роулінг, налічує 7 романів, а саме: «Гаррі Поттер і філософський камінь» (1997 р.), «Гаррі Поттер і Таємна кімната»

(1998 р.), «Гаррі Поттер і в'язень Азкабану» (1999 р.), «Гаррі Поттер і Келих вогню» (2000 р.), «Гаррі Поттер і Орден Фенікса» (2003 р.), «Гаррі Поттер і Напівкровний Принц» (2005 р.) і «Гаррі Поттер і Смертельні реліквії» (2007 р.). Усі вони були успішно екранізовані в однойменні кінокартини (остання книга «Гаррі Поттер і Смертельні реліквії» для екранізації була поділена на 2 частини).

Історія про хлопця-чарівника Гаррі Поттера набула великої популярності, адже Поттеріана ілюструє цілісний паралельний нашому світ. Проте, досліджуючи феномен Поттера, на нашу думку, уже не доцільно вивчати лише книги та їх екранізації, адже у межах цієї історії створено ще низку творів. Це приквели:«Фантастичні звірі і де їх шукати» і «Фантастичні звірі: Злочини Ґріндельвальда», (планується ще 3 фільми «Фантастичні звірі»), режисером яких став Девід Єйтс, котрий уже створював фільми «Гаррі Поттер...», а сценаристом була Джоан Роулінг. Приквели ілюструють події за 50 років до історії про Гаррі Поттера.

Варто зауважити, що інтерес для дослідження становлять не лише екранізації та приквели, створені тими ж авторами, що й уся історія. Аби повноцінно досліджувати кіносвіт Поттеріани, слід звернути увагу й на приквели та римейки, що були зняті фанатами у некомерційних цілях. Наприклад, приквели«Северус Снейп і мародери» (реж. Джастін Загрей (США), «Загальне благо» (реж. Джастін Загрей (США), «Сіріус Блек і Хранитель таємниці» (реж. Адам Вільясеньор (США), які більш детально, ніж у першоджерелі, створеному Роулінг, і кіноадаптаціях, ознайомлюють глядачів із подіями, що сталися до самої історії чарівника Поттера; римейки «Початок» (реж. Робін ван Хейр (Великобританія) та «Битва за Гоґвортс» (реж. Олівер Холлінгдейл (Великобританія), що демонструють нову версію та інтерпретацію світу Поттеріани.

Отже, сучасне вивчення екранізацій творів потребує розширення методології дослідження, яке б включало й ознайомлення з похідними новоутвореннями, що стають частиною екранізованих історій та утворюють нові явища в кіномистецтві.

О. М. Ландяк, О. Ю. Мухін

ВІЗУАЛЬНІ ЕФЕКТИ У ФІЛЬМІ Р. СКОТТА «ЧУЖИЙ: ЗАПОВІТ»

Залучення візуальних ефектів у створенні сучасного фантастичного кінематографа дедалі більше впливає на його образну специфіку. Зокрема останні тенденції в цій царині можна спостерігати в новітньому фільмі знакового режисера Рідлі Скотта «Чужий: Заповіт». Незважаючи на досить високий ступінь дослідженості специфіки візуальних ефектів у науковому дискурсі (праці Н. Аветисян, М. Степанової, С. Хлистунової та ін.), спеціального розгляду означеного кінематографічного матеріалу не виконано, у чому і полягає новизна розвідки.

Аналізуючи дигіталізацію персонажів фільму «Чужий: Заповіт», слід зазначити, що саме цей процес надає героям-антагоністам особливої виразності та посилює відчуття жаху в реципієнта. Для створення

цифрової моделі Обличчєхвата, Грудолома та безпосередньо самого Чужого були задіяні так звані референси — скульптурні макети та природні об'єкти, що надавали можливість операторам відзняти базові зразки зміни освітлення, фактури поверхні, руху тощо. Одним з найяскравіших прикладів таких «орієнтирів» можна назвати залучання в подальшому комп'ютерному моделюванні та анімації кадрів передкамерної реальності, що зображали природний процес вилуплення рептилій з яєць, комах з коконів тощо. Завдяки подібним референсам фінальний вигляд інопланетних істот у фільмі відзначається високим ступенем реалістичності симуляції слизових виділень, волосся, бруду, а також загрозливих рухів у взаємодії з реальними акторами. Для створення фантастичних локацій задіяно генерацію фону за допомогою хромакею. Види далекого космосу, інтер'єри корабля «Ковчег», рельєф невідомої планети та навіть лігво Девіда були змодельовані, анімовані та скомпоновані окремо, у той час, як акторам доводилося грати на синьому фоні з попередньо виставленим джерелом світла. Тим не менше, здебільшого в подібних сценах залучалися різноманітні дигітальні симуляції освітлення, поведінку яких було неможливо встановити за допомогою референсів. Наприклад, для реалізації функції зберігання енергії на кораблі «Ковчег» змоделювали величезне вітрило з неіснуючого, фантастичного матеріалу. Фахівці зі створення візуальних ефектів намагалися передбачити можливі рухи подібного гіганта в умовах нульової гравітації, а також зрозуміти, як він буде освітлений у далекому космосі. Врешті-решт спеціалісти відмовилися від імітації заповнюючого світла та здійснили симуляцію дисторсії. При створенні сцени пошуку джерела сигналу на мапі корабля був також задіяний цікавий ефект 2D-голограми. Він досягався методом спрощеного моделювання та рендерингу, без текстуризації та визначення освітлення об'єкта, оскільки голограми є умовними та необ'ємними.

Таким чином, основними візуальними ефектами у фільмі Р. Скотта «Чужий: Заповіт» можна назвати моделювання та анімацію фантастичних персонажів за допомогою референсів; залучання оригінальних симуляцій освітлення та руху; використання хромакею для генерації локацій; впровадження у кадр 2D-голограм.

Д. В. Сметанюк

РОЛЬ СПЕЦЭФФЕКТОВ В ВЫРАЗИТЕЛЬНО-СМЫСЛОВОЙ СТРУКТУРЕ ФИЛЬМА «ТЕНИ НЕЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ»

Украинское жанровое кино переживает период своего становления. Среди первых образцов подобного жанра особое место принадлежит фильму «Тени незабытых предков». Это одна из первых украинских картин, снятая в жанре хоррора режиссером Л. Левицким. Опираясь на традиции и легенды жителей Карпат, режиссер стремился воссоздать жанровый кинематограф на национальной почве. Весьма обусловленным было обращение к американским технологиям с характерным использованием целого комплекса спецэффектов. Для работы над фильмом были

привлечены оператор Марк Эрбли, специализирующийся в Голливуде на съемках фильмов про монстров, а также студия постпродакшн, работающая со спецэффектами в голливудском кино. По словам самого режиссера, его основной целью было воссоздать выразительно-смысловую структуру, близкую той, которую зритель привык видеть в жанровом американском кино. Потому и спецэффекты, выполняющие в данном случае одну из основных функций, отсылают к соответствующим жанру традициям.

Под спецэффектами принято понимать особые технологии, способствующие усилению выразительности изображения в аудиовизуальных видах искусства. К таковым относятся различного рода оптические иллюзии и трюки. Визуальные спецэффекты создаются при помощи компьютерной графики, в то время как механические предполагают специальную обработку объектов перед их съемкой, а также искусственные ветер, туман, дождь, снег и прочее.

Сюжет фильма «Тени незабытых предков» основан на старинной Карпатской легенде о девяти мольфарах, которые стремились восстановить равновесие между светлыми и темными силами. Они создали Книгу Теней и, заключив туда всех духов, заклеймили её магической Згардой. Приключения героев фильма, Вани и его друзей, на чьи души оказываются наложенным клеймо проклятия, направлены на поиски этой самой пропавшей Згарды, которые происходят в Карпатских горах.

Следует отметить, что компьютерной графики в фильме не много, но она есть, и именно она создает чарующую мистическую атмосферу. В картине не использована технология Chroma key, поэтому природные живописные «декорации» горных пейзажей сняты искусной рукой оператора. Однако в поэтические колоритные кадры вписаны отдельные анимированные герои, как, например, парящий в ночном небе ворон, символизирующий хозяина местных гор. Анимированным предметом также является волшебный цветок папоротника. Блестящим интригующим началом становится графическая прорисовка атмосферы присутствия темных сил, на которую накладывается выразительность звуковых спецэффектов, занимающих отдельное место в выразительно-смысловой структуре фильма. Знакомые по американским триллерам приемы здесь окрашиваются в украинские аутентичные краски. Что касается «очень голливудского монтажа», я своими руками склеил каждый кадр этого фильма, именно потому, что видел его таким, — качественным, жанровым, интернациональным кино.

Кульминацией по использованию спецэффектов становится финальная экшн-сцена, раскрашенная при помощи компьютерной графики в зрелищные яркие тона. Шаблонность изображения в данном случае компенсируется национальным колоритом. Одновременно с этим, воссозданные на украинской почве технологии выглядят для отечественного кинематографа достаточно революционно. В целом, компьютерная графика в фильме задействована весьма лаконично, в силу небольшого бюджета и экспериментального характера картины.

Таким образом, следует отметить, что спецэффекты — достаточно новая для украинского кинематографа выразительно-смысловая составляющая, освоение которой на национальной почве только начинается. Новые картины, выполненные в жанрах голливудского кино, позволят развить эту отрасль и выработать собственный комплекс языковых средств.

К. В. Леонов

ОБРАЗНИЙ ЗМІСТ ФІЛЬМУ «СТОРОЖОВА ВЕЖА» В АСПЕКТІ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ

В останні роки український кінематограф переживає стрімке зростання. Вітчизняні молоді митці дебютують із повнометражними фільмами, які виходять у кінопрокат, демонструються на престижних кінофестивалях; налагоджується співпраця українських кінокомпаній із державою і міжнародними партнерами.

При створенні фільмів українські режисери все частіше звертаються до національної ментальності, оскільки влучне використання світоглядних та матеріальних традицій свого народу — своєрідних ознак «модусу національного», свідчить про стрічку як про національний продукт, який може гідно представляти вітчизняний кінематограф у світі.

Одним з таких фільмів є українська пригодницька стрічка «Сторожова вежа», знята режисером Ю. Ковальовим за мотивами однойменної книги В. Рутківського. Фільм має міцний сюжетний стержень, без явних «провисань» сюжетної дії. Він базується на розповіді про сучасного школяра, який через містичний портал потрапив до часів Київської Русі, де знайомиться з колоритом, побутом і звичаями її мешканців, на власні очі бачить битви римовців з половцями, знайомиться з українським богатирями Ільком, Олежкою та Добринею. Саме ця історія надає сучасному глядачу змогу ознайомитись з тогочасною історією, але, попри історичний фактаж, жанр картини є пригодницькою казкою.

Варто відзначити, що в картині кожен персонаж вийшов унікальним та своєрідним. Богатирі — мужні, але водночас веселі та добрі, жіночі персонажі — красиві та наївні, але мають свою думку та позицію, половці — злі, але харизматичні. При тому автори не намагались позиціювати героїв як явних пра-українців, як і їхніх противників, представлених збірним поняттям «половці» (які, до речі, є розумними і досвідченими персонажами).

Аби передати атмосферу тих часів, мова фільму староукраїнська, що створює відчуття правдивості. Імена героїв, назви локацій і висловлювання персонажів (таких як «жевчик кучерявий», «як тебе кличуть», «потрібно воротиться») сприймаються як належне. Військові українські пісні, які виконуються богатирями, можна було слухати по кілька раз, адже у них відчувається сила та патріотизм. Кухонне приладдя та предмети інтер'єру: вишиті рушники в хатах, глиняний посуд та дерев'яні ложки, баняки повністю підкреслюють те, що фільм базувався на історії українського народу. Кожен костюм, кожна дрібниця в образі героїв

підкреслює їх індивідуальність та національну своєрідність. Шикарні сукні Оленки, прикрашені орнаментами-символами, стрічки і браслети з жолудів, обладунки і «пірсинги» богатирів, незабутній грим і очі половецького шамана — усе є ознаками того самого «модусу національного», утворюючи образний зміст стрічки.

Локаціями для зйомок фільму стали: Карпати — Скелі Довбуша, болото під Бояркою, Ботанічний сад і Лиса гора в Києві, Коростишівський кар'єр, Тетерівський кіш, озеро під Кагарликом.

Відтак, архітектоніка фільму побудована на ключових світоглядних архетипах та матеріальній культурі українського народу, його історії, яка насичує кіномову стрічки. Можливо, «Сторожова застава» не складе конкуренцію західним фентезі, де бюджети сягають астрономічних сум, проте свого глядача вона, безперечно, знайде, адже втілений у ній «український дух» може зацікавити та ознайомити іноземного глядача з вітчизняними традиціями, а вітчизняному — ще раз згадати підвалини національної культури.

В. О. Бобрун

«ОДЕСЬКИЙ ПІДКИДЬОК» ЯК ВЗІРЕЦЬ УСПІШНОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ПРОЕКТУ В КОНТЕКСТІ ВІТЧИЗНЯНОГО КРАУДФАНДИНГУ

Краудфандинг — сучасна форма колективної фінансової підтримки проектів, яка в Україні переживає час свого формування. Цей метод інвестицій відрізняється тим, що стає індикатором суспільного попиту, без вивчення якого неможливе функціонування будь-якого медіатвору, у тому числі аудіовізуального. Тому дослідження проектів, що знаходять максимальну підтримку, є актуальним. Фільм «Одеський підкидьок» — один з найуспішніших проектів, що пройшли краудфандинг та отримали необхідне фінансування. Завдяки активній підтримці майже двохсот спонсорів його учасникам вдалося залучити більше 3,5 млн грн., що свідчить про значний суспільний інтерес до теми твору та його жанру.

Кінострічка знята за однойменною п'єсою одеського письменника і драматурга Георгія Голубенка. У центрі сюжету — сімдесятирічний ексцентричний одеський художник сер Пінхуса, який мріє про спадкоємця. З будинку малятка йому надсилають 50-річного Аркашу, котрий звільнився з колонії і працює кочегаром. Потрапивши у будинок заможного художника, Аркаша замишляє пограбування. Але любов перевиховує його. Таким чином, це комедія з типовим одеським колоритом. Цей жанр та локальний гумор завжди приваблюють глядача.

У цілому «Одеський підкидьок» — це більше кіноверсія п'єси, власне класичний фільм-спектакль, ніж кіноадаптація. З одного боку, декорації тут схематичні і нагадують про театральне джерело, з іншого, — саме такий формат дозволив зберегти весь колорит, неймовірне багатство дотепного тексту (фільм знятий російською мовою, демонструється з українськими субтитрами) і розкрити чудову гру акторів. Жива експресивна

комедія в поєднанні з одеським гумором дає успішний результат та підтримку в суспільстві.

Проект пройшов маркетинговий етап на різних платформах, зокрема у соціальних мережах, що дозволило йому стати доволі відомим в період краудфандингу.

«Одеський підкидьок» виявився свого роду викликом для краудфандингової команди, оскільки став найбільшим проектом на платформі Na-Starte. Вперше в Україні проводився збір коштів на зйомки повнометражного фільму з солідним бюджетом. Крім того, цей проект залишився незалежним від продюсерського сектора та став дійсно авторським.

Отже, на тлі еволюції в українському медіапросторі краудфандинг дозволяє кінематографістам не тільки здобути фінансування, а й орієнтуватися у межах суспільного попиту. Характерною ознакою цього явища на національному ґрунті є спрямованість на соціальні проекти.

С. О. Межирова

ІСТОТНІ ЗМІНИ В КУЛЬТУРІ ПІД ВПЛИВОМ КОМУНІКАЦІЙНИХ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ФОРМ

Трансформації в культурі — це завжди імпліцитні явища, тому її розвиток можна простежити лише за допомогою чіткого розгляду поступових змін.

Аудіовізуальна культура є важливим сегментом сучасної культури, який динамічно розвивається та змінює свою структуру. Поряд із класичними складовими сучасної аудіовізуальної культури (кінематографом і телебаченням) нині з'являються нові (віртуальні) контент-платформи, завдяки яким відбуваються зміни в комунікаційних аудіовізуальних процесах.

З другої половини XX ст. розпочала формуватися морфологія телебачення, розгалуження його на певні види (інформаційне, постановче), жанри та телевізійні художні форми. Серед останніх найважливішою складовою телевізійної морфології є телевізійні комунікаційні форми, а саме: інтерв'ю, «ток-шоу», телевізійні дебати тощо. Ці телевізійні художні форми презентували змісти аудіовізуальної культури, найдинамічніше впливали на масову суспільну свідомість.

Поступовий перехід аудіовізуальної культури в цифровий простір змінив характер комунікації. Якщо колись кінематограф традиційного типу не передбачав «зворотного» зв'язку з глядачем, телебачення раннього періоду розвитку теж не мало можливості інтерактиву, то нині є технічні можливості формування зворотної комунікації з глядачем завдяки розміщенню кінематографічних і телевізійних творів (художніх форм) на віртуальних контент-платформах. Окрім цього, існування власне цих платформ, які виникли у XXI ст. (Livejournal, 2002 р.: LinkedIn, 2003 р. My Space, 2004 р.: Facebook, 2005 р.: Youtube, 2006 р.: Twitter, 2006 р.: «Вконтакте», 2010 р.: Instagram. 2010 р. тощо) спричинило радикальні зміни комунікації в аудіовізуальній культурі.

Можна виокремити наступні етапи комунікаційних змін в аудіовізуальній культурі.

Перший етап (50–80 рр. ХХ ст.) — мінімальний зворотний зв'язок із глядачем: домінування «монологічних» художніх форм у телевізійній морфології.

Другий етап (50–80 рр. ХХ ст.) — формування зворотного зв'язку із глядачем: поява «діалогічних» художніх форм у телевізійній морфології.

Третій етап (початок ХХІ ст.) — формування полімережевих зв'язків із глядачем-користувачем: поява «полілогічних» художніх форм у телевізійній морфології.

Змістовні зміни в культурі під впливом комунікаційних телевізійних форм відбуваються за наступними напрямами:

1) збагачення смислів окремих форм і сегментів контенту;

2) насичення сучасного телевізійного контенту інтерактивним вербально-візуальним спілкуванням;

3) підвищення щільності «смислових полів» сучасних комунікаційних форм через компресію загального телевізійного контенту суб'єктних відносин, головною умовою виникнення діалогічних відносин визнається наявність саме комунікативної інтенції.

Т. А. Тітаренко

МЕТОДИ ВПЛИВУ НА АУДИТОРІЮ (НА ПРИКЛАДІ ТЕЛЕПРОГРАМИ «СТОСУЄТЬСЯ КОЖНОГО» ТЕЛЕКАНАЛУ «ІНТЕР», 2013–2018 РР.)

Телевізійний простір нині задовольняє соціальні, культурні та психологічні потреби людини, вносить у її повсякденний ритм життя різноманітність, комфорт, пізнання, і при цьому не потребує особливих затрат, зусиль і проявів особистої активності

Серед типів розважальних телевізійних програм на особливу увагу заслуговує ток-шоу. Саме воно стало найпопулярнішим феноменом та найяскравішою ознакою сучасного телебачення. Популярність жанру телевізійної журналістики зумовлюється своєю екранною ефективністю, показовістю, динамічністю, що вдало опановує та регулює масову свідомість. За допомогою «експресивної картинки» ток-шоу формують громадську думку, прищеплюють стереотипні мислення, маніпулюють поглядами та нав'язують модель поведінки людини.

Соціальне ток-шоу «Стосується кожного» — приклад одного з найвпливовіших на аудиторію телепроектів у телевізійному просторі. Переглянувши випуски проекту, можна відзначити, що телеведучий використовує власні соціально-комунікативні методи:

- впливу;
- інформування;
- дискусії;
- вербальний метод;
- невербальний метод.

Телеведучий Андрій Данилевич формує у програмі «Стосується кожного» морально-етичні погляди і смаки своїх телеглядачів. Будь-яка деталь у його погляді, слові, поведінці має соціально-виховну функцію. Він стає взірцем для суспільства.

Насамкінець відзначимо важливість та необхідність існування проекту на українському телебаченні. Ток-шоу «Стосується кожного» на телеканалі «Інтер», завдяки певній методології, є потужним, телевізійним механізмом впливу на аудиторію.

У. А. Колякіна

ОСОБЛИВОСТІ СЮЖЕТОТВОРЕННЯ ТЕЛЕПРОЕКТУ «ЛІГА СМІХУ»

Гумористичні програми є невід'ємною ознакою сучасного телевізійного ефіру. Окреме місце серед них посідають проекти українського виробництва, котрі користуються популярністю в країні та поза її межами. «Ліга сміху» — одне з таких успішних шоу, реалізованих студією «Квартал-95» спільно з телеканалом «1+1». Ця програма є одним з лідерів серед гумористичних шоу українського ефіру та взірцем оригінального підходу у створенні проектів власного виробництва. Вивчення сюжетотворення цього проекту є актуальним та засвідчує особливості й причини його успіху серед глядачів.

«Ліга сміху» — щорічний фестиваль гумору, який проводиться на території України та продовжує традиції багаторічного КВК-руху. Автором заходу є студія «Квартал-95» — творче об'єднання, що займається виробництвом шоу-проектів й розважальних програм, кількість яких сьогодні становить 21.

«Ліга сміху» вирізняється своїм форматом, структурною побудовою, яка є фундаментом для сюжетотворення. Це гра, у якій команди різних колективів (навчальних закладів, вищих навчальних закладів, підприємств, міст тощо) змагаються у відповідях на запитання, імпровізаціях на задані теми, показі заздалегідь заготовлених сцен.

Проект складається з двох відбіркових турів та п'яти етапів, що допомагає зробити гумор якіснішим, а виступи — якомога видовищними. До кожного відібраного учасника додається «зірковий» тренер, який є відомою медіа-персоною. У разі зацікавленості конкретним конкурсантом на фестивалі одразу декількома потенційними тренерами учасники отримують право вибору тренера між ними. Організатор проекту залишає за собою право змінювати тренера команди-учасника, чим пояснюється непередбачуваність інтриги та розвитку подій. Різнобарв'я до сюжетної лінії додають такі форми як то візитівки-«полотна», батли, виконання пісень, танців, пародій, що в цілому свідчить про поєднання жанрів гри та концерту. Це стає однією з вирізняючих ознак шоу та його сюжетотворення.

Різноманіття членів журі особливо приваблює аудиторію, збільшує її чисельність. Оригінальності додає участь шоу-зірок у гумористичних виступах, тобто у незвичному для них амплуа.

Особливу роль відіграє специфіка показу шоу за допомогою досконалої роботи режисерської та операторської груп. До монтажу відбирають найяскравіші моменти гри, передаючи емоції акторів та публіки, що створює ефект співпричетності. Слова та емоції фіксують дев'ять камер, з яких одна знімає за допомогою операторського крану, передаючи атмосферу масовості та масштаб реакції глядачів. Камера загального плану надає повний вигляд сцени, ще одна крупним планом показує обличчя акторів. Окрема камера використовується для зйомок команд за кулісами, а відео транслюється в головній залі. Дві камери знімають крупним планом емоції на обличчях глядачів, інші, бокові фіксують реакцію журі. Таким чином, за допомогою багатокамерної зйомки й відповідного монтажу створюється своєрідна сюжетна лінія шоу.

Отже, «Ліга сміху» — один з найуспішніших проектів сучасного гумористичного контенту, який охоплює не тільки всю Україну, а й сусідні держави. Це молодіжний проект, що має сотні тисяч переглядів, заповнені зали та велику аудиторію. Гумор буває різним, тому кожний глядач знайде свою улюблену команду. Кожного року склад учасників поповнюється новими командами. «Ліга сміху» також є особливим шоу через свою «доброту» (ставлення організаторів, ведучого, редакторів до кожного учасника), створення атмосфери родинного кола, тому постійно набуває популярності серед артистів та публіки.

К. В. Степанова

ПРОБЛЕМА ВИКОРИСТАННЯ СЛЕНГУ В АУДІОВІЗУАЛЬНИХ МЕДІА

Мова сучасного ефірного простору сповнена різностильових тенденцій, які залежать від редакційної політики, формату мовлення, аудиторії, до якої спрямовано медіаконтент. Традиційним для аудіовізуальних медіа є поєднання літературної та розмовної лексики, збалансоване вживання котрих забезпечує адекватність сприйняття екранного твору. Проте на сучасному етапі доволі популярною є практика вживання сленгових висловів, що, з одного боку, має позитивні наслідки, а з іншого, засмічує мовлення.

Сленг — це набір особливих слів або нових значень уже існуючих слів, що вживаються в різних групах людей. Вирізняють «загальний» та «спеціальний» сленг.

В аудіовізуальній журналістиці сленгізми найчастіше з'являються на радіо, зокрема в музичних паузах, в мовленні ведучих, а також в телепрограмах, особливо у таких, що спрямовані до молодіжної аудиторії. Сленг можна віднайти ву матеріалах, присвячених скандалам чи кримінальним подіям, і навіть у сюжетах новинарних випусків. Вельми актуальним у контексті сучасної аудіовізуальної практики є дослідження причин вживання сленгу, позитивних та негативних сторін цього досвіду, доцільності та неприйнятності.

Мотивацією для звернення авторів до використання сленгових виразів може стати намагання наблизитися до сучасної аудиторії, надати матеріалу відтінку молодіжної розкутості, створити ефект новизни, передати певний настрій. Сленг сприяє встановленню контакту з тими віковими категоріями, яких не зацікавлять наукові терміни (наприклад, діти чи підлітки). За допомогою сленгу люди ототожнюють себе з певними соціальними групами, починаючи зі школярів і студентів, закінчуючи молодими бізнесменами та хакерами. Завдяки використанню сленгу здійснюється міжкультурна комунікація між однаковими віковими групами із різних країн. Використання професійного сленгу допомагає журналістам зрозуміти один одного.

Проте наявність сленгу в аудіовізуальному творі може бути і неприйнятною. До таких випадків слід віднести телепрограми загальнонаціонального мовлення, де використання великої кількості сленгових слів чи виразів може призвести до неадекватного сприйняття аудиторією матеріалу. Сленг може також створити небажаний комічний ефект, а зловживання сленгізмами знижує культурний рівень аудиторії.

Підсумовуючи, можемо зазначити, що сленг є невід'ємною ознакою часу та сприяє розвитку й збагаченню мови аудіовізуальних медіа. Повністю відмовившись від сленгових виразів, мова екранних творів може втратити контакт та сучасне дихання, певний креатив та нові тенденції.

Тому використання сленгізмів, яке, хоча іноді і є небажаним в окремих випадках, можна виправдати в тому разі, якщо воно стилістично вмотивоване, доцільне і, головне, зрозуміле широкій аудиторії.

СЕКЦІЯ: СОЦІАЛЬНІ КОМУНІКАЦІЇ. КНИГОЗНАВСТВО, БІБЛІОТЕКОЗНАВСТВО, БІБЛІОГРАФОЗНАВСТВО

О. Ю. Мар'їна

РЕАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПЦІЇ ІНТЕРНЕТУ РЕЧЕЙ У БІБЛІОТЕКАХ

Технологія Інтернету речей (англ. Internet of Things, IoT) має значний потенціал для бібліотечно-інформаційної сфери діяльності, проте нині вона перебуває на стадії еволюції, що надає час для рефлексії та обґрунтування широкого впровадження її кращих зразків у бібліотеках.

Інтернет речей — концепція обчислювальної мережі фізичних предметів, оснащених вбудованими технологіями для взаємодії один з одним або із зовнішнім середовищем. Головним стимулюючим фактором розвитку IoT у цифровому просторі є інтеграція декількох технологій і комунікаційних рішень з метою отримання безпрецедентного за своєю функціональністю інструментарію переведення в цифровий формат інформації про об'єкти реального світу, людей та події; автоматизації процесів її обробки, управління, контролю, відстеження, аналітики та ін. Унікальністю IoT є використання технології присутності (зокрема Location-aware), які дозволяють виявляти поточне фізичне розташування пристрою іншому користувачеві або програмі, згодом опрацьовувати дані для керування інформацією та подіями.

Бібліотечна сфера, як і деякі галузі промисловості, у певному сенсі вже набули позитивного досвіду використання технологій, пов'язаних з одним з аспектів IoT: RFID-чіпів, Bluetooth, бездротових технологій, QR-кодів. Проте нині бібліотеки розпочали використання саме технологій IoT. Наприклад, бібліотека університету Північної Кароліни в межах формату Makerspace IOT запустила програму тестування та підтримки IoT-пристроїв, таких як Wi-Fi з підтримкою Arduinos, й активно випробовує відкриту мережу для експериментів з технологією Інтернету речей. У лабораторії бібліотеки відбуваються майстер-класи з освоєння платформ, цифрових об'єктів, інтелектуальних пристроїв (автоматичних термостатів, замків, вбудованих датчиків тощо), здатних на основі взаємодії з іншими пристроями, службами та сайтами збирати та надавати дані для подальших дій або досліджень. Студенти вчаться використовувати інструменти IoT, здійснюють експерименти в межах власних проектів, таких як розробка інноваційних продуктів (смарт-годинників, смарт-замків, записів даних польових досліджень, моделей «розумний будинок»). Публічні бібліотеки Орландо (США) випробовують BluuBeam, що використовує технологію IBeacon. BluuBeam дозволяє відправляти на будь-який мобільний пристрій користувача (за умови встановлення додатку BluuBeam) повідомлення про бібліотечні пропозиції і події. Інші бібліотеки пропонують своїм користувачам мобільні додатки, які на основі технологій IoT формують віртуальні карти, тури, забезпечують їх орієнтацію як у фізичних фондах, так і в електронних ресурсах.

Можливість застосування бібліотеками IoT-технології розглядається фаховим співтовариством як досить реальна та перспективна. У 2014 р. корпорація OCLC здійснила онлайнове опитування 100 бібліотекарів та визначила основні напрями розвитку IoT-технологій, що сприятимуть прогресу бібліотечної діяльності, серед яких: управління запасами, мобільні платежі, придбання квитків, реєстрація подій, доступ й автентифікація; мобільні посилання, управління приладами, навігація у фізичному просторі, розумні книги, ігри та технології доповненої реальності, об'єктно-орієнтоване навчання. Крім того, респонденти визначили загальні проблемні моменти використання технологій IoT, зокрема їхні вразливість з точки зору захисту інформації і даних, високу вартість устаткування і програмного забезпечення, необхідність підвищення кваліфікації та навчання бібліотечного персоналу для організації IoT-середовищ й обслуговування користувачів та, головне, ризик зниження використання бібліотечних ресурсів.

Основними перспективними напрямами впровадження IoT у бібліотеках є: управління фізичними колекціями, спрощення обслуговування користувачів, оптимізація процесів інвентаризації, формування систем інтелектуального управління інфраструктурою будівлі та підключення до неї наявного устаткування, формування системи «розумний дім».

М. О. Шевченко

ОЦИФРУВАННЯ ЧИ ЦИФРОВІЗАЦІЯ?

Останнім часом (кін. XX — поч. XXI ст.) дедалі частіше можна зустріти в повсякденному житті та науковому обігу вживання запозиченої іноземної термінології, найчастіше англомовної. Активнішого розвитку набувають дискусії стосовно доречності використання іноземних термінів. Ці дискусії містять три основні проблемні блоки: вживання іноземного терміна є недоречним, оскільки існує український відповідник; не розуміючи сутності, іноземний термін вживається некоректно стосовно українських реалій; здійснюється підміна співзвучних термінів або їх синонімія.

Початок XXI ст. характеризується формуванням цифрового простору та активним розвитком і використанням цифрових технологій у сучасному суспільстві. Не лишається осторонь цих змін й інформаційно-бібліотечна сфера, головною метою якої є адекватна відповідність змінам інформаційного суспільства, випереджальна стратегія й тактика діяльності в цифровому середовищі. Це спричиняє необхідність створення цифрових колекцій та надання безперешкодного доступу до них. Унаслідок цього виникає термінологічна проблема коректності вживання двох співзвучних термінів «оцифрування» та «цифровізація».

У вітчизняній науці це питання досліджували О. Мацкевич, В. Куйбіда, О. Карпенко, В. Наместнік, Б. Тетерятник та ін.

Оскільки ці терміни, на перший погляд, здаються тотожними, тому часто, навіть у науковій літературі, вони вживаються як синонімічні, що не є правильним.

Розглянемо сутність обох понять.

«Оцифрування» (digitization) — процес переведення документної інформації (тексту, зображення, звуку) з традиційної форми (фізичних носіїв) у цифровий формат. Прикладами оцифрування можуть бути сканування документа, створення цифрової копії зображення тощо. Під час оцифрування структура інформації не змінюється, а лише набуває електронної форми для подальшої обробки в цифровому форматі.

«Цифровізація» (digitalization) — процес створення та використання творів (документів) у цифровому середовищі. Тобто новий продукт створюється одразу в цифровій формі, що має нові функціональні та користувацькі якості. Цифровізація не обмежується тільки цим. Серед завдань цифровізації в бібліотечній справі є такі: формування інформаційних ресурсів; забезпечення безперешкодного доступу до цих ресурсів; обмін ресурсами між бібліотеками та формування єдиного інформаційного простору.

Отже, вживати як синоніми терміни «оцифрування» та «цифровізація» некоректно, оскільки кожен із них має різне смислове значення. Важливість розмежування змісту та обсягу цих понять полягає в необхідності уникнення подальшої плутанини в їх тлумаченні, що сприятиме вдосконаленню професійної терміносистеми.

Т. В. Сидоренко

СОЦІОКУЛЬТУРНА ПРОЕКТНА ДІЛЬНІСТЬ БІБЛІОТЕК ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ЗМІН (НА ПРИКЛАДІ ПІВДНЯ УКРАЇНИ)

Виявлення ролі і місця бібліотеки в глобалізованому світі сприяє пошуку та освоєнню сучасних напрямів діяльності нових форм і методів роботи. Проектний менеджмент є важливою сферою діяльності, що сприяє бібліотеці змінюватися; основним фактором інноваційного розвитку, адже генерація нових (свіжих, актуальних) ідей робить бібліотечну сферу креативною, гнучкою до модифікацій. Бібліотеки Півдня України активно займаються проектною діяльністю. Проекти дозволяють створювати й освоювати нові інформаційно-бібліотечні технології, активно використовувати документні ресурси бібліотек, партнерські відносини, творчий потенціал працівників тощо.

Питання проектної, інноваційної діяльності бібліотек вивчали В. Білоус, Н. Безручко, Т. Вилегжаніна, А. Печена, А. Плакіда, С. Солонська, Н. Тарасенко, Т. Турбаніст, А. Шемаєва та ін. Вивчення досвіду роботи публічних бібліотек Півдня України надало змогу виявити інноваційні підходи до реалізації соціально-культурних проектів, здійснених на початку XXI ст. Слід відзначити, що характерною для сучасного періоду розвитку є модернізація соціокультурної сфери, тому доцільність використання нової форми та змісту подання інформації стає дедалі важливішою. Вони торкаються перспективних напрямів культурно-просвітницької діяльності: краєзнавства; національно-патріотичного виховання;

екологічного просвітництва; підтримки євроінтеграційного вектору розвитку України та ін.

Дослідження засвідчило, що створені і впроваджувані соціокультурні проекти публічних бібліотек Півдня України можна віднести до всіх основних класифікаційних груп: мега-, мульти-, моно- та малих проектів. Більшу частину складають моно та малі проекти, що здійснюються в межах однієї бібліотеки. Ця група соціокультурних проектів має визначену мету, чіткі норми ресурсів, часу, певний цільовий масштаб. Вони відрізняються великою розмаїтістю, відносяться переважно до інноваційних, дослідницьких або змішаних проектів. Серед змішаних соціокультурних проектів за змістовним фактором значне місце відводиться партнерським проектам. Зокрема Херсонська ОУНБ ім. О. Гончара працює за проектами «Мистецький хайвей» (web-проект висвітлює інноваційні культурно-мистецькі події, народне й сучасне мистецтво, його напрями, види, жанри, ексклюзивні книжково-ілюстративні виставки, нові книги, портрети особистостей Херсонщини), «Херсонський портал АртКавун» (про культуру і мистецтво Таврії), «Віртуальний музей книги», «Книги у форматі дейзі»,«Сімейне читання»; Херсонська обласна бібліотека для юнацтва ім. Б. А. Лавреньова — обласний краєзнавчий інтернет-проект «Херсонщини достойні імена», проект Миколаївська обласна бібліотеки для юнацтва — «Читання між боями», культурно-просвітницький проект «Європейська світлиця»;Миколаївська ОУНБ — «Вихідний день — у бібліотеці»; Одеська ОУНБ — «Бібліотека проти самотності» та ін. Проекти допомагають підвищити імідж бібліотек, об'єднати інтереси і задовольнити потреби користувачів різного віку. Малі проекти найчастіше використовуються в невеликих бібліотеках. Вони немасштабні, прості, обмежені ресурсами та часовими рамками, реалізуються у зв'язку зі знаменними подіями в конкретному регіоні, не потребують додаткових ресурсів, мають невеликі терміни реалізації. Малі проекти допускають короткочасний перерозподіл усіх видів ресурсів: інтелектуальних, фінансових, інформаційних, матеріальних та ін. Наприклад, проект підготовки бібліотеки до відзначення свого ювілею; підготовка короткометражного документального фільму про бібліотеку; видання інформаційно-бібліографічного збірника, присвяченого історії бібліотеки, її ресурсам тощо.

Соціокультурна проектна діяльність дозволяє впроваджувати інновації, дивувати користувачів, змінювати стереотипи, позиціювати бібліотеку перед іншими учасниками комунікаційного простору, зокрема віртуального; формувати сучасні soft and hard skills фахівців інформаційної сфери.

Чжан Хао

ІНТЕГРАЦІЯ УПРАВЛІНСЬКОЇ ТА ПРОЕКТНОЇ КУЛЬТУР В ДОКУМЕНТНО-ІНФОРМАЦІЙНИХ УСТАНОВАХ КИТАЮ

Стрімкий розвиток системи документно-інформаційних комунікацій на етапі цифрової модернізації суспільства, розгортання глобальних процесів у галузі інформаційної діяльності має першочергове значення для

формування інформаційного простору Китайської Народної Республіки. У цьому контексті принципово важливим є визначення механізмів розвитку, головним з яких є управлінська та проектна культури. Саме в цій площині перебуває відповідь на ключові виклики китайської модернізації інформаційної сфери, яка відбувається надшвидкими темпами.

Концепція формування та розвитку документно-інформаційної сфери КНР базується на реалізації національних, міжнародних і регіональних проектів створення сучасних бібліотек, інтегрованих бібліотечно-музейних комплексів. На кожному з рівнів проектної діяльності найбільша ефективність досягається за умови гармонізації стратегій, засобів їх реалізації та механізмів управління. Управлінська культура розглядається як свідома, цілеспрямована діяльність людини, за допомогою якої здійснюється вплив на елементи зовнішнього середовища. Вона відображає ступінь відповідності управлінських дій поточним або довгостроковим завданням розвитку суспільства або установи.

Управління документно-інформаційною сферою орієнтовано на чітке й послідовне застосування досягнень національної культури, філософської думки, що є характерним для Китаю. Ефективність засвоєння світового досвіду управління інформаційною сферою крізь призму національних інтересів і традицій, національної культури виявилася в активному розвитку програмно-проектної діяльності. Слід відзначити, що в третьому тисячолітті Китай займає провідні позиції в проектному менеджменті, в якому відбувається раціональне поєднання запозичених у західних країнах, традиційних і новітніх національних складових.

У КНР до солідного та давнього культурного підґрунтя долучені досягнення сучасної світової культури управління, представлені як стандарти Міжнародної асоціації управління проектами (IPMA). Ці тенденції реалізовані у створенні національного стандарту КНР з управління проектами — National Competence Baseline (NCB), в якому відбиті національні особливості країни. Базові правила розроблення національного стандарту ідентичні системі компетентностей, розроблених Міжнародною асоціацією управління проектами й містять до 10% компетенцій, які відображають національні особливості проектної діяльності.

Дотримання вимог національного стандарту управління проектами в документно-інформаційній галузі дозволяє інформаційним фахівцям, котрі впроваджують проекти, враховувати світовий досвід, застосовувати інноваційні управлінські технології, а також зважати на особливості ідеологічного, соціального й економічного устрою Китайської Народної Республіки.

Янь Пен

НАЦІОНАЛЬНА МОДЕЛЬ УПРАВЛІННЯ ІНФОРМАЦІЙНИМ СЕРЕДОВИЩЕМ КИТАЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ

Потужний інноваційний розвиток Китайської Народної Республіки в третьому тисячолітті є визнаним фактом серед світової спільноти. Її

розвиток базується на національній моделі управління державою та сучасною інформаційною інфраструктурою. Інформаційне середовище Китаю формувалося протягом тисячолітньої історії становлення культурної спадщини.

Національна модель управління інформаційним середовищем Китаю спрямована на вибір практично важливих шляхів вирішення актуальних завдань розвитку документно-інформаційної сфери країни. Означена модель основана на реалізації національної стратегії, повному дотриманні національних інтересів і традицій філософії, культури й геополітики в поєднанні з раціональним використанням найкращих, передусім західних методів і технологій. Західний досвід формування інформаційного середовища не є домінуючим. Китай не копіює традиційні моделі розвитку документно-інформаційних установ, а протягом багатьох років запроваджує інновації в державній і кадровій політиці, у державному управлінні та культурі.

Основою національної моделі управління інформаційним середовищем КНР є провідна роль держави разом із духовними й філософськими засадами китайської культури. Традиційна китайська культура (І-цзин, конфуціанство, даосизм, дзен, китайська медицина) є базовими точками опору китайської системи управлінського мислення та основою ефективності гуманітарного управління формуванням інформаційного середовища.

Інформаційне середовище Китаю традиційно формують документно-інформаційні установи: бібліотеки, архіви, музеї, система освіти. Їх потужний інноваційний розвиток у третьому тисячолітті свідчить про життєздатність і ефективність китайської культури управління, прагнення формувати духовну свідомість громадян відповідно до правлячої ідеології. Розвиток інформаційного середовища Китаю суттєво обмежується в системі електронних комунікацій. Держава на рівні національного законодавства застосовує механізми контролю над інтернет-ресурсами, до яких мають доступ внутрішні користувачі.

Офіційний дозвіл на цензуру в Інтернеті призвів до блокування таких ресурсів, як: YouTube, Facebook, Twitter — на території КНР. Крім того, китайське керівництво постійно моніторить запити в пошукових системах з можливим відключенням користувачів від мережі. Доступ до іноземних ресурсів з території КНР блокується під час проведення важливих державних заходів, а також обмежується в межах проекту «Золотий щит» (англ. The Golden Shield Project, кит. 金盾工程), який отримав неофіційну назву «Великий китайський файрвол»).

Таким чином, існуюча модель управління інформаційним середовищем Китайської Народної Республіки має чітко визначений національний характер, який поєднує активний розвиток центральних концептів національної китайської культури та філософії, потужний інноваційний розвиток бібліотек, архівів, музеїв як провідних соціокультурних установ суспільства та складні механізми контролю за контентом Інтернету зі сторони держави.

Ян Чен

АКТУАЛЬНА ПРОБЛЕМАТИКА БІБЛІОТЕКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ У КНР

За результатами контент-аналізу тематичної структури потоку статей, опублікованих у провідних бібліотекознавчих журналах Китаю, зокрема «Journal of the National Library of China», а також публікацій китайських дослідників в авторитетних англомовних бібліотекознавчих періодичних виданнях («Electronic Library», «Journal of Academic Librarianship», «The International Information & Library Review», «Library Management», «Online Information Review» та ін.), визначено, що серед першочергових проблем, які досліджують китайські бібліотекознавці, — підвищення ефективності бібліотечного обслуговування користувачів на основі запровадження новітніх мобільних та інтернет-технологій; вивчення передового зарубіжного досвіду щодо опанування бібліотечних інновацій з метою запровадження його в КНР; економічний інструментарій розвитку бібліотечної індустрії Китаю, зокрема через застосування аутсорсингу, краудсорсингу, краудфандингу, бібліотечного менеджменту та маркетингу; сучасні засоби популяризації та просування читання серед молоді.

Найактуальнішими є бібліотекознавчі дослідження, спрямовані на вивчення досвіду американських бібліотек щодо можливостей застосування технологій віртуальної реальності для створення екскурсійних турів бібліотекою за допомогою веб-камери-360°, залучення молоді до читання через використання технологій доповненої та віртуальної реальності (VR). Використання бібліотеками віртуальних шоломів, окулярів, VR-платформ зі спеціальними додатками від Google Expeditions дозволяє запропонувати користувачам освітні віртуальні мандрівки на Марс, на Великий Бар'єрний риф (Австралія), в музей Гуггенхейма в Більбао (Іспанія) та ін. Усі віртуальні тури мають тестові запитання для закріплення матеріалу та є вельми ефективними як засіб гейміфікації навчального процесу в школах, коледжах та університетах.

Означено, що можливість долучитися до безоплатного використання найновітніших інформаційно-комунікаційних технологій з освітньою метою або з метою організації інтелектуального та цікавого дозвілля приваблює до відвідування бібліотек школярами та студентами, сприяє популяризації читання та інноваційних бібліотечних послуг серед широких верств населення. Цей корисний досвід американських та китайських колег варто запозичити й українським бібліотекарям.

Н. М. Міщанин

ВЕБ-РЕСУРСИ БІБЛІОТЕК СИСТЕМИ НЕПЕРЕРВНОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

Відповідно до завдань, затвердженої у 2018 р. Міністерством освіти і науки України «Концепції розвитку педагогічної освіти», важливою умовою підготовки педагогів нової генерації є забезпечення безперервного

професійного вдосконалення та підвищення кваліфікації педагогічних працівників. Серед напрямів модернізації системи неперервної педагогічної освіти — необхідність створення національного та незалежних порталів розвитку педагогічної майстерності з метою забезпечення вільного доступу до профільних інформаційних ресурсів (цифрових архівів наукових та навчально-методичних видань, професійних журналів, баз даних шкільних електронних підручників), освітніх онлайн-платформ та дистанційних курсів підвищення кваліфікації.

Організаційно-методичні та техніко-технологічні питання щодо ефективного генерування контенту національного освітнього порталу та онлайнових платформ доцільно доручити вирішувати бібліотекам закладів системи неперервної педагогічної освіти, які мають для цього підготовлений кадровий та інформаційно-ресурсний потенціал. Найініціативніші з них для забезпечення політики прозорості та інформаційної відкритості закладів післядипломної освіти вже розпочали оприлюднення результатів підвищення кваліфікації педагогічних працівників. На жаль, це поки що поодинокі спроби розміщення на веб-сайтах бібліотек звітів та випускових робіт слухачів про здобуті компетентності та результати навчання, їх авторських розробок уроків, цифрових освітніх ресурсів, якими під час підвищення кваліфікації педагоги-предметники наповнюють свої електронні портфоліо.

Варто зауважити, що масштаби та темпи агрегації онлайнових електронних ресурсів бібліотеками обласних інститутів післядипломної педагогічної освіти в умовах її докорінного реформування є вельми недостатніми. Результати контент-аналізу 24 сайтів означених установ дозволили визначити, що 20% з них взагалі не мають веб-сторінки бібліотеки. З 16 бібліотек, що мають веб-сторінку, лише 6 надають дистанційний доступ до електронного каталогу, 7 бібліотек формують повнотекстові бази даних наукових збірників, науково-дослідних та науково-методичних праць співробітників інститутів, репозитарії випускових кваліфікаційних робіт слухачів курсів підвищення кваліфікації. Корисним для запозичення є досвід науково-методичної бібліотеки Чернігівського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти імені К. Д. Ушинського, співробітники якої об'єднали зусилля з фахівцями кафедри інформаційно-комп'ютерних технологій в освіті та створили спеціалізований освітній портал з віртуальним простором для розвитку професійної компетентності педагогів інституту. Окрім посилань на ресурси електронної бібліотеки Інституту модернізації змісту освіти Національної академії педагогічних наук (НАПН) України, на новоствореному порталі є корисні посилання на тематичні блоги соціальних мереж, інноваційні онлайнові тренінги для освітян тощо.

З метою підвищення ефективності бібліотечно-інформаційного обслуговування суб'єктів системи післядипломної педагогічної освіти необхідна послідовна й цілеспрямована реалізація принципів координації та кооперації в організації продуктивної взаємодії бібліотек регіональних

установ післядипломної педагогічної освіти, оскільки сайти лише 10 з 24 установ містять посилання на корпоративний електронний ресурс Університету менеджменту освіти НАПН України, в структурі якого діє Центральний інститут післядипломної педагогічної освіти як науково-методичний центр галузі; лише 6 бібліотек закладів післядипломної педагогічної освіти надають посилання на електронну бібліотеку Державної науково-педагогічної бібліотеки України імені В. О. Сухомлинського, яка агрегує потужний комплекс повнотекстових зведених БД: дисертацій з питань освіти, педагогіки й психології; збірників наукових праць; періодичних видань; бібліографічних видань освітянських бібліотек. Ця бібліотека як науково-методичний центр галузі має сприяти підвищенню якості та змістовності контенту веб-сайтів усіх типів освітянських бібліотек країни.

Н. А. Коржик

ІНТЕРАКТИВНА КНИГА ЯК СКЛАДОВА БІБЛІОТЕРАПЕВТИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ

Вже багато століть книга є комунікаційним засобом передачі інформації. Кожний етап розвитку суспільства впливав на спроби людства зробити книгу більш довершеною та доступнішою, в результаті кожного разу виникала нова форма (глиняна таблиця, згорток, кодекс, електронна книга) та змінювалися матеріал, з якого створювалась книга (папірус, пергамент, папір, електронний папір), процес її тиражування (переписування книги вручну, механічний, офсетний друк, цифровий спосіб запису інформації), але не змінювалась її базова — інформативно-комунікативна функція.

Сучасна книжкова продукція представлена широким спектром видань, що різняться матеріальною конструкцією та засобами представлення інформації, серед основних видів новітніх форм: аудіокнига; електронне видання; мультимедійне видання; інтерактивна книга; інтерактивна книга з доповненою реальністю.

Завдяки унікальним можливостям трансляції інформації кожною з зазначених форм книги збагачується її бібліотерапевтичний інструментарій, підвищується ефективність впливу на усі канали сприйняття контенту кожним конкретним психотипом користувача.

Особливості сприйняття та засвоєння інформації людьми різні, для багатьох користувачів важливо, як вона зафіксована (візуал краще сприймає текст за допомогою зору; аудіал — через слух; кінестетик за допомогою відчуття та рухів; дискрет сприймає інформацію через логічне осмислення), тому завдання бібліотерапевта підібрати під кожний тип користувача унікальний текст та форму трансляції контенту, яка буде найвдалішою для сприйняття.

Сучасні технології книговидання надають простір бібліотерапевту та користувацькому сприйняттю, не обмежуючи його умовами місця та часу. Залежно від потреб та інтересів користувача, бібліотерапевт має

можливість будувати бібліотерапевтичний процес не тільки на тексті (контенті), а й супроводжувати (доповнювати) їх аудіо-, та відеоматеріалами, ілюстраціями з інтерактивними елементами або іграми, що передбачають моделювання альтернативної реальності, реалізацію можливостей віртуальної взаємодії з персонажами книги. Сучасні форми книг дозволяють користувачеві самостійно визначати умови, посилювати стратегію, техніку та цілі бібліотерапевтичного процесу, орієнтуючись на кожний психотип, що значно підвищує бібліотерапевтичний ефект.

З широкого спектра форм сучасної книжкової продукції слід виділити унікальні можливості інтерактивної книги: багатофункціональність, анімаційність, компактність, багатовимірність трансляції інформації, її візуалізацію, активну взаємодію з контентом. Завдяки цим особливостям зростає емоційність впливу змісту книги на сприйняття користувача, що дозволяє розширювати бібліотерапевтичний інструментарій, удосконалювати методики не лише розважального, але й розвиваючого читання та інтерактивного навчання.

Отже, новітні форми інтерактивних книг з доповненою реальністю дозволяють бібліотерапевту поєднувати читання з музикотерапією, ігротерапією, застосовувати книгу як навчальний тренажер, посилювати її розвиваючий (навчальний, лікувальний, відволікаючий) вплив на користувача, досягати найбільшого ефекту саме через підбір необхідних текстів та форм їх трансляції для кращого сприйняття контенту.

Ю. М. Заклінська

НАПРЯМИ ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ ВИДАВНИЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НАУКОВИХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ

Нині для ефективного функціонування бібліотеки мають, окрім традиційних завдань, виконувати нові за вимогами часу. Наукові бібліотеки стають осередками, які можуть якнайповніше забезпечувати інформаційні запити користувачів. Для сталого функціонування перед ними постають нові завдання, зокрема здійснення видавничої діяльності.

Повноцінному провадженню книговидання заважає багато факторів, одним з основних є брак коштів. У цьому разі актуальним стає електронне книговидання.

Як слушно зауважує Т. Купріянова, «переваги електронних засобів комунікації, електронних видань полягають не лише в економії часу і засобів, зручності користування, але й у тому, що реалізується принцип доступності в будь-який час і будь-якому місці».

Бібліотеки як видавці нині мають можливість здійснювати, на думку Д. Соловяненка, «повний цикл циркуляції наукових публікацій у межах академічного середовища і беруть на себе відповідальність (повну або спільну з іншими академічними суб'єктами) за ефективність науково-інформаційної діяльності загалом».

Як зазначає Н. Горбенко, «одним із новітніх засобів для підготовки цифрової періодики, який, на думку фахівців, має потужний потенціал

щодо організації видавничих процесів у бібліотеках, є електронні відкриті журнальні системи», зокрема Open Journal System (OJS), які дозволяють оптимально публікувати електронні журнали. Це програмне забезпечення сприяє провадженню повного циклу видавничого процесу від завантаження рукопису на сайт, рецензування, редагування до його публікації, збереження, поширення та індексації (Л. Лупаренко).

Отже, на нашу думку, для підвищення ефективності видавничої діяльності наукових бібліотек України необхідно якомога ширше впроваджувати електронне книговидання, що сприятиме суттєвій економії коштів на здійснення видання книг та періодичних видань і надасть змоги ознайомитися з означеними виданнями більшій кількості читачів. Для спрощення цих процесів варто використовувати відкриті електронні журнальні системи, наприклад, Open Journal System тощо.

К. С. Бережна

ВПЛИВ БІБЛІОТЕК НА ЕКОЛОГІЧНЕ ВИХОВАННЯ КОРИСТУВАЧІВ

Екологічна діяльність у сучасних умовах є пріоритетним напрямом державної політики багатьох країн, насамперед через екологічну ситуацію, що склалася у світі. Зважаючи на це, особливої уваги потребують питання екологічного виховання та підвищення екологічної культури населення планети.

Актуальним шляхом формування екологічної культури громадян є екологічне виховання — різновид освітньої діяльності, розрахований на велику різнорідну аудиторію, який сприяє поширенню знань і досягнень культури для правильного розуміння життя загалом або окремих його аспектів.

Завданнями екологічного виховання є формування в людей екологічної культури, свідомого ставлення до навколишнього середовища, спрямованого на охорону й раціональне використання природних ресурсів та сприйняття не тільки громадських, а й екологічних норм і цінностей.

Створення цілісної системи екологічного виховання в бібліотеках — один зі шляхів вирішення проблеми формування екологічної культури, залучення населення до справи поліпшення ситуації в регіоні, об'єднаній територіальній громаді та кожному селі України. Сучасна бібліотека сприяє самоосвіті, культурному й духовному розвитку особистості, долучаючи до соціокультурного середовища суспільства через читання та творчу діяльність.

Екологічна культура закладається в особистості з раннього дитинства й формується протягом життя. Бібліотеки, як соціокультурні установи, впливають на цей процес, обслуговуючи всі вікові групи населення. Основи екологічної культури (екологічного мислення, екологічної етики та моралі) закладаються в родині, дитячому садку, школі, а також у процесі інформаційно-бібліотечного обслуговування в публічних бібліотеках України для дітей та юнацтва.

Цікаві соціокультурні заходи, які пропагують чистоту довкілля, проведено працівниками публічних бібліотек Вінницької області, зокрема лялькові вистави «Повчання лісовичка», «Чистюля», «Хитрий півень» та конкурс «Показ вечірніх суконь із неприродних матеріалів» у межах екологічного вечора «Обіймемо Землю красою й любов'ю». Співробітниками бібліотек Вінниччини також було організовано екологічний конкурс ерудитів і конкурс дитячої творчості «Захистимо кротів», створено цикл бібліотечних виставок «Екологічний календар», утворено різноманітні екологічні клуби та гуртки.

Не менш важливим є формування екологічної культури дорослих користувачів за допомогою інформаційних продуктів і послуг екологічного спрямування. У бібліотеках Житомирської області з цією метою оформлюються різноманітні виставки (еко-виставка, виставка-реквієм, виставка-застереження, виставка-запитання, виставка-контраст), тематичні полиці, теки на екологічну тематику, проводиться багато заходів із популяризації літератури з природничих наук та екологічних знань, на них запрошують спеціалістів екологічних організацій і служб.

В умовах погіршення стану навколишнього середовища, розвитку глобальної екологічної кризи (виснаження ресурсів, забруднення геосфер, негативних кліматичних змін тощо) на особливу увагу заслуговує виховання в кожної окремої особистості відповідального ставлення до екології, природних ресурсів та всіх живих організмів цієї планети. Бібліотеки, як провідні інформаційні та освітньо-культурні центри сучасності, роблять свій внесок у цей процес за допомогою проведення соціокультурних заходів (вечорів, конкурсів, вистав, днів довкілля), оформлення виставок, тематичних полиць, організації клубів та гуртків тощо. Отже, бібліотеки України активно долучаються до екологічного виховання населення, але подальша діяльність у цьому напрямі потребує укладення цільових програм розвитку на державному та регіональному рівнях.

В. Р. Ломтєва

ОСНОВНІ НАПРЯМИ ІНФОРМАЦІЙНО-БІБЛІОГРАФІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НАУКОВОЇ БІБЛІОТЕКИ НАЦІОНАЛЬНОГО ЮРИДИЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

Сучасне поняття «організація бібліографічної роботи» включає комплекс таких важливих питань, як планування, облік і звітність, аналіз виконаної роботи, розподіл обов'язків між працівниками, підвищення їх бібліографічної кваліфікації, координація і кооперація, методичне забезпечення.

Розглянемо її на прикладі Наукової бібліотеки Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого, яка є однією з провідних університетських бібліотек Харкова.

Науково-бібліографічний відділ є структурним підрозділом бібліотеки. Забезпечує високий рівень науково-бібліографічної, інформаційної, наукометричної та довідково-бібліографічної діяльності у виконанні завдань

розвитку юридичної освіти та правової науки на основі науковості, відкритості інформації, оперативності та комфортності обслуговування.

Відділ продукує нові ідеї з метою покращення бібліотечно-інформаційної, науково-бібліографічної діяльності, забезпечення нових підходів до організації бібліотечних процесів, підвищення професійних якостей, набуття компетенції, толерантності у комунікаціях із користувачами.

Основними напрямами діяльності відділу є:

1. здійснення аналітико-синтетичної обробки документів, розкриття їх інформаційного контенту в «Електронному каталозі» (ЕК);

2. здійснення довідково-бібліографічного обслуговування всіх категорій споживачів згідно з їхніми інформаційними запитами;

3. забезпечення науково-бібліографічного інформування аспірантів, наукових і науково-педагогічних працівників відповідно до освітніх програм і напрямів наукової діяльності Університету;

4. дослідження бібліометричних показників діяльності вчених Університету та співробітників Наукової бібліотеки з метою інтеграції наукових здобутків до інтернет-простору наукових комунікацій;

5. проведення науково-бібліографічної роботи, розробка і укладання бібліографічних посібників, власних електронних інформаційно-бібліографічних ресурсів;

6. популяризація бібліотечно-бібліографічних знань серед користувачів бібліотеки, формування інформаційної культури та принципів академічної доброчесності;

7. своєчасне наповнення web-сайта Наукової бібліотеки створеними електронними інформаційно-бібліографічними ресурсами.

Автоматизований бібліотечний комплекс університету побудований на АБІС «ІРБІС». Веб-сайт бібліотеки — переможець конкурсу УБА бібліотечних інтернет-сайтів 2016 р. в номінації «Найкращий сайт бібліотеки вищого навчального закладу».

База даних ЕК містить більше 549 600 бібліографічних записів. До переваг слід віднести легкий, зручний, багатоаспектний інформаційний пошук, можливість цілодобово працювати з інформаційним контентом та здійснювати електронне замовлення книг дистанційно. ЕК — переможець конкурсу УБА електронних каталогів на сайтах бібліотек України 2013 р. у номінації «Найкращий електронний каталог на сайті бібліотеки навчального закладу», а також посів перше місце у ТОП-10 електронних каталогів на сайтах бібліотек України.

Працівники науково — бібліографічного відділу формують сучасний інформаційний простір через аналітико-синтетичну обробку документів, створюють електронні ресурси, бази даних, науково-бібліографічні банки знань тощо.

Відділ продукує нові ідеї з метою покращення бібліотечно-інформаційної, науково-бібліографічної діяльності, забезпечення нових підходів до організації бібліотечних процесів, підвищення професійних якостей, набуття компетенції, толерантності у комунікаціях із користувачами.

Л. В. Дудник

ІННОВАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ БІБЛІОТЕК У СИСТЕМІ СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

Бібліотека — соціальна інституція, яка з'явилася тоді, коли виникла потреба збирати, зберігати й організовувати суспільне користування книгами. Протягом кількох тисячоліть бібліотеки виконували, крім сутніс-них функцій, соціальні, прикладні: культурно-просвітницьку, освітню, ідеологічну тощо.

Глобальні радикальні зміни у сфері інформаційно-комунікаційних технологій неминуче впливають на суспільство загалом й окремі сфери його діяльності: науку, культуру, освіту, виробництво. Бібліотека, як соціальна структура, відчуває на собі цей вплив і змінюється.

Інновації є невід'ємною складовою бібліотечного життя. Вони допомагають бібліотекам стати конкурентоздатними, запроваджувати нові бібліотечні послуги, формувати позитивний імідж у суспільстві. Інноваційний шлях розвитку бібліотеки — це шлях перетворень, який потребує науково-обґрунтованих підходів до оновлення змісту та функціонального спрямування інформаційно-бібліотечної діяльності, застосування спеціальних методик їх практичного здійснення.

Розвиток теорії, методики та організації інноваційної діяльності бібліотек не може здійснюватися ізольовано від інноватики, тобто загальної теорії змін. Під інноваційною діяльністю слід розуміти діяльність, спрямовану на стимулювання поступового розвитку бібліотеки, в основі якої має бути змістовне, структурно організаційне оновлення й технологічна модернізація всіх процесів, а також позитивні зміни в професійній свідомості персоналу, підвищення креативного потенціалу співробітників. Мета інноваційної діяльності має бути спрямована на кінцевий результат — підвищення рівня інформаційно-культурного обслуговування користувачів.

Інноваційний підхід до організації діяльності бібліотек потребує від працівників високого професіоналізму, прогресивного мислення та готовності до прийняття нестандартних рішень, а орієнтиром цієї роботи має бути максимальне задоволення потреб користувачів як найвищий критерій досягнення успіху.

Нині існує своєрідний комунікаційний бар'єр у спілкуванні молоді та бібліотеки, в основі якого — взаємопов'язаний стереотип. Для молоді бібліотека являє собою сталу організацію, що не відповідає сучасним вимогам. Бібліотеки чітко уявляють молоду людину, котра не бажає довго працювати, ретельно шукати та взагалі читати. Молоді люди живуть у дуже щільному інформаційному просторі, не володіючи при цьому достатньою інформаційною компетентністю, що призводить до дефіциту часу, появи напруження та прагнення знайти швидший і легший спосіб вирішення питання, навіть на шкоду якості. У цьому плані Інтернет поза конкуренцією. Студенти не бажають витрачати свої час і сили на відвідування бібліотеки, чим збільшують дистанцію в комунікації.

Важливо, щоб кожна бібліотека виявила свої «сильні сторони», її унікальні пропозиції, тоді буде визначено фактори, обставини, вектори, які можна змінити для оновлення (реконструкції) комунікативного ланцюга. Такий моніторинг дозволить бібліотеці знайти свої «відмінність», «обличчя» й визначити позицію в суспільстві загалом і в бібліотечному середовищі зокрема.

Бібліотеки є некомерційними організаціями й залежать від зовнішнього фінансування, що відображається на якості фондів, приміщень, термінах упровадження інновацій, кадровому забезпеченні бібліотек, оцінці ефективності роботи тощо.

Отже, системно-функціональне призначення сучасної бібліотеки пов'язане зі створенням прозорого, багатовекторного та інтелектуально збагаченого інформаційно-комунікаційного простору для своїх користувачів, забезпеченням доступу та поширення актуальної інформації.

А. Г. Ковальова

КРАЄЗНАВЧА ДІЯЛЬНІСТЬ БІБЛІОТЕК ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Курс України на виховання національної самосвідомості, любові до рідного краю сприяє пожвавленню інтересу молоді до питань краєзнавства. Краєзнавство — це, в першу чергу, вивчення і збереження історико-культурної національної спадщини, знайомство з земляками, що своїми здобутками прославили минуле і творять сьогодення рідного краю. Під краєм розуміється велика частина країни, виділена за певними ознаками і з урахуванням адміністративно-територіального розподілу.

Краєзнавство дозволяє студентам глибше пізнати свою Батьківщину, долучитися до її історичного спадку, сприяє відкриттю національних скарбниць та чудес світового рівня. Його розвиток, безумовно, впливає на процеси державотворення та національного відродження, викликає у молоді почуття причетності до подій минулого і сьогодення.

Краєзнавство є одним з провідних напрямів діяльності бібліотек, і це — характерна ознака нашого часу, коли українське суспільство приділяє значну увагу вихованню патріотизму, знанню вітчизняної історії та літератури. Ці тенденції зумовили визнання краєзнавчої функції бібліотеки як пріоритетної, спрямованої на виявлення та використання матеріалів, пов'язаних за змістом з певною місцевістю.

Бібліотеки закладів вищої освіти, володіючи потужними інформаційними ресурсами та будучи зберігачами регіональної пам'яті, стають генераторами освітньої та науково-дослідної діяльності в галузі відтворення, вивчення та популяризації інтелектуальної спадщини закладу, включаючи його історію. Нині в бібліотеках ЗВО спостерігається значне пожвавлення інтересу студентів до вивчення історії свого краю, яке пов'язане з вивченням таких предметів, як «краєзнавство», «народознавство», «українознавство» тощо, отже, все частіше звертаються до бібліотеки студенти в пошуках джерел для підготовки виступу, доповіді, реферату

з краєзнавчої тематики. Іншим важливим напрямом краєзнавчої бібліографії є формування, зміцнення та просування «професійної пам'яті», об'єктом якої у цьому випадку є університет та його люди (вчені, викладачі, співробітники, студенти).

Тому бібліотеки закладів вищої освіти реалізують краєзнавчу бібліографічну діяльність одночасно по декільком напрямам:

- формування окремого фонду праць учених університету;
- поточне бібліографування та архівування праць учених університету;
- укладання біобібліографічних та персональних покажчиків;
- виявлення та облік публікацій про університет, його історію та сучасний стан, укладання на цій основі бібліографічних покажчиків.

Таким чином, краєзнавча бібліографічна діяльність є актуальним напрямом роботи бібліотек закладів вищої освіти, і існує об'єктивна необхідність її подальшого розвитку в контексті діяльності бібліотек у новому інформаційному середовищі. Саме краєзнавство сприяє поширенню краєзнавчих знань для досягнення освітніх, самоосвітніх, пізнавальних цілей, вихованню поважного ставлення до історії та культури краю; розвитку творчих здібностей особистості на базі місцевих традицій народного та професійного мистецтва.

Є. В. Манік, Є. М. Мамут

ОСОБЛИВОСТІ СКЛАДУ КРАЄЗНАВЧИХ ФОНДІВ ЦЕНТРАЛЬНОЇ БІБЛІОТЕКИ НОВОВОДОЛАЗЬКОГО РАЙОНУ ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Нововодолазька центральна бібліотека відіграє значну роль у культурному житті селища і району загалом. Одним з важливих напрямів роботи бібліотеки є популяризація української художньої літератури, зокрема формування краєзнавчих колекції видань творів літературних діячів краю.

Цінною складовою краєзнавчого фонду видань місцевих поетів є твори поетеси Ірини Мироненко. Митчиня дуже талановита і різнопланова особистість. Її віршовані збірки «Жіночий танок» (1984), «Вокзальна скрипка» (1987), «Полинь і віск» (1990), «Суниці Держпрому» (2018) є своєрідним скарбом краєзнавчої колекції. Цікаво, що через публікацію у 1997 р. вірша «Як брали дзвони» про повернення дзвонів на Спасо-Преображенську церкву Нової Водолаги, вже у 1998 року у селищі відродилося вінчання з новими дзвонами.

Важливе місце у краєзнавчій бібліотечній колекції належить творам Віктора Пінченко: «Об этом сердце с болью говорит» (2005), «Атом і любов» (2007), «Облученная муза» (2016). Автор розповідає про чорнобильське пекло, звеличує пам'ять трагедії XX ст. Збірка віршів «Спеша свой час не упустить» (2014) є поетичним віддзеркаленням життєвого шляху автора: пам'яті про дитинство, рідну школу, роки юнацької зухвали,

багатолітню службу у лавах Військових Сил, про любов до жінки, мами, до Батьківщини.

Ще один талановитий письменник Нововодолажчини — Сергій Чмельов. З-під його пера вийшло чимало збірок гуморесок, сатиричних оповідань, дотепних нарисів: «Горохом об стінку» (1929), «А ви кажете...», «Ваші знайомі» (1930), «Сонячна справа» (1931), «Перекваліфікація»» (1933), «Клаптик історії» (1961). Екземпляр останньої збірки зберігається в історико-краєзнавчому музеї Нововодолазької ЗОШ І-ІІІ ступенів № 2.

Непроста доля і у нововодолазького поета Бориса Павловича Троценка: у зв'язку з бойовими діями у 1943 р. він втратив зір, але це його не зламало: він пише вірші й музику, добре грає на баяні, чудово співає. Його збірка «Мама» (1998) сповнена поезією великої вдячності найдорожчій людині, заповітом якої поет вірний все життя. У збірці «Перемога» (1998) вірші присвячені ветеранам Другої світової війни. Тут же можна знайти вірші, присвячені воїнам, полеглим у битві під хутором Булахи, а також присвяту невідомим медичним сестрам, котрих по-звірячому закатували німці. У 1999 р. вийшла ще одна збірка поета — «Світло з неба», куди увійшли вірші, сповнені високих патріотичних почуттів до рідної країни, до землі, на якій народився і трудиться автор, до людей свого краю.

Однією з численних талановитих поетес Нової Водолаги є Мардус Оксана Григорівна. «Я Чураївною була...» — перша її книга (1998). Поезія глибоко лірична, сповнена жіночої гідності і світлого осіннього смутку. У 1999 р. митчиня написала поему «Водолазький триптих». Цей твір про історичне минуле Нововодолажчини, присвячений 325-річчю заснування Нової Водолаги. На початку нового століття Оксана Мардус видала ще дві поетичні збірки — «Дім за узгір'ям грому» (2001) та «На білих кахлях» (2002). У збірці «Соло гончарного кола» (2015) авторка розкриває музику ремісництва. Гончар як Творець вигадує та відтворює різноманітні форми і дарує цій мовчазній формі голос та звук. Тому недарма у цих віршах глиняні витвори мають людські риси. «Біла осінь» (2007) — четверта збірка поезій молодої і талановитої письменниці Оксани Мардус. Самобутня та унікальна поетеса ще раз підтверджує високу творчу спроможність людини: нехай кожен у віршах знайде саме свою стежку, і хай ця стежка стане справжнім відкриттям у царині сучасної української поезії. Поетеса присвячує свою книгу своїй дорогій бабусі Анастасії Степанівні та дідусю Аксентію Прокоповичу. Також Оксана Григорівна є автором прозових збірок для дітей — «Таємниця скрижалей» (2011), «Пригоди незвичайних дітей» (2011) та «Ключ до книги скрижалей» (2016).

Варті уваги і твори молодої авторки поетичних книжок Ірини Скринікової «Світлоповінь» (2008) та «Як завжди» (2014). Її вірші є відчайдушною спробою перейти межу, за якою самотність втрачає свою гіркоту. І гортаючи сторінки сьогодення, авторка намагається знайти рівновагу, то хапаючись «за поручні днів, що минули»,то «ловлячи дух полиновий

в полі». І все це задля того, аби «Жити! жити попри все, а там хай буде як буде».

«Їй до вподоби осінні краєвиди. Вона обертає в щастя кожну мить свого життя, чує «в повітрі різні октави, танцює з вітром танго та фокстрот», а ще полюбляє розмірковувати над усім, мислити про вічне та звертатися в своїх творах до Бога», — слова, які характеризують поетесу з Нової Водолаги Юлію Ткачову. Першу збірку своїх поезій вона назвала «Перевтілення» (2014). До неї увійшло близько ста творів, в яких оспівується тема кохання, зображується краса природи в усіх її проявах крізь призму особистого сприйняття поетки.

Максимальна повнота збирання, надійне зберігання та широка популяризація унікальних видань талановитих місцевих авторів — це найважливіше завдання центральної районної бібліотеки як краєзнавчого центру регіону.

С. В. Сищенко

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНОГО ПРОФІЛЮ

Розвиток суспільства зумовив необхідність реформування вищої освіти, що сприяє поліпшенню професійної підготовки фахівців бібліотечно-інформаційного профілю, здатних працювати в сучасних умовах.

У результаті реформування освіти в Україні потрібно зберегти спадкоємність і цілісність традиційної освіти та впровадження інноваційних методів навчання.

Нині актуальним є системне міждисциплінарне прогнозування, яке необхідне для внесення своєчасних, оперативних коректив до прогностичної підготовки випускників, професійно-кваліфікаційних характеристик фахівців, навчальних планів і програм, підручників, навчально-методичних посібників, які визначають процес виховання, навчання і самоосвіти.

У зв'язку з цим змінюються і методи навчання. Крім традиційних (аудиторних) методик навчання — лекційних, семінарських, практичних занять, використовуються новітні методики навчання, зокрема інтерактивні, інноваційні, ігрові. Окрема увага приділяється дистанційному навчанню.

Серед інноваційних методів навчання можна відзначити: проблемне навчання — стимулювання до самостійного перетворення знань, необхідних для вирішення конкретних проблем; випереджувальна самостійна робота — засвоєння студентами нового матеріалу до його вивчення під час аудиторних занять; інформаційно-комунікаційні технології — навчання в електронному освітньому середовищі з метою розширення доступу до освітніх ресурсів; імітаційне навчання, основою якого є імітаційно-ігрове моделювання в умовах навчання процесів, що відбуваються в реальній системі; дистанційне навчання з використанням новітніх інформаційно-комунікаційних технологій і засобів.

У вітчизняній практиці оптимальною формою організації навчального процесу вважають групові заняття. У зв'язку зі змінами в методиках навчання та підписання Болонської угоди, найкраще вирішення ситуації є поєднання групових та індивідуальних форм навчання.

Формування соціально активної особистості потребує використання нестандартних форм педагогічної взаємодії. Однією з таких форм є гра як засіб розвитку творчого потенціалу майбутнього фахівця.

Ігрові методи є ефективними і характеризуються наявністю ігрових моделей об'єкта, процесу або діяльності; активізацією мислення й поведінки студента; обов'язковістю взаємодії студентів між собою та викладачем; емоційністю і творчим характером заняття; самостійністю студентів у прийнятті рішення; їх бажанням набути умінь і навичок за відносно короткий термін.

Головною метою навчальних ігор є формування в майбутніх фахівців уміння поєднувати теоретичні знання з практичною діяльністю. Оволодіти необхідними фаховими вміннями і навичками студент зможе лише тоді, коли сам достатньою мірою виявлятиме до них інтерес і докладатиме певних зусиль, тобто поєднуючи теоретичні знання, здобуті на лекціях, семінарах, самостійно, з розв'язанням конкретних виробничих завдань і з'ясуванням виробничих ситуацій.

У світовій системі вищої освіти широко застосовується дистанційне навчання із використанням сучасних електронних засобів та мережі Інтернет.

Під час порівняння дистанційного навчання з традиційним можна визначити як переваги, так і недоліки. Так, традиційне навчання характеризується контрольованим відвідуванням, безпосереднім викладанням, високою часткою присутності в часі, наявністю й необхідністю розкладу, перебуванням на навчальній базі. Позитивними характеристиками дистанційного навчання є такі:

- переваги в гнучкості трати часу, економія на транспортних витратах;
- зацікавленість сучасної молоді користуванням сучасними інформаційними засобами в повсякденному житті;
- простота й доступність такого навчання;
- набуття досвіду та додаткової інформації студентом за допомогою ресурсів мережі Інтернет;
- зручність для компаній та організацій у навчанні своїх співробітників без відриву від постійної роботи;
- індивідуальний темп навчання;
- можливість індивідуального та групового навчання студентів;
- оновлення навчального матеріалу за необхідністю.

Досить ефективними методами навчання стають інтерактивні методи.

Одним із сучасних інтерактивних методів навчання є кейс-метод. Зобов'язання викладача під час застосування цього методу полягає в тому, щоб створити в навчальної аудиторії такі умови, які б дозволили

розвинути в студентів вміння критично мислити, аналізувати, спонукати їх до того, щоб в процесі дискусії поділитися власними думками, ідеями, знаннями та досвідом.

В. В. Струнгар

НАУКОВО-МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ БІБЛІОТЕЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В МЕДІА-ПРОСТОРІ

Соціальні медіа вже достатньо глибоко інтегровані в бібліотечну роботу; бібліотечна аудиторія соціальних медіа, як користувацька, так і професійна, активно збільшується. Це зумовлює необхідність аналізу й оцінки динаміки, напрямів, тенденцій і перспектив означених процесів. Переваги соціальних медіа (оперативність, доступність, інтерактивність і потужність масивів інформації) зумовлюють цінність їх як джерела бібліотекознавчих досліджень: прикладних інструментів вимірювання ефективності, оцінки якості бібліотечної діяльності, теоретичних узагальнень у галузі інфології.

Для дослідження рівня представленості бібліотек в інтерактивному медіа-середовищі, охопленості бібліотечними представництвами соціальних медіа, контенту бібліотечних представництв доцільним є використання моніторингу, статистичного методу та контент-аналізу для з'ясування технологічних і змістових умов ефективності сторінки й визначення показових критеріїв бібліотечного представництва в соціальних медіа; методу прогнозування.

Алгоритм роботи із соціальними медіа як джерелом бібліотекознавчих досліджень передбачив на підготовчому етапі формування вибірки сторінок бібліотек, що підлягають вивченню.

Для аналізу бібліотечних представництв у соціальних медіа спочатку необхідно визначити рівень представленості бібліотек в інтерактивному медіа-середовищі, охопленості бібліотечними представництвами соціальних медіа.

Аналіз вибірки за визначеними показниками надасть змогу виявити найпопулярніші соціальні медіа та активність бібліотек. Аналіз кількості акаунтів дозволить з'ясувати рівень охоплення соціальних мереж бібліотеками. За основу аналізу активності бібліотечних сторінок можна обрати три критерії: кількість читачів, їхню активність, що в соціальній мережі Facebook представлена опцією «це обговорюють», та оновлюваність акаунту.

Для того, щоб виявити загальні тенденції, які характеризують підходи до створення бібліотечних сторінок у соціальній мережі, необхідно провести загальний огляд сторінок. Таким чином, обрані сторінки аналізуватимуться за критеріями: представлення, централізованість/дисперсність представлення, змістовність, інтенсивність зворотного зв'язку.

Наступним етапом дослідження бібліотечної сторінки в соціальних медіа є виявлення специфічних особливостей використання соціальної мережі в професійній діяльності бібліотек. У такому напрямі аналіз

бібліотечних сторінок передбачає дослідження за двома напрямами: публікованого контенту та інтерактивності.

Визначено критерії оцінки ефективності бібліотечного представництва в соціальних медіа: інтерактивність, спрямованість публікацій; тип контенту; гіпертекстуальність; періодичність оновлення; охоплення аудиторії.

Охарактеризовано, що залежно від мети та завдань бібліотеки щодо представлення в соціальних медіа, ефективність визначається за допомогою таких показників, як: кількість і темп зростання читачів представництва бібліотеки в соціальних медіа; кількість і зміст дописів сторінки бібліотеки тощо.

Описані підходи до аналізу представництва бібліотек у соціальних мережах є, швидше, попереднім оглядом перспективних напрямів аналізу, що здатні стати ефективними інструментами оцінювання роботи бібліотек в інтерактивному просторі, формування стратегії й тактики ведення бібліотечного представництва в соціальних медіа.

Запропонований комплекс діючих методів та критеріїв оцінки бібліотечних представництв у соціальних медіа у зв'язку з розвитком нових технологій, появою нових медіа не є сталим, остаточним і має перспективи до розвитку, зокрема розширення використання віртуальних світів нададуть нових можливостей для оцінювання бібліотечного представництва в соціальних медіа.

А. Р. Гуменюк

КНИЖКОВА ТОРГІВЛЯ В УКРАЇНІ: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Книжкова торгівля є важливою з точки зору підтримання взаємозв'язку між книгою та її потенційним читачем, вона не тільки доводить до кінцевого споживача товар, а й впливає на його виробництво і споживання, формуючи читацькі зацікавлення.

Дослідження стану книжкового ринку України та основних напрямів його розвитку є актуальним, оскільки ця галузь суттєво постраждала від економічної кризи та вимагає застосування нових технологій і запозичення досвіду організації книготорговельної справи інших країн для підвищення рівня продажу української книжкової продукції. В сьогоднішньому українському суспільстві спостерігається негативна тенденція спаду інтересу до книги. В нашій державі промоція видавництв, книжкових магазинів та книгорозповсюдження практично ніколи не проводилась або мала локальний характер. Саме тому нині гостро постала проблема не тільки книгорозповсюдження, а й популяризації української книги.

Сучасний книжковий ринок України велика кількість іноземних кампаній сприймає як привабливий та підготовлений для інвестування. За останні п'ять років кількість книжкових магазинів у Київській області зросла з 14 до 90. П'ять з них перебувають у державній та комунальній

власності, решта — у приватній та колективній. Свої фірмові магазини мають книжкові фабрики «Глобус» та ім. М. В. Фрунзе і немало видавництв, такі як «Ранок», «Світ дитинства», «Навчальна книга», «Фактор», «Фоліо». На сьогодні динамічно починає розвиватися багатоканальна дистрибуція, що включає оптові, роздрібні продажі, інтернет-платформи, прямі продажі. На зміну класичному книжковому магазину приходить новий формат багатофункціонального торговельного закладу, в якому відвідувачу пропонують не лише книги, а й супутні товари. Тут також є можливість випити кави, відвідати культурний захід тощо. Відбувається значне зростання інтернет-торгівлі як традиційними, так і електронними книгами, набуває поширення підписна модель доступу до контенту. Формується база даних ретроспективних видань із метою виявлення книг колишніх років випуску, що не втратили свою актуальність і потребують перевидання. Для бібліотек з'явилася можливість одержання даних про книги й періодику у форматах UNIMARC і RUSMARC.

Незважаючи на плюси, є й суттєві недоліки. З одного боку, розвиток новітніх технологій надає книготорговельним підприємствам можливість застосовувати прогресивні форми реалізації товарів та використовувати засоби мережі Інтернет для формування асортименту книгарень. З іншого, науково-технічний прогрес призводить до підвищення рівня конкуренції в галузі книгорозповсюдження (поява книжкових інтернет-магазинів) та товарів-конкурентів (електронні видання, аудіокниги, електронні книги). В Україні книжкових магазинів в 14 разів менше, ніж у середньому в європейських країнах. Ціни на книги за останні два роки зросли вдвічі. Середня ціна української книги становить 25 грн. за рахунок дешевих дитячих книг. Зростанню цін сприяють низькі наклади. Зменшення платоспроможності населення і зростання цін на товари першої необхідності та комунальні послуги також призводять до зменшення попиту на книги. На внутрішньому ринку книжкова галузь продовжує регулюватися рамковими урядовими постановами, котрі не сприяють розвитку книжкового ринку та книговидавничої галузі як сектору промисловості. Результатом сучасної цифрової революції стало як суттєве збільшення кількості легальної книжкової продукції, так і випадків піратства на внутрішньому і зовнішньому ринку.

Загалом усі зміни, які відбувалися і відбуваються на книжковому ринку, стосуються лише зміни кількості за назвами і накладами видань в окремих жанрових нішах. Це відбувається в результаті збільшення кількості назв книжок в одних нішах і зменшення в інших. Для покращення стану книжкового ринку різними вченими пропонується детальний та диференційований план: 1) створити чітку картину місцевого ринку, його гравців, їхніх слабких та сильних сторін; 2) мати змогу порівняти місцеві моделі та практики інших ринків з метою кращого вивчення та удосконалення місцевої комерційної діяльності; 3) надати можливість урядові створити сучасну правову базу, основою якої є послідовна та цілісна інформація про галузь книговидання та книгорозповсюдження.

Доцільно змінити ставлення держави до книги — прийняття конструктивної законодавчої бази, зменшення податкового тиску на книготорговельні підприємства, надання пільг книгарням в орендній платі за приміщення, перевезення друкованої продукції, поштові пересилання, володіння статистичною інформацією про книгорозповсюдження в регіонах, підвищення іміджу професії видавця чи книгаря, формування моди на читання. Потрібно також забезпечити відповідальність мас-медіа в промоції книжкової продукції в Україні. Доля уваги, яку приділяють книжкам у формі рецензій, інтерв'ю з авторами, новин про книжковий ринок, незадовільна, якщо порівнювати із іншими країнами. Ще однією важливою порадою для вдосконалення книжкової індустрії буде введення роздрібної ціни, яка розрахована як альтернатива урядовим субсидіям, з метою збільшити різноманіття книжок, доступних на ринку.

Для виконання цих завдань та використання можливостей усі зацікавлені сторони в Україні повинні співпрацювати з іноземними партнерами, особливо в рамках міжнародних професійних організацій та ярмарків.

Чень Цзеген

РОЗНИЧНАЯ КНИЖНАЯ ТОРГОВЛЯ В КНР

Китай имеет богатую традицию в развитии книжной культуры, истоки которой уходят в XIV–XIII вв. до н. е., впоследствии обогатившую мир изобретением бумаги, ксилографической печати, наборного процесса. На сегодняшний день книжный рынок КНР демонстрирует наибольшие темпы роста в мире. Важное место в книгораспространении занимает розничная торговля, поскольку именно посредством нее происходит непосредственная продажа книг конечному потребителю. Основными каналами книгораспространения в КНР являются книжная сеть Синьхуа, крупнейший канал распространения, частные книжные магазины, интернет-магазины.

Сеть книжных магазинов Синьхуа была создана в своё время по личному распоряжению Мао Цзэдуна и стала символом нового Китая. Во времена становления КНР магазины этой сети были не просто единственными книжными магазинами, но и источником просвещения, доступным широким массам, поскольку были практически в каждом городе.

Начиная с 2001 г., когда КНР вступила во Всемирную торговую организацию, был взят курс на коммерциализацию книжной отрасли, итогом чего стало появление в большом количестве частных книжных магазинов. Частная книжная торговля в Китае представлена как небольшими книжными лавочками, так и крупными торговыми сетями. В тоже время, как показывает статистика, объемы продаж по розничным каналам китайских книжных магазинов снижаются, причиной чего является стремительное развитие интернет-торговли. Это вынуждает традиционную книжную торговлю применять инновационные подходы для привлечения

потенциальных покупателей. Распространенным ответом на вызов «виртуальной среды» стало создание книжных магазинов, которые, по сути, продают «образ жизни». Для того, чтобы выжить в конкурентной борьбе с интернет-магазинами, традиционные книжные магазины превращаются в «центры знаний» и «культурные центры». Многие из них имеют свой неповторимый, разработанный дизайнерами интерьер, погружающий посетителей в особую непринужденную атмосферу, благоприятствующую восприятию культурных продуктов и услуг. Не ограничиваясь продажей книг, магазины предлагают не только сопутствующие товары, но и услуги: возможность выпить чай или продегустировать вина, посмотреть фотовыставки, прослушать тематические лекции и даже переночевать туристам. Так, один из магазинов в Гуанчжоу, например, в большей мере, представляет собой бутик, где наряду с книгами продаются дизайнерские аксессуары и предметы искусства. В Пекине существует книжный магазин-кафе с кошками, где любители этих животных могут приятно провести время за чашечкой чая и с интересной книгой в компании своих любимцев. Кроме того, в целях совершенствования сервиса некоторые магазины предоставляют эксклюзивные услуги по персонализированному подбору книг в соответствии с возрастом и интересами клиентов.

Развитию книжной интернет-торговли способствует такая особенность книжного рынка Китая, как слабая связь между региональными рынками издательской продукции, приводящая к тому, что канал традиционной книжной торговли зачастую не позволяет приобрести книгу, изданную в другом регионе. Этот недостаток полностью нивелирует интернет-торговля. Так, согласно отчету, опубликованному на Пекинской книжной ярмарке заказов-2019, объем розничных продаж книг в Китае в 2018 г. увеличился на 11,3 %, причем показатели онлайн-продаж поднялись на 24,7 % в то время, как продажи через книжные магазины упали на 6,69%. Согласно отчету, в 2018 г. на книжном розничном рынке страны было представлено 1,94 млн книг различных категорий, в том числе 203 тыс. новых книг.

Таким образом, розничная книжная торговля КНР является диверсифицированной и клиентоориентированной, а это — залог ее успешного развития в будущем.

У. В. Максюта

ПУТИ И МЕХАНИЗМЫ ЗАЩИТЫ ИНФОРМАЦИОННОГО ПРОСТРАНСТВА УКРАИНЫ ОТ ВРЕДНОГО ИНФОРМАЦИОННО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ВЛИЯНИЯ

В XXI ст., в веке информационных технологий, манипуляции с информацией, ситуациями и фактами, подача направленной информации, популизм оказывают мощное влияют на настроение, чувства и сознание человека. Информационно-психологическое влияние и воздействие — прием, с помощью которого, можно управлять как отдельными людьми,

так и различными социальными группами. А это значит, что благоприятный информационный климат и информационная безопасность — залог для стабильного развития нашего государства, тем более в условиях гибридной войны, сложно протекающих процессов глобализации и интеграции в европейское пространство.

Украина, с целью создания благоприятного для страны информационного климата и противодействия негативному влиянию российской пропаганды, провела ряд мер, направленных на контроль информационного поля. Так 1 июня 2017 г. на территории Украины были запрещены к просмотру «Первый канал. Всемирная сеть», «РТР-Планета», «Россия-24», «Звезда», «РЕН-ТВ», а также были блокированы некоторые социальные сети — «Вконтакте», «Одноклассники», «Mail.ru» и был закрыт браузер «Яндекс». Однако уровень современных технологий свел все усилия и затраты на нет. Слишком быстро распространились программы типа VPN, которые меняют IP-адрес, и таким образом обходят вводимые запреты. Следовательно, попытки опустить информационный занавес в настоящее время не приводят к ожидаемым результатам, необходимо подходить к защите информационного пространства не путем внешних ограничений, а формировать умения к адаптации существования в открытых информационных потоках. Необходимо усиливать информационную безопасность внутри страны, формировать условия для информационно-психологического неприятия ложных и негативных информационных потоков.

Для этого следует менять политику подачи информации. Так основным проводником государственных информационных ресурсов остается телевидение и пресса, но большинство новостных сообщений настроены на подачу негативных происшествий и событий, что на фоне нестабильной экономической, политической и социальной обстановки, да еще и в ситуации гибридной войны, усиливает пессимистические настроения. Учитывая, что большинство телевизионных каналов стали проводниками частных интересов достаточно узкого круга владельцев (так бенефициарами 19 телеканалов оказались всего лишь 4 бизнесмена), говорить о разнообразии на TV крайне сложно. Естественной защитой для психики становится отказ от просмотра телевидения и чтения прессы. Как показывают наблюдения, современная молодежь часто отказывается от TV и прессы в пользу Интернета. Соцсети становятся основным информационным ресурсом, причем неконтролируемым и стихийным, где информация проходит более эмоциональную проверку, чем совершается ее критический отбор. Как результат информационная безопасность страдает.

Для защиты информационного пространства целесообразно использовать следующее:

1. Усиление гуманитарного образования, понимание различных идеологических и политических концепций, ориентация в современных реалиях;

2. Усиление профессионализма и ответственности представителей СМИ при формировании информационного климата;

3. Объективность и разносторонность фактов, подающихся в СМИ с использованием только проверенной информации и без ангажированности;

Защита информационного пространства страны — это, прежде всего, внутренняя проблема, решение которой зависит от занимаемой гражданской позиции.

І. П. Коваленко

ЖУРНАЛІСТИКА В ЕЛЕКТОРАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ

Становлення політичної демократії в Україні зумовлене якістю електорального процесу, оскільки її універсальним (мінімальним) критерієм є формування урядової влади за результатами вільних, конкурентних та загальних виборів. Хоча демократичні вибори ґрунтуються на вільному волевиявленні громадян, проте їх результати суттєво залежать від тієї інформації, які виборці одержують від засобів масової інформації. Це зумовлює важливу роль журналістики в електоральному процесі. Про це, зокрема, свідчить Закон України «Про інформацію», де в переліку основних напрямів інформаційної діяльності на першому місці стоїть політичний.

У електоральному процесі журналістика виступає як інститут політичної соціалізації населення, а журналісти — як агенти цього процесу. Суспільна потреба в інформації потребує від журналістів об'єктивного висвітлення електорального процесу. Проте абсолютної об'єктивності ніде не існує, оскільки: 1) засоби масової інформації залежать від їх власників (урядові від уряду; партійні від керівництва партії, «незалежні» від бізнесменів, що їх фінансують); 2) журналісти є людьми, які мають певні ідейні переконання, політичні преференції, власний життєвий досвід, що не може тим чи іншим чином не впливати на їх професійну діяльність. Вимагати, щоб усі журналісти на виборах посідали нейтральну, об'єктивну позицію, є вельми наївним. Журналісти, які і усі громадяни, мають право підтримувати або не підтримувати на виборах ті чи інші політичні сили або кандидатів, що не може не відбитися на їх професійній діяльності. Висвітлюючи ті політичні сили та кандидатів, яких підтримує журналіст, він зазвичай наголошує на їх позитивних аспектах та уникає певних їх недоліків. І це не становить серйозної загрози демократії, бо оскільки іманентно передбачає політичний плюралізм. Про те, що не напишуть прибічники однієї політичної сили або кандидата, напишуть ті журналісти, які підтримують альтернативні політичні сили або альтернативних кандидатів. Тобто політична демократія, на відміну від недемократичних режимів, зумовлює відносну об'єктивність, яка унаочнюються в тому, що громадяни можуть користуватися різними джерелами інформації, порівнювати різні інформаційні повідомлення та формулювати на цій основі власні висновки.

Проте одна справа, якщо під час висвітлення політичних подій журналіст явно чи приховано підтримує певну політичну силу або певного

кандидата, а інша, коли він з якихось причин публікує неправдиву інформацію, поширює фейки, таким чином дезінформуючи громадян.

Як свідчить досвід України, дезінформація громадян набуває значного поширення в період виборчих кампаній. Хоча виборче законодавство України забороняє публікацію недостовірної інформації про політичні сили та кандидатів, які беруть участь у виборах, але будь-яка виборча кампанія супроводжується великим обсягом такої. До недостовірної інформації належить «чорнуха» (неправдива, наклепницька інформація про суперників), «замовні соціологічні дослідження» («дослідження», написані без проведення опитування або на підставі опитування з нерепрезентативною вибіркою), а також приписування певній політичній силі або певному кандидату неіснуючих «здобутків».

Вихід з ситуації, що склалася в Україні, полягає в: 1) посиленні жорсткості законодавства стосовно публікації недостовірної інформації про перебіг електорального процесу, політичні сили та кандидатів, що беруть участь у виборів; 2) реформуванні судової системи, яка повинна оперативно та ефективно реагувати на інформаційні порушення під час виборчих кампаній; 3) посиленні роботи з формування правової культури журналістів. У зв'язку з останнім доцільно ввести до програм фахової підготовки журналістів у вищих навчальних закладах України як обов'язковий предмет «Інформаційне право», перепрофілювавши його на потреби їх професійної діяльності.

СЕКЦІЯ: ІНФОРМАЦІЙНО-ДОКУМЕНТНІ СИСТЕМИ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ОСВІТИ

О. М. Мирна, Ю. В. Павліченко, Н. О. Артамонова

ДЕЯКІ АНАЛІТИЧНІ АСПЕКТИ ПАТЕНТНОЇ ІНФОРМАЦІЙНО-ДОКУМЕНТНОЇ СИСТЕМИ

У сучасній патентно-інформаційній практиці для вирішення багатьох завдань необхідно аналізувати структуру потоку патентних документів (ПД) з метою виявлення типологічної схеми їх взаємозв'язку. Такий підхід оснований у зв'язку з необхідністю пошуку груп взаємопов'язаних рішень науково-дослідницької діяльності.

Документами (патентами-аналогами) вважають «патенти, видані у різних країнах на один і той же винахід». Оскільки технічний аспект винаходу є незмінним, то з цих позицій документи-аналоги можна характеризувати як «патентні документи різних країн, які характеризують одне й те ж технічне рішення».

Одними із важливих видів патентних досліджень є дослідження патентної чистоти, а також оцінка значимості винаходу.

Метою роботи є висвітлення одного з аспектів патентного аналізу на прикладі патентів-аналогів.

Виявлення взаємовідносин документів на базі аналізу формальних даних буває недостатнім. Тому й виникла необхідність вивчення принципів взаємозв'язку, а також типології родин ПД.

Зважаючи на те, що в родині патентів відображені винаходи, які вирішують одне й те саме завдання одним і тим же шляхом при досягненні одного й того ж ефекту за рахунок принципово однакової сукупності ознак рішення, й одне й те саме завдання принципово одним і тим же шляхом, проте сукупність ознак для кожного документа не адекватна, патентні родини можна поділити на дві групи:

– проста родина, яка надає уявлення про територіальні стратегії заявника і стратегії обсягу охорони, а також усі документи якої пов'язані одним спільним пріоритетом;

– розширена родина, де усі патентні документи пов'язані хоча б одним пріоритетом.

Міжнародний центр патентної документації (INPADOC) поєднує у групу документів-аналогів усі документи, які прямо чи побічно пов'язані з одним і тим же пріоритетним документом.

Аналіз проведено на прикладі БД Європейського патентного відомства Espacenet, у якій окремо виділені патенти-аналоги.

Проведений пошук ПД по «radiotherapy breast cancer», знайдено всього 27 патентних документів. На прикладі одного патенту представлена структура патентної родини. Так, ПД № I622892 (B) Тайвань «Прогнозування місцевого та регіонального рецидиву та відповіді на променеву терапію при раку молочної залози за допомогою геномних прогностичних

наборів» має 4 патента-аналога у країнах: США (US2018298449 (A1)), Корея (KR20180002882 (A)), Японія (JP2018515124 (A)), Китай (CN107614696 (A)), а також подана європейська заявка EP3298167 (A4) і міжнародна заявка WO2016186582 (A3). Усі вони мають спільну дату пріоритету. Дата пріоритету: 2015-05-19. Цікавим фактом у цьому випадку є те, що винахідник один, а організацій заявників дві, від імені яких виступає винахідник.

Таким чином, вивчення природи створення патентів-аналогів свідчить, що виявлені взаємопов'язані документи національної та міжнародної належності являються родиною на підставі наявності єдиної винахідницької основи. На прикладі показана наявність розширеної родини, де усі патентні документи пов'язані одним пріоритетом. Необхідно відзначити, що обсяг винаходу для кожного знайденого документа не ідентичний, і, відповідно, сукупність ознак і формулювання формули для кожного винаходу в різних документах різна.

В. М. Дьоміна, І. О. Побіженко

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ІНТЕРНЕТ-МАРКЕТИНГУ В СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ

Чіткі світові тенденції переміщення грошового потоку у сферу електронного бізнесу тільки посилилися за минулий рік. Соціальні мережі стають основою для майбутньої роботи багатьох фахівців: менеджерів, документознавців, рекламотворців та ін. Ці мережі є невід'ємною складовою бізнесу, що дозволяє будь-якій компанії (фірмі) або приватному підприємству здійснювати ділові комунікації з такими цільовими групами, як: клієнти, торгові посередники, PR-сфера, постачальники, конкуренти й потенційні співробітники компанії. Останні дані від We Are Social показали, що серед 4 млрд інтернет-користувачів понад 3 млрд людей у всьому світі використовують соціальні мережі щомісяця, їх кількість зростає. Тільки за відрізок часу з липня 2017 р. кількість активних користувачів соціальних мереж збільшилася на 362 млн осіб, що на 13% вище за цей показник минулого року.

Соціальні мережі дедалі активніше використовуються з метою просування певного суб'єкта або об'єкта ринку.

Нині рекламні інструменти в соціальних мережах — головне для просування бренду компанії (фірми) або продукції (послуг):

– невисока вартість розміщення (можливість коректування сплати залежно від бюджету);

– можливість точного та широкого охоплення аудиторії (таргетинг);

– швидкий зворотний зв'язок (перехід на сайт дає відгук у продажах, якщо реклама зроблена правильно);

– «ненав'язливість»(можна вибирати аудиторію, яку зацікавить товар або послуга);

– слабка схильність до зовнішніх факторів (усе залежить від правильних дій під час проведення рекламної компанії);

– можливість відстежувати популярність (за допомогою статистичних інструментів).

Соціальна комерція — поєднання соціальної й комерційної діяльності. У соціальній комерції також з використанням різних спільнот і соціальних груп просувається електронна комерція. За допомогою рекламних інструментів, проведення платної реклами та обов'язкового використання статистичних інструментів у соціальних мережах, наприклад, Facebook (рекламна сторінка), Instagram (рекламна сторінка), можна отримувати необхідну інформацію про компанію (статистика на головній сторінці) та потенційних конкурентів, формувати бренд, пробуджувати зацікавленість не лише в цільовій, а й суміжних соціальних групах, бачити зміни в активності рекламних кампаній.

Таким чином, використання сучасних технологій інтернет-маркетингу в соціальних мережах зберігає час і гроші, підвищує продуктивність і ефективність роботи, вдосконалює стратегію просування продукції або послуг.

В. О. Кудлай

СИСТЕМА УПРАВЛІННЯ ЗНАННЯМИ В ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ

Стрімкий розвиток технологій в межах мережевої концепції «Інтернет речей» (Internet of things, надалі IoT), зокрема, змінює спосіб управління знаннями в центрах інформації та закладах освіти. Так, нині створюються нові системи інноваційного управління знаннями з відкритим підходом, що сприяє інтенсифікації потоків знань. Ця модель, як очікується, має також посилити розвиток внутрішнього потенціалу управління знаннями, що, у свою чергу, є передумовою забезпечення конкурентних переваг для закладів освіти на глобальному ринку освітніх послуг. Отже, дослідження моделі IoT сприяє виявленню взаємозв'язків між системою управління знаннями, відкритими інноваціями, інноваційним потенціалом закладів освіти у мережевому середовищі.

Управління знаннями є ключовим управлінським процесом для досягнення конкурентних переваг закладів освіти. Концепція використання баз знань в управлінні набула популярності як в галузі інформаційних технологій, так і в управлінні інноваціями. Зокрема, вважається, що матеріальні ресурси можуть бути джерелами конкурентної переваги лише тоді, коли вони використовуються на основі певної системи знань. Однак справжня конкурентна перевага будується завдяки здатності закладу освіти ефективно застосовувати існуючі та нові знання для створення нових продуктів, послуг і процесів. Таким чином, управління знаннями передбачає виявлення та використання знань для стимулювання інноваційних процесів.

Для успішного управління знаннями ключовими факторами є засоби забезпечення та процеси управління. Засоби забезпечення — це механізми, що полегшують діяльність з управління знаннями, зокрема, кодифікацію та обмін знаннями між особами та групами. Крім того, вони

стимулюють створення, обмін та захист знань, а також формують інфраструктуру, необхідну для вдосконалення процесів знань. У свою чергу, процеси управління знаннями мають ефективно структуруватись у таких координатах, як створення знань, обмін ними, їх зберігання та застосування в освітній діяльності. Сьогодні вважається, що визначну роль в управлінні знаннями має техніка, яка усуває межі у комунікаційному середовищі, дозволяє потокам знань вільно рухатись, і саме тому ІКТ розглядаються як засіб забезпечення управління знаннями. Зокрема, погодимось з тим, що ІКТ створює межі місткості менеджменту знань.

Фактично, сучасні організації дедалі ширше впроваджують ІКТ в усіх бізнес-процесах, щоб підвищити свою ефективність та інноваційність за допомогою нових методів збору інформації та керування потоками даних у IoT. Система менеджменту знань в основному базується на ІКТ, оскільки для систематизації знань переважно використовується Інтернет, інтранет, екстранет, сховища даних, методи інтелектуального аналізу даних та програмні агенти.

Система менеджменту знань відноситься до інформаційних систем, що застосовуються для управління організаційними знаннями і для ефективного створення, зберігання, передачі і застосування знань. Ефективна система менеджменту знань в основному складається з трьох компонентів: IT-інфраструктура (апаратне забезпечення, компоненти програмного забезпечення, екстранет, інтранет і локальна мережа); технології спільного доступу (дискусійні форуми, спільні бази даних, репозиторії документів); технології співпраці.

У відкритому і спільному середовищі, основаному на IoT, заклади освіти можуть і повинні інтегрувати технології. Ця технологічна інтеграція стосується: а) інтеграції веб-сайта з базовими системами та базами даних; б) інтеграції внутрішніх БД із БД зовнішніх зацікавлених сторін.

Отже, результати студіювання показують, що система управління знаннями сприяє створенню відкритих і спільних екосистем, а також експлуатації внутрішніх і зовнішніх потоків знань засобами розвитку потенціалу управління внутрішніми знаннями, що в свою чергу збільшує інноваційний потенціал закладів освіти у мережі.

А. М. Шелестова

ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ЕЛЕКТРОННОГО ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА (НА ПРИКЛАДІ GOOGLE CLASSROOM)

Сучасні технології дозволяють не лише забезпечити процес передачі навчальної інформації, але й – зробити його більш ефективним та зручним. Застосування новітніх технологій та методів підтримки, персоналізації та адаптації процесу навчання є значним потенціалом для вдосконалення навчання як традиційного, так і дистанційного в університетах по всьому світу. Застосування таких інструментів та технологій сприяє розвиткові та вдосконаленню повсюдного навчання, основними перевагами якого є те, що кожен студент має можливість навчатися та

здійснювати різні види навчальної діяльності у зручний для нього час з будь-якого місця та пристрою, підключеного до Інтернет, що є неможливим у традиційній моделі навчання, коли група студентів знаходиться в аудиторії із викладачем та виконує одночасно один і той вид діяльності.

Одним з інструментів, що дозволяє створити комфортне освітнє середовище, є Google Classroom. Використовуючи цей інструмент, викладач та/або тьютор має можливість керувати навчальним процесом, застосовувати та комбінувати різноманітні джерела навчальної, наукової, довідкової інформації, контролювати навчальний процес, підвищувати ефективність процесу оцінювання знань, персоналізувати процес отримання знань, робити його гнучкішим і ефективнішим, оскільки студент працює із навчально-методичними матеріалами у власному темпі.

Серед найвагоміших характеристик Google Classroom з точки зору користувача є те, що сервіс доступний у будь-якому браузері за наявності підключення пристрою до мережі Інтернет. Також передбачено доступ із мобільних пристроїв. Окрім цього сервіс інтегрований із Google Disk та Google Docs, що створює додаткові зручності під час роботи із навчальними матеріалами. Засоби сервісу дозволяють формувати електронне середовище для кожного окремого навчального курсу. Матеріали, розміщені у такому середовищі, придатні для використання під час онлай-навчання, традиційного навчального процесу та змішаного навчання.

Серед найважливіших можливостей для викладачів та/або тьюторів слід зазначити такі:

– створення курсів, навчально-методичних матеріалів, завдань для практичної та самостійної роботи студентів;

– робота з оцінками, оперативне розміщення оцінок за виконані та вчасно здані роботи;

– коментування виконаних завдань у режимі реального часу, консультування студентів.

Google Classroom побудований таким чином, що дозволяє значно економити час викладача.

Для студентів під час роботи в електронному середовищі Google Classroom передбачені наступні можливості:

– відстеження завдань та матеріалів курсу;

– відправка виконаних завдань;

– фільтрування завдань за критеріями «Призначено», «Повернуто із оцінкою» та «Пропущено термін здачі» тощо.

– отримання оцінок та коментарів від викладача;

– спілкування та обмін інформацією із викладачем та з іншими студентами або безпосередньо у стрічці курсу, або електронною поштою.

Отже, головною метою застосування новітніх технологій в освіті є створення такого середовища, що забезпечує можливість співпрацювати тим, хто навчає із тими, хто навчається задля кращого розповсюдження та засвоєння навчального матеріалу, що, в свою чергу, підвищує якість української освіти.

В. О. Ярута

ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ КУРСУ З ПРОГРАМУВАННЯ СТУДЕНТАМ ГУМАНІТАРНОГО ПРОФІЛЮ

Програмування викладається в Харківській державній академії культури на кафедрі інформаційних технологій упродовж багатьох років. Традиційний підхід до нього полягає в наданні студентам базових конструкцій мови, що вивчається, та прикладів реалізації за її допомогою класичних алгоритмічних задач, наприклад, з пошуку, сортування, рішення арифметичних рівнянь, має на меті надання знань, які в подальшому дозволяють студентам успішно вирішувати практичні завдання та завдання із самостійної роботи. Слід зазначити, що такий підхід передбачає роботу викладача, головним чином, біля дошки майже в режимі монологу з мінімальним залученням студентів до обговорення рішення конкретних задач.

Такий підхід добре зарекомендував себе в технічних закладах вищої освіти, проте, як свідчить практика, не є виправданим під час роботи зі студентами гуманітарного профілю, оскільки часто пропоновані алгоритмічні задачі та приклади їх рішень не зрозумілі від початку, тому вони просто копіюють надані їм рішення, не проникаючи в суть, що надалі ускладнює використання запропонованих прикладів під час самостійного вирішення студентами складніших задач, отже, становить об'єктивну перепону для успішного оволодіння ними курсу з програмування. Однією з основних причин описаної проблеми вбачається наявність у студентів низького та дуже різного рівня логічного мислення, який складно завчасно передбачити.

З метою підвищення ефективності опанування студентами гуманітарного профілю курсу з програмування було апробовано іншу методику викладання, спрямовану на виявлення фактичного рівня логічного мислення членів конкретної групи та поступове його підняття шляхом попереднього обговорення рішень класичних алгоритмічних задач без застосування програмного середовища, що виконувалась наступним чином.

Спочатку студентам надаються основи графічного запису простих алгоритмічних дій у вигляді блок-схем: початок, кінець, послідовна дія, розгалуження, цикл, уведення, виведення тощо.

Потім під запис їм видається просте алгоритмічне завдання, на самостійне вирішення якого виділяється певний час, після чого пропонується одному зі студентів написати на дошці свій варіант рішення з використанням блок-схем.

Далі викладач разом із групою аналізує хід представленого рішення та, у разі виявлення неточностей або помилок, обговорює зі студентами можливі альтернативні рішення, за потреби, надає додаткові приклади, розкриває та пояснює правильний хід рішення, який, згодом, занотовують усі студенти.

Після сумісного розгляду всіх завдань студентам надаються основні конструкції мови програмування, що вивчається.

Нарешті, студентам видаються завдання, аналогічні розглянутим, які вони самостійно вирішують засобами середовища програмування мовою, що вивчається. На цьому етапі функція викладача, як правило, зводиться до пояснень правильності використання мовних конструкцій.

Як свідчить досвід, такий спосіб викладання курсу з програмування студентам гуманітарного профілю є ефективнішим порівняно з традиційним, оскільки, хоча й потребує від викладача індивідуалізованішого підходу до студентів, займає більше часу на викладення матеріалу, але дозволяє сконцентрувати зусилля на тих моментах, які викликають труднощі в конкретних студентів, що призводить до глибшого розуміння ними принципів алгоритмізації та програмування. Як наслідок, значно більша частина студентів починає самостійно вирішувати алгоритмічні задачі.

Г. Ф. Гуменюк, Н. В. Самсоненко, О. Г. Сидорина

ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ЦИФРОВІЗАЦІЇ АРХІВНИХ ДОКУМЕНТІВ В УКРАЇНІ

Одним з пріоритетів Державної архівної служби України на 2019 р. є цифровізація усіх процесів архівної справи та діловодства. Українським науково-дослідним інститутом архівної справи та документознавства видано методичний документ: «Копіювання документів у архівних установах України». Автори рекомендацій наголошують: реалізація конституційних прав громадян на вільний доступ до інформаційних ресурсів Національного архівного фонду України та їх збереженість є комплексною багатовекторною проблемою, що потребує вирішення, зокрема організаційних, науково-методичних, технічних, технологічних питань. Суперечність між вимогами збереженості архівних документів, з одного боку, та активним користуванням ними — з іншого, шкідливий вплив на документи негативних факторів, пов'язаних, в тому числі з різними способами їх відтворення, актуалізує пошук ефективних методів їх копіювання.

Інтерес представляє робота в цьому контексті Державного архіву Полтавської області. У публічному звіті за 2018 р. надано інформацію щодо забезпечення збереженості документів Національного архівного фонду. У звітному році працівникам архіву вдалося наблизитися до вирішення проблеми перенесення архівної інформації, яка почала затухати у зв'язку із погіршенням фізичного стану матеріальних носіїв (паперу), на електронні носії зі збереженням усіх реквізитів документів. Харківський науково-дослідний, проектно-конструкторський та технологічний інститут мікрографії провів роботи щодо відновлення згасаючих та слабо контрастних текстів 1995 аркушів документів фондів Полтавського губернського та Полтавського окружного виконавчих комітетів рад робітничих, селянських та червоноармійських депутатів.

Продовжувались роботи зі створення страхового фонду документів НАФ та фонду користування (страховий фонд та фонд користування

створений на 36 од. зб. фондів «Виконавчий комітет Полтавської обласної ради депутатів трудящих», «Пирятинське духовне правління», «Полтавський окружний виконавчий комітет рад робітничих, селянських та червоноармійських депутатів»). Послуги надавав Північно-Східний регіональний центр страхового фонду документації (м. Харків).

Безумовно, створення цифрових копій документів має переваги, а саме: зручність та швидкість копіювання документа або його частини без втрати якості та можливість доступу користувачів до документів, оригінали яких знаходяться в незадовільному стані і не видаються на запити; створення віртуальних експозицій архівних документів.

М. Г. Плешакова-Боровинська

ДОКУМЕНТООБІГ ЯК СТРУКТУРНА СКЛАДОВА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ІНФРАСТРУКТУРИ ПІДПРИЄМСТВА

У процесі діяльності кожного підприємства (установи, організації), незалежно від форми власності та напряму діяльності, створюються та функціонують документи. Життєвий цикл документа можна відстежити від моменту створення (чи надходження) до дати його виконання (або відправлення). Саме життєвий цикл документа і є документообігом; тобто вся задокументована інформація, яка виникає в процесі діяльності підприємства, утворює документообіг. Документообіг може бути централізованим, децентралізованим або змішаним. Форма ведення документообігу залежить від обсягів інформації підприємства та територіальної розгалуженості. Проте інформаційно-документні потоки формування у всіх підприємств однакові: вхідні, вихідні та внутрішні. Також існують характеристики документопотоків: за змістом, за структурою, за циклічністю, за обсягом. Саме за критерієм обсягу документів визначається форма документообігу підприємства та розмір служби документаційного забезпечення управління. Кожен документ має свій маршрут, який може характеризуватися додатковими параметрами та відображає зміни статусу документа.

Отже, ефективність діяльності усіх структурних підрозділів підприємства залежить від своєчасного надходження документів, їх раціональної обробки, безпосередньої роботи з ними та їх виконання. Тому виникає питання використання електронних документів в діяльності підприємств. Логічним продовження цього питання є процес забезпечення раціонального використання та взаємодії традиційних (паперових) та електронних систем документообігу, які є невід'ємною складовою інформаційної інфраструктури підприємства.

З моменту використання систем електронного документообігу (СЕД) виникає поняття електронного документообігу підприємства. Електронний документообіг може як спростити та значно прискорити процес обробки з документами, так і створити додаткові перешкоди під час роботи з документами (у випадку непрофесійного підходу щодо організації роботи з електронними документами). При впровадженні та використанні

СЕД на підприємствах мають бути вирішені технічні, організаційно-розпорядчі, методичні та фінансові питання. Процеси генерування, інтеграції, декомпозиції (розкладання), архівування та довгострокового зберігання електронних документів також є дуже важливими. Від вирішення цих питань залежить ефективність функціонування інформаційної інфраструктури підприємства в цілому.

У контексті розгляду інфраструктури підприємства можна виокремити місце документообігу як складової інформаційної (або інформаційно-аналітичної) інфраструктури підприємства, а також у складі організаційної структури управління підприємством.

Г. В. Колоскова

ВЕБ-САЙТ ДОУНБ — СУЧАСНИЙ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНИЙ КАНАЛ ДЛЯ ВІДДАЛЕНОЇ АУДИТОРІЇ КОРИСТУВАЧІВ

Нині розвиток інформаційних технологій та активне поширення електронної інформації й цифрового контенту впливають на всі сфери суспільного життя мешканців Дніпропетровського регіону, зокрема на документно-інформаційні структури — бібліотеки. Тому пропонуємо розглянути веб-сайт Дніпропетровської обласної універсальної наукової бібліотеки імені Первоучителів слов'янських Кирила та Мефодія як сучасний інформаційно-комунікаційний канал для віддаленої аудиторії користувачів.

Одним із важливих напрямів трансформації головної бібліотеки Дніпропетровського регіону стало створення власного сайту та електронних ресурсів. З часу відкриття сайту ДОУНБ імені Первоучителів слов'янських Кирила та Мефодія на ньому відображаються основні події культурного життя регіону, бібліотечні заходи, анонси, запрошення, надається доступ до власних інформаційних ресурсів та БД, пропонуються корисні посилання на відкриті ресурси й електронні бібліотеки, різноманітні дистанційні інформаційні послуги, досліджуються інформаційні потреби користувачів.

Основними напрямами розвитку веб-сайту ДОУНБ є електронні каталоги й електронні бібліотеки. На ньому сформовано зручний інтерфейс для користувачів, коректно прописана адреса, за якою користувач може звернутися до матеріалу (з головної сторінки). Навігацію сайта полегшує мапа.

Нині на сайті ДОУНБ представлено кілька видів електронних каталогів. Електронний каталог нових надходжень містить бібліографічні описи книг з усіх галузей знань українською та російською мовами; бібліографічні описи книг і матеріалів із періодичних видань (журнали та газети) з усіх галузей знань українською й російською мовами, пов'язаних із сучасним життям та історією Дніпропетровської області й Катеринославської губернії; бібліографічні описи книг і матеріалів із періодичних видань (журнали та газети) з усіх галузей знань іноземними мовами;

бібліографічні описи книг з питань мистецтва українською та російською мовами, бібліографічні описи нот і бібліографічні описи грамплатівок.

Імідж-каталог — електронна модель традиційного «паперового» генерального алфавітного каталогу, яка основується на оцифрованих (відсканованих) образах карток.

БД періодичних видань містить періодичні видання, окремі номери та бібліографічні описи матеріалів із періодичних видань (журнали та газети) з усіх галузей знань українською й російською мовами.

У БД «Дніпропетровщина» наявні періодичні видання, окремі номери та бібліографічні описи матеріалів із періодичних видань (журнали та газети) з усіх галузей знань українською й російською мовами, пов'язані із сучасним життям та історією Дніпропетровської області й Катеринославської губернії. Електронну базу «Дніпропетровщина» засновано 1 липня 1998 р.

Зведений каталог періодичних видань бібліотек м. Дніпро на поточний рік містить періодичні видання провідних бібліотек цього міста з усіх галузей знань українською та російською мовами.

Окремо варто згадати електронну бібліотеку «Дніпропетровщина» (http://www.libr.dp.ua/fullkr/index.phtml), в якій наявні повнотекстові копії документів історико-краєзнавчої тематики, колекції листівок і періодичні видання. Її створили, щоб розширити доступ до унікальних краєзнавчих документів, які містять інформацію про Дніпропетровську область та виконують функцію збереження документальної спадщини краю. Також на сайті ДОУНБ представлені електронні виставки, 3D-екскурсія бібліотекою, корисні посилання на власні ресурси, відкриті ресурси та електронні бібліотеки в Інтернеті, надається доступ до порталу «Дніпро Культура».

Електронне обслуговування віддалених користувачів полегшує автоматизована система вибіркової розсилки інформації (АС ВРІ) — нова електронна послуга, яку відділ періодики надає своїм абонентам. АС ВРІ дозволяє абонентам отримувати сигнальну інформацію про нові видання та документи, які надійшли до фонду відділу за постійними й разовими запитами відповідно до обраної періодичності та заявленої тематики. За необхідності отримання першоджерел або їх копій система забезпечує оперативне виконання замовлень. Потрібно відзначити й інші форми дистанційного інформаційного обслуговування: електронну доставку документів, віртуальну довідку, онлайн-замовлення та бронювання літератури.

Таким чином, вивчення річних звітів ДОУНБ за останні п'ять років, аналіз відвідування сторінок сайту, статистика перегляду електронних видань, інформаційних ресурсів, звернень до дистанційних форм інформаційного обслуговування свідчать про те, що з кожним роком поступово збільшується кількість користувачів сайту ДОУНБ, який розвивається відповідно до вимог часу та інформаційних запитів читачів. Отже,

веб-сайт ДОУНБ є сучасним інформаційно-комунікаційним каналом між бібліотекою та віддаленою аудиторією користувачів.

А. О. Однорал

АНАЛІЗ СТАНУ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПІДТРИМКИ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ В ПАВЛОГРАДСЬКОМУ КОЛЕДЖІ НТУ «ДП»

Сучасний етап розвитку людства характеризується високим рівнем технологій, які зумовлюють трансформації в усіх сферах суспільного життя, включаючи освітню галузь. За цих умов завданням системи освіти є модернізація процесу навчання відповідно до вимог сучасності, створення умови для активного впровадження інформаційних технологій у навчальний процес.

Обмеженість традиційних моделей навчання потребує переорієнтації системи освіти з традиційних, «розмовних» технологій на інформаційно-комунікаційні технології (ІКТ). Активне використання електронних ресурсів, доступ до віддалених інформаційних ресурсів надає можливість колективу викладачів і студентів здійснювати свою діяльність на суттєво новому рівні. Мережеві комп'ютерні технології дозволяють створювати принципово нове інтернет- середовище як потужний засіб індивідуального і колективного навчання.

У коледжах найдоцільніше користуватися такими сучасними засобами ІКТ, як: інтернет-технології (сайт, блог, форум, електронна пошта, чат, пошукові системи, тематичні каталоги, освітні портали), мультимедійні програмні засоби (комп'ютерні тренажери, мультимедія-презентації, навчальні фільми, педагогічні програмні засоби), електронні посібники та підручники.

Розглянемо напрями інформаційної підтримки навчального процесу на прикладі Павлоградського коледжу НТУ «ДП». Одним з важливих завдань забезпечення якості підготовки фахівців у цьому коледжі є комп'ютеризація освітнього процесу, вирішення якої покладено на комп'ютерний центр вищого закладу освіти. Базою для вивчення ІКТ у Павлоградському коледжі є 100 сучасних комп'ютерів, об'єднаних у єдину локальну корпоративну мережу, підключених до мережі Інтернет. У коледжі функціонує 4 повноцінних комп'ютерних класи та лабораторії, в яких встановлені сучасні комп'ютери, які об'єднані в локальні мережі, що дозволяє студентам отримувати навички роботи з мовами програмування, операційними системами, виконувати завдання за допомогою сучасних пакетів прикладних програм (графічних, розрахункових), працювати відповідно до навчальних планів та освітньо-професійних програм всіх спеціальностей.

Комп'ютерний центр обслуговує кожне робоче місце співробітника (адміністратора) коледжу, яке оснащене персональним комп'ютером, пакетом прикладних програм (згідно зі специфікою роботи), доступом до мережі Інтернет, принтером, сканером, факсом та телефоном.

Окремим напрямом діяльності комп'ютерного центру є презентація коледжу в мережі Інетернет. Інформація про спеціальності та структурні підрозділи коледжу, роботу приймальної комісії, досягнення студентів та ін. подано на сайті навчального закладу — http://ptngu.com. У гостьовій книзі можна залишити запис про відвідування сайта або поставити запитання.

Ефективне використання ІКТ в освітньому процесі залежить від програмного забезпечення, яке надано за дидактичними цілями: БД (бази даних), серед яких: електронні підручники, довідники, електронні конспекти лекцій; мережеві електронні підручники у вигляді веб-сторінок з дисциплін; програми-тренажери, розраховані на повторення і закріплення вивченого матеріалу та інші.

Упровадження нових інформаційних технологій є одним із найважливіших завдань у підготовці майбутніх конкурентоспроможних спеціалістів. Тому прикладне програмне забезпечення, що використовується в Павлоградському коледжі, охоплює майже всі навчальні дисципліни (предмети) та управлінську діяльність. Оптимальне застосування сучасних освітніх технологій і форм роботи в навчальний процес сприяє підвищенню рівня навчальної і творчої активності студентів, відповідаючи викликам інформаційного суспільства.

К. В. Видюща

ДОКУМЕНТАЦІЙНА СКЛАДОВА ДІЯЛЬНОСТІ ОРГАНІВ МІСЦЕВОГО САМОВРЯДУВАННЯ: ЗНАЧЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

На сьогоднішній день документування та організація роботи з документами як складові процесу управління є важливими чинниками забезпечення результативної та ефективної діяльності органів державної влади й місцевого самоврядування.

Місцеве самоврядування є особливою формою організації влади на місцях.

Належна організація функціонування цих органів забезпечує успішний розвиток держави, зокрема її соціально-економічну та політичну стабільність. Саме на місцевому рівні вирішуються основні проблеми життєдіяльності територіальної громади та забезпечується реалізація її інтересів. Діяльність у цьому напрямі є головним завданням органів місцевого самоврядування, успішне здійснення якого залежить від якісного та оперативного опрацювання відповідної інформації, що надходить до цих органів або створюється ними у вигляді документів.

Сучасне документаційне забезпечення управління — це досвід людських взаємовідносин, що накопичувався і передавався із покоління у покоління упродовж століть. Документ — це не просто об'єкт, а явище оформлення нового способу фіксації інформації, каналу комунікації.

Актуальним на сьогодні є розроблення нормативних та методичних документів, спеціально розроблених для регулювання документаційного забезпечення діяльності органів місцевого самоврядування, що

сприятиме більш чіткій розробці основних вимог щодо підготовки та оформлення матеріалів до сесій рад і проведення засідань її виконавчого комітету, а також надасть можливість уніфікувати документування та організувати роботу зі службовими документами у відповідних органах. Слід з великою увагою та відповідальністю ставитись до організації документаційного забезпечення органів місцевого самоврядування, адже діяльність у цьому напрямі є головним завданням владних структур, успішне здійснення якого залежить від якісного та оперативного опрацювання відповідної інформації, що надходить до цих органів або створюється ними у вигляді документів.

Основними перспективними напрямами документаційного забезпечення діяльності органів місцевого самоврядування в Україні вважаються:

– системне упровадження інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) шляхом автоматизації діловодних процесів аналізу вхідних, вихідних та внутрішніх документів та ін.;

– використання електронних інформаційних ресурсів, а також засобів Інтернету,зокрема веб-ресурсів органів місцевого самоврядування;

– проведення консультацій та тренінгів з працівниками діловодних служб та архівних підрозділів органів місцевого самоврядування для удосконалення їх роботи з ІКТ.

Органи державної влади, використовуючи переваги ІКТ, можуть створювати якісно нові способи взаємодії між собою та громадянами, таким чином підвищуючи ефективність управління в цілому. Використання ІКТ в органах влади дозволить надати державні послуги населенню через Інтернет, збільшити доступ до державної інформації, встановити прозорість прийнятих рішень через постійний діалог із громадськістю і, як результат, зумовити розвиток демократичної, інформаційно відкритої для населення держави.

Рішенню названих проблем може сприяти впровадження інтернет-представництв у процеси державного управління через створення органами влади своїх офіційних веб-сайтів та розвиток на їхній базі системи електронного уряду, що являє собою один з головних напрямів розвитку й трансформації відносин між державою та суспільством.

І. Д. Ярошенко

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ВЕБ-САЙТІВ ПРИТУЛКІВ ДЛЯ ТВАРИН

Притулки для безпритульних тварин є однією з основних складових захисту тварин, вони виконують чотири основні функції: оперативна допомога і турбота про тварину, включаючи полегшення страждань за допомогою ветеринарної допомоги або евтаназії; довгострокова турбота про тварину, якщо вона негайно не знайшла старого або нового господаря; зусилля з возз'єднання втраченої тварини з його колишнім господарем;

пошук нового місця проживання або нового господаря для безпритульної тварини.

У сучасній Україні проблема безпритульних тварин стоїть досить гостро, для її вирішення здійснюється їх регулярний вилов і подальше прилаштовування, цим займаються різні муніципальні і приватні притулки для тварин. Головна проблема полягає в тому, що більшість з них переповнені, для її вирішення необхідно забезпечити надійний механізм прилаштовування тварин.

Це завдання в тому числі реалізується шляхом створення спеціалізованих веб-сайтів. До інформаційного наповнення веб-сайтів притулків для тварин були визначені наступні вимоги:

1. Наявність детальної анкети тварини, яка повинна включати: фотографію (або відео), вік, породу, стать, ветеринарні послуги, статус (заброньована, на лікуванні і т. д.);
2. Наявність інформації про документацію для оформлення тварини;
3. Загальна сума компенсації за ветеринарні послуги;
4. Наявність контактної інформації;
5. Можливість залишити онлайн-заявку на тварину;
6. Можливість пошуку і фільтрації за заданими параметрами.

Проведемо порівняльний аналіз веб-сайтів українських притулків для тварин за описаними критеріями, результати порівняння надані в таблиці 1.

Веб-сайт (URL-адреса)	**Шкала оцінювання**					
	1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**
Центр поводження з тваринами (Харків)						
https://animals.kharkov.ua/	1	1	1	1	0	1
Центр захисту тварин (Житомир)						
http://tvaryny.zt.ua/	1	0	0	1	0	1
Притулок для тварин «Сіріус» (Київ)						
http://dogcat.com.ua/	0,5	0	1	1	0	1
Центр допомоги безпритульним тваринам «В добрі руки» (Київ) https://dobri-ruky.com.ua/	1	1	1	1	1	1
Центр захисту тварин (Миколаїв)						
https://kpczt.com/	0,5	0	0	1	1	1

У результаті дослідження виявлено, що найбільше інформаційне наповнення має сайт Центру допомоги безпритульним тваринам «В добрі руки». Крім повної анкети тварини з професійними фотографіями, на сайті є вся необхідна інформація для отримання тварини, а також можливість залишити онлайн-заявку на тварину. На другому місці

Харківський центр поводження з тваринами, його відмінною рисою є те, що Інформаційна база тварин являє собою окремий сайт, що перешкоджає нагромадженню інформації. Найменше інформаційне наповнення має сайт Житомирського центру поводження з тваринами.

Важливі питання у сфері захисту домашніх тварин мають бути об'єктом подальших досліджень з метою поширення відомостей про них в інтернет-мережі на спеціальних веб-сайтах, контент яких необхідно вдосконалювати.

Н. І. Васильєва

АНАЛІЗ СИСТЕМ АВТОМАТИЗАЦІЇ ДІЛОВОДНИХ ПРОЦЕСІВ ДЛЯ ВПРОВАДЖЕННЯ В ДЕРЖАВНІ СТРУКТУРИ

Забезпечення раціонального функціонування діловодства в установі, що охоплює питання документування та організації роботи з документами у процесі виконання управлінських дій, покладено на службу діловодства. Діловодство в організації встановлює загальні правила документування управлінської діяльності в структурних підрозділах і регламентує порядок роботи з документами з моменту їх створення або надходження до відправлення або передачі до архіву.

Основою функціонування майже всіх систем автоматизації діловодства і документообігу (САДД) стали серверні технології, що надають змогу одночасно створювати, аналізувати, перерозподіляти інформацію, здійснювати її швидкий перегляд і пошук. Найбільш прийнятнішою для автоматизації документообігу є система типу клієнт-сервер. Клієнтська частина цієї системи надає можливість користувачам за допомогою відповідних прикладних програм отримувати, редагувати, створювати і надавати для загального користування нову інформацію. Серверна частина системи призначена для довгострокового зберігання інформації, створення і поповнення баз даних конкретної установи, виходу до зовнішніх інформаційних ресурсів (сервер виходу в Інтернет), підключення до зовнішніх мереж (модеми, маршрутизатори тощо) та передавання повідомлень адресатам. Для серверної частини може застосовуватись мережева операційна система Windows Server, а для клієнтської — Windows Professional.

Слід зазначити, що інформаційні технології в складі системи клієнт-сервер використовують систему Інтернет/Інтранет, де Інтранет — внутрішня корпоративна мережа установи, яка працює за стандартами Інтернет. Канали передачі даних мають забезпечувати створення загального інформаційного простору в установі. Зазначене надає можливість реалізовані зв'язки між користувачами з будь-якого місця корпоративної мережі або з віддаленими користувачами в системі діловодства і документообігу через Інтернет.

Можна виділити такі категорії технологій САДД з прикладами найбільш відомих постачальників і продуктів у кожному класі: системи, що забезпечують довільний обмін документами та інформацією («Office

Media», «Эскадо»); системи управління потоком робіт, які надають можливість автоматизувати складні багатокрокові алгоритми роботи з документами (в корпораціях «Optima-Wsrks», «Links Works», «Stafrware»); системи колективного опрацювання документів з орієнтацією на автоматизацію роботи невеликого колективу і підтримку сумісного використання інформації групою користувачів (Group Wire і Lotus Notes (Lotus-IMBW); системи, призначені для зберігання документів в електронному вигляді та їх пошуку («Docs Open», «Евфрат»). Найпопулярнішою серед зарубіжних платформ, яку використовують вітчизняні фірми для розробки систем управління електронним документообігом, є Lotus Notes/ Domino, найуспішніший приклад програмного забезпечення для робочих груп.

Ефективна реалізація діловодних завдань потребує застосування потужних спеціалізованих систем управління базами даних масштабу установи, наявності відповідних засобів проектування та використання спеціальних платформ для функціонування систем управління електронного документообігу. Не виникає сумнівів, що в сучасних умовах інформаційного суспільства перед кожною організацією гостро постає питання про забезпечення єдиного інформаційного простору для роботи з документами. Завдяки використанню електронних документів можна підвищити виконавську дисципліну працівників, зменшити час створення та роботи з документами, відстежувати поточні технологічні показники та в цілому покращити роботу підприємства.

Слід відзначити, що лише нещодавно на українському ринку почали з'являтися комплексні рішення, які повністю враховують специфіку ведення вітчизняного діловодства: мову, традиції ведення і організації, нормативні вимоги, можливість адаптації і технологію автоматизації. І хоча більшість документообігу у державних органах здійснюється в традиційному паперовому вигляді, нинішній стан впровадження САДД в державних органах створює технологічні передумови для подальшого поширення електронного діловодства і документообігу в Україні.

Д. І. Галенко

ІНТЕРНЕТ-МАРКЕТИНГОВІ КОМУНІКАЦІЇ ТА ПРОПОЗИЦІЯ ПОСЛУГ

Інтернет-маркетингові комунікації, на відміну від традиційних каналів комунікацій, надають користувачам якісно новий рівень контролю, вибору та сприйняття інформаційних потоків. Віртуальна інтернет-мережа, як відносно нове комунікаційне середовище, зважаючи на свою інтерактивність, значно перевершує традиційні канали комунікацій по можливості взаємодії з цільовими аудиторіями компаній. Порівняно з іншими каналами комунікацій, інформаційне поле в мережі Інтернет характеризується більшою доступністю, високою частотою і оперативністю оновлення, відсутністю обмежень за обсягом, високою насиченістю медіа-контентом.

Сучасні інтернет-бізнес та інтернет-маркетинг розвивається в певних напрямах, серед яких виокремимо — пропозицію послуг, в межах якого визначають такі як: веб-розробка; лідогенерація; контекстна реклама та інші. Коротко охарактеризуємо їх особливості.

Веб-розробки вважаються популярними, оскільки вони є ефективними для сучасного бізнесу, попит на інтернет-послуги підтверджується великою кількістю веб-студій, які є не тільки у великих мегаполісах, але й невеликих містечках. Перевагою веб-розробки як бізнесу в Інтернеті є низький поріг входження, що означає лише наявність комп'ютера та доступ до інтернет-мережі. Більшість спеціалізованих програм поширюються безкоштовно, за freeware-ліцензією. Серед недоліків фахівці виокремлюють наступне: високий рівень конкуренції в цій ніші та труднощі залучення клієнтів; а також необхідність збільшувати штат персоналу, якщо слід якісно обслуговувати обмежену кількість клієнтів одночасно.

Лідогенерація розуміється як маркетингова тактика, спрямована на збір контактної інформації потенційних клієнтів і передачі їх замовникові. Лід (англ. lead — вести) — поняття, яке використовується для позначення потенційного клієнта, який будь-яким чином зреагував на маркетингову комунікацію компанії . Методи лідогенерації в Інтернеті передбачають збір лідів за допомогою таких інструментів, як тематичні сайти, лендінги, контекстна реклама, e-mail і смс-розсилки, телемаркетинг, таргетована реклама в соціальних мережах та інші. Бізнес на генерації та продажу лідів вважається напрямом перспективним і вигідним як для замовника, так і для виконавця; але для цього потрібні занадто високі витрати ресурсів і рівень знань фахівців. Цей напрям в Уанеті поки знаходиться в процесі розвитку, хоча в майбутньому популярність такого виду інтернет-маркетингу і його затребуваність з боку замовника будуть зростати.

Контекстна реклама розглядається у якості методу монетизації вебпроектів, який підходить для сайтів із високою відвідуваністю. Відзначається, що сайт комерційної тематики з відвідуваністю 10 тис. відвідувачів на день і вище може приносити своєму власникові дохід такий, як невеликий бізнес в оффлайні. При цьому витрати на його підтримку і розвиток будуть відчутно нижчими, що і приваблює, незважаючи на постійне зростання конкуренції .

Ще один засіб у сфері пропозиції послуг в інтернет-мережі, це — CPA (Cost Per Action), що перекладається з англійської як «оплата за дію» і передбачає оплату вебмайстру від рекламодавця після того, як приведений ним на сайт рекламодавця користувач зробить певну дію. Прикладом таких дій можуть бути замовлення товару, перегляд певної сторінки, завантаження файла тощо. CPA вигідна для багатьох маркетологів та рекламодавців, які використовують Інтернет як канал залучення клієнтів: інтернет-магазинів, туроператорів, юристів, банків та багатьох інших.

Маркетингові комунікації через засоби Інтернету продовжують розвиватися, з'являються нові пропозиції послуг, серед яких доставка

контенту через сматфони, планшети, ноутбуки, комп'ютери, SmartTV. Зростає популярність і вплив інтернет-мереж та інтернет-спільнот.

Є. В. Кожушко

ЗНАЧЕННЯ ІНТЕРНЕТ-РЕКЛАМИ ДЛЯ РОЗВИТКУ МЕДІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНОГО РИНКУ

Інтернет-реклама є одним з найбільш сучасних та перспективних сегментів медійно-комунікаційного ринку, який швидко розвивається. На сьогоднішній день інтернет-мережа, в якій успішно функціонує онлайн-реклама, становить майже 4 млрд. користувачів, які щомісячно генерують трафік. Сучасні агентства інтернет-реклами при розміщенні повідомлень на мережевих майданчиках враховують популярність та актуальність контенту певного веб-сайта, адже саме це надає змогу максимально охопити аудиторію та дозволяє ефективно сегментувати її за однорідними ознаками, намагаючись при цьому залучити велику кількість користувачів.

На сьогоднішній день Інтернет-реклама удосконалює та укріплює свої позиції в інструментарії просування товарів та послуг, стає набагато перспективнішим і доступнішим носієм рекламної інформації, ніж це було декілька років тому. Більш широкі можливості планування, відносно низька вартість проведення рекламних кампаній, висока ефективність, удосконалення можливостей оперативного внесення змін є безумовною перевагою Інтернету порівняно з іншими каналами розповсюдження реклами. Також варто звернути увагу на те, що деякі сфери бізнесу, а саме в мережі, вкладають в онлайн-рекламу великі кошти, тому що саме такий вид реклами є і буде пріоритетним засобом приваблення потенційних покупців та бізнес-партнерів.

Відзначається, що найбільш розповсюдженим та популярним видом реклами в мережі є контекстна реклама, принцип розміщення якої полягає у відповідності змісту рекламного матеріалу контексту веб-сайта, на якому він знаходиться. Однією з головних рекламних форм веб-технології є банер, який розрізняють на два типи: банер, що відображає всю рекламну інформацію і не посилається на жодні ресурси; і банер, що сам може бути посиланням на деякі інформаційні сторінки, тобто зробивши «клік» на банер, користувач отримує на перегляд додаткову інформацію.

Мобільна реклама — одна з найбільш недорогих і ефективних форм рекламної комунікації зі споживачем. Популярність мобільної реклами сформувалась під впливом двох обставин: кризи традиційних форматів, які при високій вартості розміщення рекламних повідомлень стали поступатися по ефективності альтернативних каналах, і стрімкого розвитку мобільних технологій, що передбачало появу мобільних пристроїв з можливостями передачі інформації і доступом в Інтернет.

Практично всі технології розповсюдження інформації, які існують в мобільній мережі, можуть використовуватися для мобільної реклами:

SMS (Short Message Service); MMS (Multimedia Messaging Sendee); WAP-сайти, WAP (Wireless Application Protocol); WAP-push; DSTK (Dynamic SIM-Toolkit); IVR (Interactive Voice Response); ICB (Interactive Cell Broadcasting); QR-коди (Quick Response); LBA (location-based advertising). Наразі на ринку домінує SMS-реклама, потім — WAP-сайти і WAP-push. Великий потенціал використання в мобільній рекламі у QR-кодів і технології ICB .

За останні роки зростає інтерес до сучасних автоматизованих програм для інтернет-рекламування. Серед них — Programmatic, технологія RTB (Real-Time Bidding), тобто закупівля реклами в реальному часі на основі аукціону в Інтернеті з використанням автоматизованих систем (роботів) і алгоритмів для прийняття рішень про угоду без участі людини (баєра) на основі соціально-демографічних і поведінкових даних про користувачів, що є в розпорядженні як майданчика, так і рекламодавця. Такий підхід дозволяє поліпшити таргетинг і фактично перейти від закупівель місць і показів до розширення цільової аудиторії. Ще один популярний формат реклами в Інтернет-середовищі — нативна реклама (англ. Native advertising). Саме завдяки їй рекламодавець привертає до себе увагу в контекстні майданчики, які призначені для інтересів користувача. Мета такої реклами — створення більш природного і менш нав'язливого рекламного звернення для збільшення числа кліків, продажів та інших цільових дій.

Отже, інтернет-реклама має величезні можливості для розширення свого простору, тому як більшість рекламних повідомлень взаємопов'язані з товаром, який вони рекламують, та компанією-виробником. Інтернет-реклама розглядається не лише як великий комплекс заходів, який завдяки різним формам подачі популяризує та просуває інформаційні образи товарів і послуг в електронному вигляді, але й відіграє вагому роль у житті та онлайн-спілкуванні сьогоднішнього користувача. Головна перспектива розвитку інтернет-реклами — це вдосконалення програмного забезпечення, що дозволяє відслідковувати не просто цільову аудиторію, а й кожного конкретного користувача окремо. Безперечно, інтернет-реклама має подальші перспективи розвитку і на українському онлайн медіа-просторі в якості ефективного інтерактивного каналу комунікації.

В. Р. Рак

СИСТЕМА ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБІГУ ТА ПРОБЛЕМИ ЇЇ ВПРОВАДЖЕННЯ В КРАСНОГРАДСЬКОМУ УПРАВЛІННІ ПЕНСІЙНОГО ФОНДУ УКРАЇНИ

Документообіг є одним з підтримуючих видів діяльності підприємства, без якого неможливо уявити управління організації, в тому числі й пенсійних фондів. Створення управлінських документів і робота з ними складають документообіг організації. За останні 20 років широкого поширення набули інформаційні технології, які надають можливість обробляти і передавати інформацію за допомогою електронних носіїв, що,

у свою чергу, вимагає створення спеціальних систем електронного документообігу (СЕД).

Основними напрямами модернізації діяльності Пенсійного фонду України як одного з ключових завдань реформування пенсійної системи країни є підвищення продуктивності та якості обслуговування у сфері пенсійного забезпечення, впровадження новітніх технологій адміністрування в Пенсійному фонді, зміцнення та модернізація його інформаційних ресурсів і технічної бази, підвищення ефективності системи управління, перехід на електронний документообіг. Згідно з постановою Кабінету Міністрів України від 17 січня 2018 р. № 55, організація документообігу установи здійснюється за допомогою СЕД, що інтегрується із системою взаємодії. СЕД повинна забезпечувати проходження електронних документів та електронних копій документів та взаємозв'язок із системами електронного документообігу інших установ.

Організація електронного документообігу в установі покладається на її службу діловодства, яка забезпечує: розроблення в установі єдиного порядку документування управлінської інформації та роботи з документами незалежно від форми їх створення; розроблення номенклатури справ установи; реєстрацію та облік документів; методологію та контроль за дотриманням установленого порядку роботи з електронними документами в структурних підрозділах установи; організацію документообігу, формування справ, їх зберігання та підготовку для передавання до архівного підрозділу установи; впровадження та нагляд за дотриманням структурними підрозділами установи вимог інструкцій з діловодства та національних стандартів; здійснення заходів із зменшення обсягу службової листування в установі та в установах, що належать до сфери її управління: проведення регулярної перевірки стану діловодства а установі, а також в установах, які належать до сфери її управління; використання СЕД, ведення та актуалізацію електронних довідників в установі; дотримання вимог до підготовки електронних та паперових документів та організації роботи з ними та інші.

Упровадження системи електронного документообігу в Красноградському об'єднаному Управлінні Пенсійного фонду України повинно відбутися в повному обсязі до 2020 р. Нині кожен відділ Пенсійного фонду оснащений власною системою. У процесі впровадження системи електронного документообігу в Пенсійному фонді неминуче виникнення проблем і ризиків, що призводять до порушення термінів запуску проекту, перевищення бюджету, неповного досягнення цілей, що стоять перед СЕД або навіть до повного зриву впровадження програми. Специфіка ризиків при впровадженні електронного документообігу обумовлена тим, що за відносно короткий термін необхідно перевести значну частину співробітників на нові і незвичні для них методи роботи. До основних ризиків належать наступні: консервативність співробітників; недостатня комп'ютерна грамотність працівників; відсутність регламентів на основні процеси;

слабке технічне оснащення; відсутність чіткого управління проектом та інші.

Щоб запобігти появі небажаних проблем при організації електронного документообігу необхідно детально спроектувати роботу СЕД в організації, організувати її поетапне запровадження, навчити персонал і забезпечити йому оперативну підтримку у вирішенні проблем, пов'язаних з роботою СЕД. Загалом впровадження електронного документообігу — це не просто інновація, але й радикальний крок до сучасного управління інформаційними потоками.

В. В. Суецький

ЕЛЕКТРОННИЙ ДОКУМЕНТООБІГ ТА ЙОГО ЗНАЧЕННЯ В ДІЯЛЬНОСТІ ОРГАНІВ ДЕРЖАВНОГО УПРАВЛІННЯ

Документообіг в державі є системою, що включає процеси збирання, перетворення, зберігання інформації, а також управління: підготовку та прийняття рішень, контроль за їх виконанням. На рівні установи спеціальні служби допомагають адміністрації вирішувати управлінські завдання, забезпечуючи підготовку та рух документів, доставку їх до виконавців та зацікавлених осіб. До таких служб в науковій установі належать канцелярія, відділ кадрів, бухгалтерія, юридичний відділ, плановий відділ, архів та інші. Ефективне запровадження технологій електронного урядування неможливе без розгортання систем електронного документообігу із застосуванням технологій електронного цифрового підпису.

Актуальність цієї теми зумовлена тим, що однією з найскладніших сфер для впровадження автоматизованих інформаційних систем в Україні є передовсім документообіг державних структур.

Електронний документообіг є одним із найголовніших технічних елементів системи електронного урядування, адже саме він забезпечує циркуляцію електронних документів, які є основою нової форми взаємодії держави та суспільства. Звернення за допомогою документа є необхідною умовою надання послуги державою громадянину. Однак кожен документ повинен мати встановлений законодавством набір реквізитів, до яких належить зокрема підпис — елемент, що підтверджує авторство документа.

Під поняттям «електронний документ», відповідно до Закону України «Про електронні документи та електронний документообіг», розуміється документ, інформація в якому зафіксована у вигляді електронних даних, серед яких обов'язкові реквізити документа. Електронний документообіг (обіг електронних документів) — сукупність процесів створення, опрацювання, відправлення, передавання, одержання, зберігання, використання та знищення електронних документів, які виконуються із застосуванням перевірки цілісності і в разі необхідності — з підтвердженням факту одержання таких документів.

Також будь-який документ повинен бути ідентифікований певною юридичною або фізичною особою, що його створила. У паперових

документах використовують підпис і печатку, а для електронних документів запроваджено електронний підпис. Такий реквізит — це дані про особу, наведені в електронній формі, які додаються або логічно сполучені з електронним документом і слугують для ідентифікації. Як відомо, будь-який підпис, чи то звичайний, чи цифровий, виконує зазвичай три функції: засвідчення, що той, хто підписався, є тим, за кого ми його приймаємо (функція авторизації); особа, що підписалася, не може відмовитися від підписаного нею документа; підтвердження, що відправник підписав саме той документ, який відправив, а не будь-який інший. Інакше кажучи, йому не можна нав'язати інший або схожий документ, оскільки в нього є підписана копія оригіналу.

І це є значною проблемою, оскільки документообіг у нашій державі є системою, що забезпечує роботу з документами, які надходять ззовні та готуються всередині установи, насамперед реєструються, передаються працівникам організації, допомагають здійснювати контроль за виконанням певних робіт, вести довідкову роботу і зрештою зберігати тощо. Документообіг є дуже важливою складовою процесів управління і прийняття управлінських рішень. Без добре і надійно організованого документообігу сьогодні жодна установа не може якісно та ефективно працювати, адже він впливає на оперативність, економічність і надійність функціонування апарату управління організацією, культуру праці управлінського персоналу і власне на якість управління, займає доволі важливе місце в роботі державних органів.

Отже, проблеми запровадження в Україні електронного документа та електронного документообігу стають все актуальнішими. Вони набувають значної політичної та економічної ваги у зв'язку з розширенням використання інформаційно-комунікаційних технологій у суспільних відносинах, розбудовою систем електронних платежів, електронної торгівлі, управління тощо.

СЕКЦІЯ: СУЧАСНІ СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ МЕНЕДЖМЕНТУ І АДМІНІСТРУВАННЯ

А. О. Дєгтяр, О. О. Губарєв

МЕХАНІЗМИ ДЕРЖАВНОГО РЕГУЛЮВАННЯ РОЗВИТКУ ПРОМИСЛОВОГО КОМПЛЕКСУ

Механізм державного регулювання — це сукупність функцій, етапів і послідовних процедур регуляторного впливу на організаційну систему, що супроводжується досягненням певного результату цього впливу, який може бути зіставлений з індикаторами-показниками для визначення рівня досягнення управлінських (програмних) цілей функціонування системи.

Розглянемо основні механізми державного регулювання розвитку промислового комплексу країни.

1. Програмно-проектний механізм. У його основі — розробка і реалізація Промислової політики, Стратегії розвитку промислового комплексу. Зазначені стратегічні документи повинні визначати пріоритети розвитку промислового комплексу, виступати основою взаємозв'язку етапів процесу управління в довгостроковій і короткостроковій перспективі, бути основою для розробки програми дій, планів, програм, проектів. У свою чергу, програма розвитку промислового комплексу повинна включати сукупність проектів, спрямованих на реалізацію конкретних завдань.

2. Інноваційно-технологічний механізм включає стимулювання інноваційної діяльності, модернізацію підприємств промислового комплексу відповідно до міжнародних стандартів якості продукції, укладання угод між науковими, промисловими і фінансовими організаціями про взаємодію при реалізації інноваційних проектів. До методів стимулювання інновацій можна віднести: спрощену систему патентування розробок і потужний захист інтелектуальної власності; надання податкових і кредитних пільг інноваційним виробництвам; створення середовища для генерування і комерціалізації винаходів технопарків, бізнес-інкубаторів.

3. Фінансовий механізм державного регулювання розвитку промислового комплексу включає нормативно-правове (закони, постанови, інструкції, норми), інформаційне (статистична звітність підприємств, галузей) забезпечення, фінансові важелі (плата за спеціальне використання ресурсів, інвестиції, кредити, податки, штрафи, орендна плата, ціни, страхові платежі ін.) та методи стимулювання (пільгове оподаткування, пільгове кредитування, диференціація митних ставок, бюджетне фінансування ін.).

4. Механізми державно-приватного партнерства. Останнім часом тема державно-приватного партнерства набуває в Україні особливої актуальності. В рамках державного регулювання розвитку промислового комплексу державно-приватне партнерство передбачає юридично узгоджене на визначений термін взаємовигідне співробітництво органів влади та суб'єктів підприємництва щодо об'єктів, які знаходяться безпосередньо

у сфері державних інтересів і контролю. Це передбачає об'єднання фінансових та інших видів ресурсів з розподілом ризиків, які виникають у процесі здійснення діяльності в межах договірних відносин між партнерами з метою ефективної реалізації інноваційних проектів, що мають важливе державне та суспільне значення.

Держава повинна запустити механізми стимулювання, контролю та моніторингу модернізаційних змін, щоб економічні перетворення в національному господарстві мали необхідну інноваційну спрямованість. Державне регулювання розвитку промислового комплексу доцільно розглядати як послідовну дію держави, що спрямована на забезпечення інноваційних модернізаційних змін в галузях і підприємствах комплексу. Воно передбачає створення належних економічних, адміністративних, інституційних, психологічно-комунікаційних інструментів шляхом впровадження механізмів державного регулювання.

Л. Г. Гетьман, О. О. Калюга

ІНВЕСТИЦІЇ В ЗДОРОВ'Я ЯК СЛАДОВА ФОРМУВАННЯ ЛЮДСЬКОГО КАПІТАЛУ

Сучасні умови здійснення суспільно-відтворювального процесу виявляються у сфері формування трудових ресурсів, тому дослідження значення та особливостей інвестицій у людський капітал — актуальне питання сьогодення. Серед напрямів інвестування в людський капітал особливо важливими є інвестиції в здоров'я, які зумовлюють подовження працездатності людини, розширення можливостей розкриття її здібностей і талантів, підвищення ефективності функціонування людського капіталу.

Завдання інвестицій у здоров'я людини відрізнятиметься від інших, наприклад, в освіту, оскільки остання створює новий якісний рівень, а перші сприяють відновленню та розвитку фізичних і духовних, тобто психологічних, можливостей, що впливає на формування людського капіталу майбутньої робочої сили.

Здорова, а значить, добре функціонуюча робоча сила вигідна не тільки власнику людського капіталу, а й суспільству загалом, тому процес капіталовкладення в охорону здоров'я повинен реалізовуватися на різних рівнях, а саме: державному, індивідуальному та на рівні організації. Це залежить від багатьох факторів, до яких можна віднести якість системи охорони здоров'я. Фактично, це державне завдання підвищення ефективності інвестування в означену сферу. Це багатоплановий процес, який стосується змін у функціонуванні самої системи охорони здоров'я, у законодавстві, у культурі (наприклад, пропаганді здорового способу життя).

Але не менш важливі інвестиції в здоров'я на індивідуальному рівні тому, що формування й накопичення фізіологічних та інтелектуальних якостей у родині є базою розвитку людського капіталу індивіда.

Основними напрямами індивідуальних дій, що впливають на формування капіталу здоров'я, можна вважати ведення здорового способу життя, фізіологічно обґрунтоване харчування, заходи щодо загартування організму, знання й використання методів психологічного розвантаження, відмова від негативних звичок і зловживань тощо.

В українському суспільстві тенденція активного підтримання індивідуального здоров'я виражена доволі слабко, відповідальність за це перекладається на систему медицини. Можливо, це ознаки психології утриманства, які ментально існують у суспільстві. Таку тенденцію треба змінювати й навчати людей піклуватися про здоров'я на індивідуальному рівні.

Господарчі суб'єкти відіграють певну роль у підтриманні здоров'я людини. Успішність організації значною мірою визначається станом здоров'я співробітників, від якого залежать пріоритети людини, мотивація праці, її продуктивність. Організація використовує комплекс превентивних заходів, які впливають на підвищення працездатності робітників, зростання їхньої мотивації. Це — регулярні медогляди, корпоративні спортивні секції, ергономіка та екологія робочого місця, програми, які стимулюють відмову від куріння тощо. Важливо, що організація орієнтована на комерційний успіх, завжди порівнює показники витрат і результатів, тому інвестування в людський капітал господарчими суб'єктами здійснюється тільки за умов видимої віддачі. Отже, у сучасних українських умовах це може дозволити собі лише велика, комерційно успішна фірма.

Інвестиції в здоров'я людини як напрям формування людського капіталу — безперервний процес, який здійснюється на різних рівнях соціально-економічного розвитку. У сучасних умовах недооцінка важливості цього факту є суттєвою перешкодою подолання ознак відсталості національної економіки.

З. М. Остропольська

РОЛЬ І МІСЦЕ МАРКЕТИНГОВОГО МЕНЕДЖМЕНТУ В СИСТЕМІ УПРАВЛІННЯ ПІДПРИЄМСТВОМ

У сучасному економічному житті важливою умовою економічного розвитку підприємства є активна діяльність на ринку, життєво важливими стають знання кінцевого споживача, уміння підприємств гнучко реагувати на всі його вимоги. Інакше неможливо забезпечити продаж товару, підвищити прибутковість підприємства. Украй необхідно вивчати можливості та ефективність різних форм і методів продажу товарів, здійснювати роботу з формування потреб населення, підвищення престижу торгової марки й підприємства. Такий тип економічної поведінки підприємств зазвичай асоціюється з маркетингом. Маркетинг (від англ. market — ринок) дослівно означає ринкову діяльність; роботу з ринком для того, щоб зробити реальним потенційний обмін з метою задоволення попитів і потреб людей.

У маркетингу існує двоєдиний і взаємодоповнюючий підхід. З одного боку, це ретельне та всебічне вивчення ринку, попиту, смаків і потреб, орієнтація виробництва на ці вимоги; з іншого — активний вплив на ринок, існуючий попит, формування потреб і купівельних переваг. Це зумовлює основні принципи управління маркетингом.

Під маркетинговим управлінням (маркетинговим менеджментом) слід розуміти цілеспрямовану координацію та формування всіх заходів фірми, пов'язаних з ринковою діяльністю на рівні підприємства, ринку й суспільства загалом, котрі базуються на принципах маркетингу.

У вітчизняній літературі з маркетингу термін marketing management перекладається як маркетингове управління, тобто йдеться про управління всією діяльністю компанії на принципах маркетингу — використання маркетингу як філософії управління, коли всі підрозділи компанії планують і оцінюють свою діяльність з позицій маркетингу. Маркетинговий менеджмент розглядають як управління всіма функціями підприємства (загальними й окремими) і структурними підрозділами на основі маркетингу. Причому менеджмент і маркетинг не суперечать один одному. Якщо менеджмент встановлює цілі, формує ресурси з подальшою оцінкою результатів, то маркетинг є засобом досягнення визначених цілей, а маркетинговий менеджмент — складовою системи управління загалом.

Отже, маркетинговий менеджмент має місце тоді, коли управління організацією побудоване на принципах маркетингу, тобто коли в центр організації поставлено покупця (споживача) і система маркетингу та менеджменту об'єднує всі зусилля для того, щоб якнайкраще задовольнити потреби й попит сторін, які беруть участь в обміні. Крім того, маркетинговий менеджмент розглядає маркетинг і менеджмент нероздільно, вони взаємно проникають і доповнюють один одного.

Під маркетинговим менеджментом потрібно розуміти цілеспрямовану координацію й формування всіх заходів фірми, пов'язаних з ринковою діяльністю на рівні підприємства, ринку та суспільства загалом, які базуються на принципах маркетингу.

Метою маркетингового менеджменту є маркетингова спрямованість управління, що дає змогу ефективніше задовольняти потреби завдяки обміну й отримувати запланований результат. Така спрямованість зумовлює специфічність аналізу, планування організації, мотивації, реалізації та контролю функцій маркетингового менеджменту, а не управління загалом.

Концепція маркетингового менеджменту передбачає орієнтацію на потреби ринку, стратегічний підхід і націленість на довгостроковий комерційний успіх, ґрунтується на функціях управління, цільовому, комплексному та системному підходах до здійснення всієї управлінської діяльності, включаючи ідеї, товари, послуги як основні категорії.

Відмінною ознакою маркетингового менеджменту є програмно-цільовий підхід. Цільова орієнтація всіх елементів маркетингового

менеджменту спрямована на споживача, вирішення проблем, що виникають (або можливих у перспективі) у потенційних покупців. Під кожну встановлену на підприємстві ціль необхідно розробляти маркетингові програми, які мають забезпечувати її досягнення. Сучасні підприємства, які «взяли на озброєння» маркетинговий менеджмент, повинні всі управлінські рішення щодо формування товарної політики, комплексу заходів зі здійснення своєї діяльності базувати на результатах дослідження запитів покупців, ринкових і маркетингових можливостей. Такий підхід до управління підприємством дає можливість досягти успіху в будь-якій діяльності в умовах сучасного ринку.

Н. Р. Барабанова, М. О. Бєч

МЕНЕДЖМЕНТ ВИСТАВКОВОГО БІЗНЕСУ НА ПРИКЛАДІ ОРГАНІЗАЦІЇ КНИЖКОВИХ ВИСТАВ

Простір сучасних бізнес-комунікацій представлений цілим набором рекламно-інформаційних засобів та технологій їх втілення.

В останні два десятиліття особливої популярності у виробників товарів, послуг, ідей набули виставки, які ефективно вирішують відразу кілька питань за невеликий відрізок часу.

Виставковий бізнес ґрунтується на наступних факторах ефективності:

- можливість пред'явити свою експозицію великій цільовій аудиторії, що зібралася на території виставки;
- встановлення ділових відносин з потенційними споживачами продукції експонентів;
- продаж зразків продукції з рекламно-інформаційною метою;
- укладання вигідних договорів з постачальниками, замовниками, приватними особами і т.д.

Означене засвідчує необхідність осучаснення менеджменту виставкового бізнесу, підготовки екаунт-менеджерів, чия діяльність передбачає творчий підхід до розробки програм, домовленість з виставковими центрами про час і місце експозиції, організацію стендів компаній, підготовку стендистів і т.д.

Організацію виставкової діяльності в ході маркетингових комунікацій досліджували: М. Антонюк, І. Шиндировський, Т. О. Примак, О. Пекар, Т. Примак, К. Пацалюк, Ю. Носенко тощо. До книжкових виставок-ярмарок, які є предметом аналізу, привертали увагу Ж. Ковба, Т. Микитин та інші. Проте на сьогодні тема організації книжкових виставок досліджена побіжно, зокрема не здійснено порівняльний аналіз технологій менеджменту, що використовується організаторами для підвищення ефективності виставкових заходів «Зелена хвиля» (Одеса) та «Форуму видавців у Львові».

Метою нашої роботи є аналіз специфіки організації виставкової діяльності як засобу маркетингових комунікацій на прикладі книжкових виставок-ярмарків «Зелена хвиля» (Одеса) та «Форум видавців у Львові».

Дослідно-експериментальну базу становлять матеріали про книжкові виставково-ярмаркові заходи (програми, прес-релізи, повідомлення у ЗМІ тощо) та власні спостереження.

Порівняльний аналіз різних засобів маркетингової діяльності доводить, що виставково-ярмаркова діяльність полегшує своєчасну адаптацію до умов ринку, веде до необхідного ділового співробітництва підприємств на всіх рівнях. Крім того, вона надає можливість швидко вивчити ринок і зібрати в короткий термін необхідну ринкову інформацію. Це найбільш вигідне місце для позиціювання підприємства, формування партнерських договірних відносин із посередниками, споживачами, іншими господарюючими суб'єктами ринку.

Разом з тим, як відомо, ефективність використання будь-яких інструментів бізнесу (в тому числі і виставок) безпосередньо пов'язана з «людським фактором». Тільки під керівництвом кваліфікованих менеджерів, які займаються виставковою діяльністю, компанії можуть розраховувати на успіх і вигоду від проведення подібних заходів. Для книжкових виставок це особливо актуально.

Наше дослідження приділяє особливу увагу необхідності вивчення ринку книжкової індустрії, урахуванню інтересів читачів та дирекції книжкових магазинів під час підготовки та реалізації проектів книжкових виставок-ярмарків.

Практичне значення проведеного дослідження полягає у тому, що його результати можуть бути використані при проведенні практичних занять із спеціальності «Реклама та зв'язки з громадськістю» та для подальшої дослідницької роботи.

Ю. С. Громова, О. М. Сидорчук

ЛЮДСЬКИЙ КАПІТАЛ ЯК ЧИННИК КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ

У сучасних умовах розвитку економіки перед підприємствами постають проблеми фінансування інвестиційних програм, від яких залежить можливість розвитку виробничих сил, створення інноваційних та модернізація застарілих товарів. Реалізація таких програм носить капіталомісткий характер та в більшості випадків не може фінансуватися за рахунок власного капіталу підприємства. Такі підприємства потребують залучення додаткових активів на розвиток запланованих програм. Тому виникає потреба у створенні належних умов господарювання підприємства, з метою залучення додаткових ресурсів на реалізацію таких заходів. Залучення інвестицій залежить від інвестиційної привабливості підприємства, яка формується за допомогою ряду чинників, серед яких провідне місце займає людський фактор.

Створення інвестиційних взаємин здійснюється на основі узгодження інтересів між підприємством та потенційними інвесторами. Підприємство зацікавлене в залученні додаткових ресурсів для підвищення своєї конкурентоспроможності. Залучення інвестицій залежить

від рівня привабливості об'єкта інвестування, яке визначається за допомогою оцінки його ефективності, сфери і надійності як запланованих програм, так і можливість отримання певного економічного ефекту від інвестування коштів для інвесторів. Таким чином, потенційні інвестори проводять комплексний аналіз об'єкта інвестування, з метою надання об'єктивної оцінки для визначення доцільності капіталовкладень в структуру.

Інвестиційна привабливість — сукупність певних характеристик, що визначають місце підприємства серед інших або певного об'єкта з-поміж альтернативних варіантів ймовірного інвестування. Отже, оцінювання привабливості об'єкта інвестування здійснюється на основі аналізу компонентів його внутрішнього середовища як комплексного рішення для вкладення залучених ресурсів, з метою отримання соціально-економічного ефекту. Тому під інвестуванням ресурсів слід розуміти вкладення капіталу у вигляді грошових коштів у структуру або об'єкт господарювання, так і забезпечення об'єкта іншими матеріальними та нематеріальними цінностями, наприклад, у вигляді засобів праці, нових технологій, консультування у сфері виробництва і надання послуг, можливості безкоштовного навчання персоналу, переоснащення чи заміни застарілого обладнання на нове тощо.

Аналіз зовнішнього середовища об'єкта інвестування має опосередкований характер, проте відіграє важливу роль у формуванні комплексної оцінки. На цьому етапі інвесторами оцінюється вплив зовнішніх факторів на господарську діяльність об'єкта інвестування, проводиться прогнозування його діяльності та прогнозується можливість настання непередбачуваних факторів впливу. До цих факторів можна віднести: регулюючі сили державного апарату управління, наявність необхідної сировини, розвиток науки і техніки, нормативно-правова система країни, стан економіки тощо.

Проведення дослідження внутрішнього середовища об'єкта інвестування надає можливість потенційним інвесторам оцінити реальний стан справ та виявити загрози, з метою прогнозування можливих дій у разі їх виникнення або відмовитися від капіталовкладень ще на початковому етапі інвестування. До факторів внутрішнього середовища об'єкта інвестування, які підлягають оцінюванню, можна віднести: технологію виробництва, якість організації операційного процесу, рівень менеджменту, людський фактор тощо.

Актуальним напрямом підвищення інвестиційної привабливості підприємства є ефективне використання інструментів людського капіталу, яке досягається за допомогою:

– ефективного добору та розстановки персоналу з можливістю забезпечення відповідного кар'єрного зростання з метою стимулювання ділової активності працівників та заохочення їх до якісного виконання поставлених завдань;

– створення чітко регламентованої системи мотивації праці, яка включає в себе як моральне, так і матеріальне стимулювання праці, а також відповідальність за невиконання будь-яких дій, що необхідні для своєчасного виявлення порушень і виховання належного ставлення працівників до робочого процесу;

– удосконалення менеджменту організації, прийомів та методів управління персоналом, а також забезпечення нормування чисельності персоналу для керівного складу;

– навчання персоналу за рахунок розробки програм підвищення кваліфікації, проведення навчання на робочому місці та поза робочим місцем на курсах підготовки працівників з метою підвищення рівня якості виконання роботи та формування морально-етичних принципів для створення належного морально-етичного клімату в колективі, що покращує якість взаємовідносин в колективі.

Таким чином, аналіз факторів внутрішнього і зовнішнього середовища формує неупереджене уявлення про інвестиційну привабливість об'єкта інвестування та визначає доцільність вкладення ресурсів серед численних альтернативних варіантів. Тому значення людського капіталу у формуванні інвестиційної привабливості підприємства займає провідне місце, оскільки головним рушійним інструментом функціонування будь-якого підприємства є його співробітники. Важливо забезпечити підвищення ефективності використання внутрішнього потенціалу працівників, який досягається в результаті налагодження ефективного процесу управління персоналом та розвитку людського капіталу з метою покращення якості виконання поставлених завдань.

А. В. Кононенко

УДОСКОНАЛЕННЯ ІНФОРМАЦІЙНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ПРОЦЕСУ УПРАВЛІННЯ ПІДПРИЄМСТВОМ ЗОВНІШНЬОЕКОНОМІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Управління підприємствами в умовах зовнішньоекономічної діяльності є достатньо складним і багатогранним процесом, що вимагає комплексного інформаційного забезпечення стосовно всіх факторів зовнішнього, національного та іноземного, середовища, що тим чи іншим чином, прямо або опосередковано впливають на функціонування суб'єктів господарювання. Складність функціонування вітчизняних підприємств у міжнародному середовищі зумовлена високим ступенем форсованості, невизначеності та непередбачуваності розвитку подій, ставить перед керівниками вимогу прийняття оптимальних управлінських рішень у короткі терміни, часто за умов недостатнього інформаційного забезпечення.

В умовах глобалізації значно актуалізується питання використання інформації для успішного розвитку бізнесу. Сучасні реалії бізнес-середовища вимагають постійного моніторингу та прийняття ефективних управлінських рішень, що базуються на повній, актуальній, своєчасній інформації. Управління підприємством взагалі та його

зовнішньоекономічною діяльністю зокрема вимагає роботи з величезними масштабами інформації, кількість якої при зростанні обсягів виробництва продукції, розширенні ринків її збуту, залученні більшої кількості контрагентів безперервно збільшується.

Ефективне функціонування в конкурентному середовищі, яке характеризується швидкоплинністю змін та не завжди прогнозованими процесами, неможливе без створення механізмів моніторингу та адаптації до нових умов, що потребує впровадження інноваційних способів управління зовнішньоекономічною діяльністю. Темпи змін зовнішнього середовища набагато більші за можливості підприємства реагування на них, що викликає необхідність готувати управлінські рішення превентивно — при надходженні так званих слабких сигналів про зміни та потребує нових підходів до інформаційного забезпечення управлінської діяльності.

Т. Э. Куприева

ПРОБЛЕМА ЛИДЕРСТВА В СОВРЕМЕННОМ МЕНЕДЖМЕНТЕ

Самой актуальной и востребованной профессией в современном мире является менеджмент.

В хороших менеджерах нуждаются многие современные предприятия и компании. Так что это довольно перспективное направление деятельности. Характерный для XX в. феномен менеджмента как профессии и «науки» породил множество школ менеджмента. Но сможет ли теоретическая наука подготовить того идеального менеджера, которого вырисовывает?

Ицхак Калдерон Адизес считает, что подготовка менеджеров в подобных школах и вузах является ложной посылкой.

В своей книге «Развитие лидеров» Ицхак Адизес пишет: «К сожалению, школы менеджмента по-прежнему пытаются сделать из студентов идеальных руководителей-индивидуалистов. Подобное заблуждение свойственно и экономической теории, которая пытается прогнозировать образ действий фирмы, — вот условия, в которых фирма поднимет цены, а вот те, в которых цены снизятся. Согласно теории, процесс группового принятия решений осуществляет абстрактная «фирма». Теории управления и школам менеджмента свойственно одно и то же заблуждение — они не разграничивают разные стили и не учитывают, что носители каждого стиля мыслят, действуют и общаются по-своему».

В своих работах автор выделяет и характеризует четыре типа руководителей:

Производитель результата — этот управленец знает, что и как делать, чтобы довести работу до конца. Он нацелен на результат, и это хорошо для реализации принятых решений. Он не приемлет долгих размышлений над проблемой и не любит заниматься стратегическим планированием.

Администратор — система и документация являются составляющими работы этого типа руководителя. Администратор отлично организует

работу людей: четко распределяет задачи между подчиненными и следит за выполнением. Указания сотрудникам раздает письменно.

Предприниматель — харизматичный лидер. Он уверен в себе, у него всегда все самое лучшее: машина, телефон последней модели, квартира в престижном районе. Он звезда. Это признают все — от уборщицы до клиента компании.

Творческий, общительный, хороший друг, активный и чуткий — пять определяющих интегратора. В принятии бизнес-решений интегратору важен компромисс. У интегратора есть мнение, но он боится его высказывать. Только когда все соглашаются с идеей, начинается работа. Поиски компромисса могут занять недели, а бизнес требует быстрых действий.

У каждого из этого типа менеджеров есть свои плюсы и минусы. Вряд ли компания будет отлично функционировать, если во главе будет определенный тип, ведь его недостатки погубят все дело.

Школы менеджмента дают колоссальные знания, без которых называть себя профессионалом невозможно. Стоит лишь посмотреть на эту науку с новой стороны, без устойчивых шаблонов, а с точки зрения командной деятельности.

«Нужно собрать вместе менеджеров с различными подходами и образом мышления. Вместо того чтобы разглагольствовать о руководителе, который планирует, организует и т. д., следует подумать об управленческой команде, выполняющей эти функции. Взаимодополняющая команда должна взять на себя функции производителя, администратора, предпринимателя и интегратора, поскольку ни один человек не справится с ними в одиночку. Командная работа всегда приносит большие плоды и затрачивает меньше нервов, стоит лишь слышать своих оппонентов, что современному менеджеру просто необходимо» — Ицхак Калдерон Адизес.

Безусловно, возможны профессионалы, которые смогут самостоятельно выполнять все основные функции менеджмента, но это гениальные люди, иначе их не назвать.

«Делать ставку на гениальность опасно. Гении встречаются крайне редко. Идет ли речь о музыке, живописи или иных сферах, гениальность свойственна людям, но не компаниям. Если компания будет делать ставку на таланты отдельной личности, даже исключительно одаренной, это резко ограничит ее возможности» — Ральф Эблон.

Є. О. Ткачова, Є. О. Ященко

НЕОБХОДИМОСТЬ ВЛАСТИ В УПРАВЛЕНИИ ОРГАНИЗАЦИЕЙ

Во всех организациях для достижения эффективного функционирования необходимо надлежащее применение власти. В различных подразделениях организации руководитель зависит от своего непосредственного начальства, подчиненных и коллег. Фактически эти группы представляют собой часть окружающей руководителя среды. Без содействия этих людей руководитель не может эффективно осуществлять свои функции.

Итак, для чего же необходима власть в управлении?

Власть — это возможность влиять на поведение других. Необходимость власти в управлении заключается в том, что в дополнении к формальным полномочиям, руководителю требуется власть, так как он зависит от людей, как в пределах своей цепи команд, так и вне ее. Руководителю власть позволяет направлять действия подчиненных в русло интересов организации, побуждать их более эффективно работать и предотвращать возникающие конфликты.

Власть и влияние являются фактически единственными средствами, которыми располагает руководитель. Если руководитель не обладает достаточной властью, чтобы влиять на тех, от кого зависит эффективность его деятельности, он или она не сможет получить ресурсы, необходимые для определения и достижения целей через других людей. Таким образом, власть, хотя часто и неправильно используемая, является необходимым условием успешной деятельности организации.

Власть руководителя прямо связана и с его авторитетом. Он формируется на базе общей заинтересованности объекта и субъекта власти и убежденности подчиненных в особых способностях руководителя. Авторитет представляет собой высоко ценимые качества, которыми подчиненные наделяют руководителя и которые детерминируют их повиновение без убеждения или угрозы наказания. Он основывается на согласии и означает уважение к руководящей личности или институту, доверие к ним.

М. Мескон утверждает, что руководителю необходимо развивать власть, «потому что руководители всегда зависят от некоторых людей, которые им не подчинены, и потому что практически никто в современных организациях не примет и не будет полностью подчиняться непрерывному потоку его или ее приказов только потому, что он или она начальник».

Подводя итоги, нужно сказать, что для того, чтобы руководить, необходимо влиять, а чтобы влиять, необходимо иметь основу власти. Все формы влияния побуждают людей исполнять желания другого человека, удовлетворяя неудовлетворенные потребности или препятствуя их удовлетворению, или они побуждают исполнителя ожидать, что потребность будет или не будет удовлетворена в зависимости от поведения исполнителя.

А. А. Сай

ПРОБЛЕМЫ И ПУТИ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ СИСТЕМЫ МОТИВАЦИИ ПЕРСОНАЛА В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

В современном менеджменте особая роль отводится мотивационным аспектам управления персоналом. Мотивированность сотрудников к труду является важной и неоспоримой составляющей эффективного функционирования компаний. Получение максимальной отдачи от использования человеческих ресурсов позволяет увеличить общую

результативность и прибыльность деятельности организации, — в этом заключается актуальность исследуемой темы.

Специфика мотивации и стимулирования персонала на украинских предприятиях заключается в том, что используются преимущественно материальные системы вознаграждения и минимальное внимание уделяется системам вознаграждения, опирающимся на высшие потребности, такие как потребность в признании, самовыражении, потребность власти, реализации творческого потенциала и т. п.

Отсутствие современных технологий и методов, ориентация на подходы и направления, которые являлись эффективными в эпоху индустриальной экономики, — основополагающие организационные проблемы, т. к. напрямую связаны с ключевой ценностью любого предприятия — его человеческим капиталом. Для эффективного управления человеческим капиталом следует прибегать к инновационным технологиям мотивации персонала. Они позволяют экономить все виды организационных ресурсов: человеческие, материальные, финансовые, информационные; сберегать товарно-материальные запасы, минимизировать расходы и увеличивать их прибыльность, повышая жизнеспособность организации.

Цель мотивации — это формирование и реализация комплекса условий, побуждающих человека к трудовой деятельности, направленной на достижение цели с максимальным эффектом и отдачей.

Программа мотивации на предприятии — это систематизированный комплекс мероприятий, стимулирующих кадры не только к работе, за которую производится оплата, но, прежде всего, к особому отношению в плане выполняемых функций, желанию работать именно в данной организации, к достижению видимых результатов в своей деятельности, к лояльности по отношению к вышестоящему руководству.

Западные менеджеры по персоналу давно пришли к выводу о том, что сотрудники представляют собой главную, основополагающую ценность компании, их нужно выращивать, поскольку от трудового вклада каждого работника зависит успех всего предприятия. Из всего многообразия систем мотивации труда в рыночной экономике большинства развитых стран, выделяются следующие характерные модели: японская, американская, французская, английская, немецкая, шведская.

На украинских предприятиях главным мотивирующим фактором для работника является уровень оплаты труда. Однако, как при недостаточном, так и при избыточном финансовом стимулировании, мотивация сотрудника падает. Отсюда следуют два важных вывода:

• Персонал должен получать адекватную заработную плату, соответствующую степени ответственности и объему данной ему работы и способную предотвратить переход в другие компании.

• Увеличение уровня заработной платы работнику не является стимулом, который может повысить его мотивацию. Как правило, после повышения оплаты труда, происходит подъем заинтересованности

сотрудника, сопровождающийся около 2—3 месяцев, затем наблюдается спад интереса работников к труду.

Украинским организациям следует перенимать опыт зарубежных коллег в плане нематериальной мотивации персонала, учитывающей обстановку, рабочее место, признания сотрудника как личности, предоставление льгот, создание условий, формирующих такую мотивацию работников, которая будет максимально располагать их к высоким трудовым достижениям.

А. Н. Танасейчук

МЕНЕДЖЕРЫ XXI В.

Буквально 100 лет назад человечество и понятия не имело, что такое компьютер. Но сейчас процесс разработки новых технологий и открытий стремительно возрос. Мы уже и не можем представить новый месяц без технических новинок. С такой скоростью развития внешней среды стоит уделить должное внимание внутреннему развитию менеджера. Человек XXI в. уже гораздо выше по развитию от людей прошлых веков. Так каким же стоит быть тому, кто управляет такими людьми?

В наше время разрабатываются всё новые науки познания человека. А чем лучше знаешь и понимаешь, тем больше власти. Все люди — открытая книга, лишь надо уметь ее читать. Для этого и существует наука о невербальных знаковых системах. Или же, проще говоря, — язык тела. Это знаковые элементы поз и движений различных частей тела, при которых осознанно или неосознанно передаются мысли, чувства, эмоции. К языку тела также относятся мимика, жесты, различные позы, походка и др. Когда же менеджер овладеет умениями видеть, понимать, использовать невербальную знаковую систему, то ещё до начала диалога будет знать, на что настроен собеседник и как добиться желаемого результата. Эти навыки — это умение контролировать свое тело и понимать мысли и желания собеседника по его языку тела.

Разумный менеджер всегда имеет четкий план работ. Но поток новой информации огромен, его как-то надо обработать. Для этого есть техника скорочтения, которая значительно экономит время ознакомления с новой информацией. Это способность быстрого восприятия текстовой информации, при использовании особых способов чтения. Обычная скорость чтения человека — 120-180 слов в минуту. А скорочтение увеличивает среднюю скорость в 3-4 раза. Это играет важную роль в увеличении производительности труда менеджера. Овладев скорочтением, человек овладевает быстрым усваиванием и другого вида информации.

Немаловажную роль в процессе управления играют психологические приемы влияния на людей. Это определенные механизмы, которые могут моделировать сознание личности. В основе приемов влияния на людей лежит использование особенностей личности. Наблюдательному индивиду очень просто осуществлять манипуляции. Одним из самых распространенных приемов является давление на жалость. Его осваивает

каждая персона еще во младенчестве. Овладев данными умениями, менеджеру будет легче управлять подчиненными, в его руках будет неизменная власть (не только формальная).

Помимо всех личностных качеств, описываемых учеными, помимо квалификационных, опыта и умений, все вышесказанное должно присутствовать в менеджере XXI в. Лишь тогда получит новые стратегии развития наука менеджмента. Ведь управление — удел избранных.

В. В. Долженкова, М. А. Шевердина

ВЛИЯНИЕ РЕКЛАМЫ НА ПОТРЕБИТЕЛЬСКОЕ ПОВЕДЕНИЕ

Реклама — это особый вид деятельности, который сопровождает человечество на протяжении всей истории его развития. Реклама объединяет в себе искусство, психологию, математику, статистику, логику, социологию и ряд других наук, и, конечно, является одним из основных инструментов современного маркетинга.

Проблема в том, что сегодня мы чаще встречаемся с агрессивными видами рекламирования, которые с развитием новой рекламы потеряют свою актуальность. К агрессивным видам рекламирования можно сегодня отнести боле 70% рекламы. Агрессивной и недобросовестной рекламой называется информация, которая влияет на сознания покупателя. Для примера не агрессивного метода рекламирования можно привести контекстную рекламу на интернет-сайтах. Она не вызывает отрицательных эмоций как мигающие баннеры или тизеры и представляет собой обычный текст который соответствует содержанию страницы.

Реклама оказывает социальное и культурное влияние на потребителя. Если же рассматривать ее влияние на общество, то влияние оказывается на следующие области: культура, социальные классы, семья. Реклама формирует литературные пристрастия многих людей. Мода на одежду и музыку тоже зависит от «раскрученности» кутюрье или музыкальной группы. Также реклама всегда учитывает принадлежность потенциального покупателя к какому-либо классу и играет на этом. Большинству людей присуще стремление стать богаче, умнее, уважаемее — реклама придает товару свойства, которые помогут покупателю приблизиться к своей мечте. Институт семьи также претерпевает большие изменения под влиянием рекламы. Например, выпуск множества товаров для детей — дублирующих точно такие же «взрослые» товары — подчеркивает независимость, отличие ребенка от родителей.

Реклама активно влияет и на нашу индивидуальность. Индивидуальные характеристики могут быть разделены на 2 категории: демографические и психографические.

Эффективность рекламы — сила воздействия на потребителей. По данным исследований, на эффективность рекламы влияет наличие скептицизма в потребителях. Если скептика скорее убедят эмоционально-психологические приемы в рекламе, то человек, лишенный скептицизма, быстрее «клюнет» на конкретные факты и точные данные.

Возникновение понятия рекламы не осталось без внимания ученых, а только лишь сподвигло их на ее изучение. Ими исследовалось то, как реклама воспринимается человеком и чем привлекает его, каким образом различные ее аспекты влияют на людей.

Реклама обладает немалым количеством приемов. Они необходимы ей для того, чтобы заинтересовать потребителя, повлиять на него, и вызвать желание приобрести тот или иной продукт. Три способа воздействия на сознание человека: внушение установок посредством психологического давления, продвижение товаров якобы с десятилетиями в истории производства, знаменитые бренды.

Нельзя не согласиться с тем, что в любых вещах есть как положительные, так и отрицательные стороны. Из плохого можно отметить, что реклама часто целенаправленно влияет на детей. Положительная же сторона заключается в том, что существуют программы благотворительной рекламы. Реклама присутствует в жизни каждого. Хоть она и оказывает влияние на человека, это бывает полезным. Она играет как отрицательную, так и положительную роль, потому реклама имеет место в этом мире.

С. П. Шипова

ЭКОЛОГО-ЭКОНОМИЧЕСКИЙ АСПЕКТ УТИЛИЗАЦИИ И ПЕРЕРАБОТКИ МУСОРА В УКРАИНЕ

В Украине на переработку попадает всего 5% мусора, тогда как 95% отправляются на стихийные свалки. Эти данные являются тревожным фактом ухудшения экологической ситуации, но в то же время здесь есть возможность сокращения убытков и даже повышения доходов украинской экономики на уровне всех субъектов хозяйствования.

Сортировка мусора — относительно новое и непривычное для украинцев занятие, зачастую вызывающее непонимание и даже отвращение. Однако, на примере европейских стран, таких как лидер в переработке мусора — Швеция, и даже стран бывшего СНГ, мы можем наблюдать, как благодаря реформам на законодательном уровне и пропагандистской работе на ценностно-культурном уровне возможно превратить обычные отходы в доходы и тем самым улучшить экологию в стране.

Но раздельный сбор и сортировка бытовых отходов в нашей стране пока не имеет особого смысла, поскольку нет мощностей для его переработки. В Украине на данный момент нет ни одного высокотехнологического перерабатывающего предприятия. Из специальных контейнеров возле жилых домов и из пунктов приёма батареек весь мусор сваливают в один бак. По состоянию на октябрь 2018 г. в Украине только 25 предприятий занимаются сортировкой и переработкой отходов.

Сегодня есть примеры среди украинцев, сознательных жителей многоэтажек, школьников и общественных объединений, которые сортируют мусор по собственной инициативе, и, продавая его частным

предприятиям, получают средства для облагораживания своих же подъездов, дворов, школ.

Змиевская бумажная фабрика из Харьковской области, на своём примере доказала, что переработанный мусор действительно способен экономить ресурсы страны. На производстве действует технология полной утилизации картонной упаковки. В харьковском издательстве «Ранок» печатают книги из переработанной на Змиевской фабрике бумаге.

Наше общество сейчас только на пути к пониманию того, что большинство отходов — это возобновляемые ресурсы. Чтобы научить этому украинцев, необходимы образовательные инициативы, как и зачем сортировать мусор, а также удобная инфраструктура. Безусловно, здесь нужна помощь государства не только законодательными инициативами, но и созданием реального механизма в рамках государственной программы утилизации отходов.

Для начала необходимо создать полигоны и построить мусоросжигательные заводы, соответствующие международным стандартам, которые смогут не только утилизировать мусор, но и превращать его в энергию. Далее перспективным является установление специальных антивандальных контейнеров для сбора отсортированного мусора, что в условиях децентрализации должно финансироваться за счет местных громад. Граждан следует стимулировать к сдаче пластика и стекла, модернизируя старую советскую систему приёма тары. Приучать же к сортировке мусора украинцев нужно начиная еще с детского сада и внедрять мероприятия для всех граждан с целью развить чувство ответственности за окружающую страну и государство. Но, к сожалению, даже если все украинцы уже сейчас начнут сортировать мусор, то проблема всё равно не решится. Поэтому нужно внедрять эту идею, следуя чёткому алгоритму.

Базой для осуществления данной реформы могут стать уже зарегистрированный, но ещё не активный закон от 1 января 2018 г., который обязует граждан сортировать отходы, и недавно принятый законопроект от 28 января 2019 г., об ограничении на использование пластиковых пакетов в Украине.

СЕКЦІЯ: СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО ТУРИЗМУ

Я. В. Гнойова

СУЧАСНИЙ СТАН РОБОТИ ЩОДО БЕЗПЕКИ ТУРИСТІВ В АЕРОПОРТУ БЕН-ГУРІОН (ІЗРАЇЛЬ)

Ізраїль — країна, яка з самого свого заснування піддається військовим нападам як від армій своїх сусідів, так і з боку терористів. Тому не дивно, що рівень організації та підтримки безпеки тут найдосконаліший у світі.

Головними повітряними воротами держави є аеропорт імені Давида Бен-Гуріона. Це найкрасивіша споруда, що знаходиться в безпосередній близькості від Тель-Авіва (20 км) і Єрусалиму (50 км). Ще в повітрі при підльоті до аеродрому пасажири літака починають заповнювати необхідні декларації, які потрібні для проходження митного контролю. Після прильоту їм потрібно зайняти місце в черзі для іноземних туристів, після чого очікувати оформлення документів. У країні, яка з моменту своєї появи на світовій мапі знаходиться в стані війни, ваші слова можуть бути сприйняті вкрай негативно і вас можуть не пустити в країну навіть без пояснення причини.

Безпека на всіх ізраїльських авіалініях і у всіх ізраїльських аеропортах — механізм багаторівневий і надзвичайно складний. Перевірка пасажира починається задовго до того, як він прибуває в аеропорт. Навіть якщо зловмисник зумів подолати крізь перед польотне опитування і особистий огляд, на борту літака його зустрінуть і знешкодять збройні агенти. Основна — і ключова різниця між ізраїльською системою безпеки і заходами, прийнятими в інших країнах, полягає в тому, що поки американці і європейці шукають зброю, в Ізраїлі увага спецслужб фокусується на людині. Тому в США пасажирів змушують знімати взуття, обмежують обсяг рідини в ручній поклажі, просвічують їх, а в Ізраїлі пасажирів запитують. Для ізраїльських митників нема різниці між пасажирами за національною або релігійною ознакою або яким літаком якої авіакомпанії прилетів турист.

Кожна людина, яка прибула в країну, повинна пройти прописані процедури. У процесі цієї роботи митники виявляють причини, що спонукали людину приїхати в Ізраїль, і чи відповідає заявлена мета приїзду дійсності. Зазвичай питань досить багато, деякі з яких можуть здатися, навіть дивними. Зокрема митники можуть поцікавитися місцем роботи і розміром заробітку, наявністю друзів, родичів і житла на батьківщині. Багаж також піддається ретельному огляду, особливо якщо турист здався службовцям аеропорту чимось підозрілим. Паралельно з оглядом можуть ставитися запитання: чи сама людина збирала валізу, чи є серед речей посилки, передані знайомими, чи постійно знаходився багаж під наглядом. Відповіді на запитання повинні звучати спокійно, впевнено

і конкретно. Це надасть можливість швидше пройти процес оформлення документів і перевірки багажу.

Іноді до людини, котра стоїть в черзі, підходить співробітник аеропорту, і починає ставити запитання про цілі приїзду і укладання речей. Ним може виявитися співробітник, що говорить як російською, так і на івриті. У першому випадку запитання будуть задані усно, в другому він просто дістане бланк із записаними і попросить туриста вказати на правильну відповідь.

У Бен-Гуріоні реєстрація починається за 3 години до вильоту, на відміну від більшості інших аеропортів. Це пов'язано з проведенням додаткових заходів з перевірки багажу і особистості пасажирів. У ході перевірки можуть попросити зняти верхній одяг, взуття і навіть ремінь. До них слід ставитися адекватно. Залишати багаж без нагляду не можна. Він негайно приверне увагу охорони, що не тільки викличе появу додаткових проблем для його власника, а й може паралізувати роботу всього аеропорту. Відповідати за понесені витрати доведеться пасажиру.

Важливий і ще один момент . Кожна річ, придбана в Ізраїлі, повинна мати чек. Знаючи це, ізраїльські родичі, купуючи подарунок, обов'язково зберігають і чек на нього, що в подальшому полегшує проходження огляду в аеропорту. Перед вильотом потрібно уважно ознайомитися з переліком речей і предметів, ввезення яких на територію країни заборонено, обмежене або підлягає обов'язковому декларуванню. Якщо проігнорувати це, то по прильоту до Ізраїлю можуть виникнути небезпека, аж до депортації.Таким чином, сучасний стан роботи щодо безпеки туристів в Ізраїлі можна вважати найдосконалішим у світі.

Ю. С. Сендецька

РОЗВИТОК І ПРОБЛЕМИ АНІМАЦІЙНОЇ СПРАВИ НА БАЗІ ГОТЕЛІВ ЄГИПТУ

Туризм є однією з провідних і найдинамічніших галузей економіки, за швидкі темпи визнаний економічним феноменом сторіччя.

Нині у сфері туризму сформувався новий напрям — «туристська анімація», яка стала специфічним туристичним продуктом і необхідним елементом туристських програм.

Це поняття виникло тому, що зміна способу життя сучасної людини у зв'язку з індустріалізацією спричинила зміну його потреб у відпочинку й змісту туристського продукту. Тепер, крім розміщення та харчування, він став містити інші елементи, спрямовані на задоволення потреб у розвагах, веселому проведенні дозвілля, емоційному розвантаженні.

Анімація — діяльність з розроблення та здійснення спеціальних програм проведення вільного часу, організації розваг і спортивного проведення дозвілля.

Туристська анімація виникла ще у Стародавній Греції. Для розваги гостей греки запрошували музикантів, танцівників й акробатів, улаштовували змагання, а також бої тварин і птахів: кішок, собак, півнів,

перепелів. Особливо ретельно вони готували традиційні свята та змагання, на які з'їжджалися люди з усієї Греції та її колоній. Прикладом можуть бути Олімпійські ігри.

Анімаційна справа — цікавий напрям у туризмі. Саме тому, що туристові, крім харчування та розміщення, потрібні розваги й емоційне розвантаження, у багатьох курортних країнах є готелі, які надають анімаційні послуги, мають професійну анімаційну команду, яка працює на території готелю та проводить різні анімаційні програми.

Єгипет — одна з країн, де пляжно-оздоровчий туризм актуальний увесь рік. Але розвиток анімаційної справи й туризму взагалі там пов'язаний з політичним станом країни.

Основні курорти Єгипту знаходяться на Синайському півострові, але коли в 2015 р. російський літак А321, який прямував із Шарм-ель-Шейху до Санкт-Петербургу, підірвався, це стало найкрупнішою авіакатастрофою не тільки Єгипту, а й літаків сімейства Airbus. Через цю авіакатастрофу туристичний ринок країни сильно постраждав. Уряд багатьох країн, зокрема Великобританії, Італії, Німеччини, Росії та інших, закрили прямі авіаперевезення (чартерні рейси) для своїх громадян до Єгипту. Через це Єгипет позбувся 70% турпотоку, що спричинило збитки в галузі туризму, тому можна поділити туристичний Єгипет на «до» та «після». Після втрати значного турпотоку багато готелів закрилися, а ті, які залишилися працювати, значно зменшили витрати.

Постраждали не тільки готелі, а й анімаційні компанії, оскільки можливостей для роботи аніматорів стало значно менше. Але не тільки це було проблемою. Якщо до авіакатастрофи Єгипет був на одному рівні з Туреччиною за якістю обслуговування та анімації, то після падіння літака він опустився на багато планок нижче. Анімаційна справа мала збитки, не вистачало робочих місць, не було персоналу, зарплата стала набагато нижчою, ніж була до 2015 р.

Але нині, через 4 роки після катастрофи, Єгипет досі приймає туристів із різних куточків світу. Уже почали приїжджати туристи із Великобританії, Італії, Німеччини та навіть Росії. Хоча їх не так багато і вони летять не чартером, а рейсовим літаком (не прямим перельотом), це можна вважати показником того, що Єгипет долає туристичну кризу.

І. М. Безкоровайна

НЕЗРИМА УКРАЇНА: МАЛОДОСЛІДЖЕНІ СКАРБИ

Україна — це не тільки відомі кожному середньовічні фортеці, палаци й садиби, стародавні монастирі, храми, у деяких з яких і понині проводять служби, та інші архітектурні витвори мистецтва, не тільки дивовижна природа нашої землі. В Україні також є чимало інших мальовничих місць, до яких ще не дісталися натовпи туристів, але вони варті того, щоб їх побачити.

На набережній річки Уж в Ужгороді розміщений найменший в Україні маяк, який працює. Зменшена, наче намальована дитиною, копія

відомої кожному статуї Свободи, висотою всього 17 см. Вона, як і її велика «сестра», тримає в руках факел, а в ньому блимає світлодіод, що освітлює місцевість. Фігуру виготовив місцевий скульптор Михайло Колодко на честь Ужгородської річкової регати у 2011 р.

Останнім часом багато туристів приїжджають до Вінниці подивитися на відомі по всій Україні вінницькі фонтани, але мало кого цікавить, що недалеко від міста, в с. Буша, є загадкове та дивовижне місце — дохристиянський слов'янський храм. Згідно з деяким історичним даними вважається, що подібних храмів у світі більше не збереглося. На його скелях є унікальний, невідомий рельєф, на якому зображені Світове дерево, півень, олень і людина на колінах. А над ними вирізаний прямокутник з написом: «Азм єсмь Миробог жрець Ольгов». Неможливо точно сказати, що означають ці таємничі зображення та дата їх нанесення, проте існує версія, що час її створення — період Трипільської культури. Згідно з дослідженнями, цей дохристиянський храм використовували для жертвоприношень давнім язичницьким богам.

Продовжуючи язичницьку тему, не можна залишити осторонь і Українську Атлантиду. Під Хмельницьким знаходиться затоплене древнє с. Бакота. У дохристиянські часи в селі жили язичники, котрі залишили після себе капища й кургани. Історія села закінчується в 1981 р. обвалом верхньої частини Білої гори. Тоді було знищено печери й усипальниці з настінними розписами та фресками XI–XIII ст., які перебували під селом у Михайлівській церкві. В одному місці, під водою, збереглися залишки келій і поховань монахів, нечисленні руїни церкви. Навколо це лише красива місцевість уздовж берега Дністра.

Завершити тему печер можна загадкою: чи хто знає про монастир у скелях, розташований поруч із с. Розгірче Львівської області. Він знаходиться біля підніжжя гори й існував тут ще в XIII–XIV ст. Внутрішня архітектура складається з дворівневих висічених печер, з'єднаних сходами. На верхньому рівні розташовувався храм, а на нижньому — монастирська келія та господарське приміщення. Стіни печерного монастиря розписані наскельним живописом, прикрашені настінними скульптурами. Згори монастиря відкривається чудовий краєвид на всю місцевість і долину річки Опір — ідеальне місце для духовного відпочинку.

Отже, Україна приховує в собі чимало загадок, які повинні побачити туристи. Печери у скелях, підземелля храмів і затоплене село — це лише маленька частина в невідомому туристичному пазлі України. Фахівцям туристичної індустрії потрібно створити багато нових турів, щоб зібрати його.

Д. В. Рибальченко

ОСНОВНІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ В'ЇЗНОГО МЕДИЧНОГО ТУРИЗМУ В УКРАЇНІ

Економічний добробут більшості країн характеризується рівнем розвитку сфери послуг, провідне місце в якій займає туризм. У сучасних

умовах із розвитком науково-технічного процесу спостерігаються тенденції щодо появи нових перспективних видів туризму. Серед таких можна виокремити медичний туризм, основним завданням якого є розвиток соціально-економічного потенціалу країни.

За даними Асоціації медичного туризму в Україні, кожен закордонний медичний турист витрачає на лікування в українській клініці в середньому 2–2,5 тис. доларів. Так, робота з іноземними клієнтами приносить провідним медичним закладам (лікувальний сегмент) близько 100–125 млн. доларів на рік, що становить значний інтерес для вітчизняної економіки.

Основними напрямами в'їзного медичного туризму в Україні є такі: репродуктивна медицина; стоматологія; пластична хірургія; естетична медицина, косметологія; офтальмологія; клітинна інженерія, зокрема можливість використання банку пуповинної крові; SPA & Wellness, реабілітація.

Медична інфраструктура України має центри, які відповідають міжнародним стандартам і користуються попитом серед громадян країни й іноземних медичних туристів. Лікування в Україні стає дедалі популярнішим серед пацієнтів із Західної Європи, США, Ізраїлю, Великобританії, оскільки вартість медичних послуг на 30–70% нижче, ніж у цих країнах, а за якістю й рівнем комфорту закордонним аналогічним медичним закладам Україна не поступається.

Останнім часом значний інтерес серед іноземців викликає ортопедія та травматологія. Так, Інститут ортопедії і травматології м. Київ та медичний центр «Ортоклініка» в м. Тернопіль мають сучасне потужне обладнання й укомплектовані висококваліфікованими фахівцями, зокрема Тернопільська клініка позиціонує себе як заклад європейського зразка: вона використовує передові методики відкритих і міні-інвазивних оперативних втручань.

Серед найновіших технологій пластичної хірургії та естетичної медицини виокремлюють регенеративні технології, одна з яких успішно застосовується у вітчизняній клініці Virtus. Для відновлення молодості шкіри використовують її власні клітини фібробласти (важливі компоненти дерми). Біотехнологічна лабораторія SmartCell, в якій впроваджені в практику технології застосування аутофібробластів, відкрилася у 2012 р. в Одесі. Також в Україні застосовують технологію омолодження організму власними стовбуровими клітинами, й обличчя — плазмою крові. Подібні клініки є в Києві, Харкові, Дніпрі, Херсоні, Миколаєві та Одесі.

Лікування онкологічних захворювань за допомогою лінійного прискорювача забезпечує «Український Центр Томографії» в м. Кропивницький. Система TomoTherapy®HD — золотий стандарт у дистанційній променевій терапії. Це технологія формування пучка випромінювання та контроль положення пацієнта й мішені (пухлини) з комп'ютерних зображень.

Цей метод лікування всіх видів пухлин — найбільш точний, ефективний і щадний із пропонованих в Україні нині.

Також цікавим з погляду залучення іноземних медичних туристів є Інститут серця й Київський міський центр серця, які надають широкий спектр послуг — від стентування коронарних артерій до міні-інвазивних втручань і трансплантацій серця (за рік налічується до 5000 складних операцій).

Отже, українські клініки мають високий потенціал виходу на ринок світового медичного туризму завдяки поєднанню доступних цін і високої якості послуг.

Л. С. Діденко

РОЗВИТОК ЕКСТРЕМАЛЬНОГО ТУРИЗМУ В УКРАЇНІ

Екстремальний туризм на сьогоднішній момент набуває величезної популярності серед української молоді. Прихильники активного відпочинку із задоволенням проміняють затишну та спокійну відпустку у приємному готельному номері на спартанські умови. З кожним роком збільшується кількість людей, охочих до гострих вражень та особливого, навіть небезпечного, відпочинку. Різноманітність природних ландшафтів України та велика кількість залишених промислових об'єктів сприяють швидкому розвитку екстремальних видів спорту й туризму. Один із найпопулярніших та найдоступніших видів екстремального відпочинку в Україні — це рафтинг. Велика кількість гірських річок — Південний Буг, Чорний Черемош, Прут — приваблює всіх, хто коли-небудь захоплювався водним туризмом. Нині існують відомі клуби, які організовують кількаденні сплави на байдарках або катамаранах. Особливим попитом користуються екскурсійні тури в Чорнобильську зону. Десятки українських компаній організовують поїздки в небезпечний Чорнобиль. Варто зауважити, що ЧАЕС цікавить не тільки українських туристів, а й гостей України. Весь світ знає про катастрофу, що відбулась у 1986 р., саме тому люди цікавляться радіаційною специфікою та станом природи після аварії.

Отже, екстремальний туризм — цікавий, захоплюючий вид відпочинку, який дедалі більше подобається людям. Екстремальний туризм постійно розвивається у світі і в Україні. Увесь час з'являються його нові різновиди. Так, відносно недавно виник космічний туризм, цілком можливо, що через 10–15 років він буде доступнішим, ніж зараз. Які види екстремального туризму з'являться через 20–30 років, складно уявити. Порівняно з Україною, екстремальний туризм в інших частинах світу — у Східній Азії, Європі, Північній Америці — розвинутий достатньо добре. Безпосередньо серед жителів Європи й особливо Північної Америки екстремальний туризм — найпопулярніший вид відпочинку. Аналіз роботи туристичних фірм, які діють на ринку екстремальних і екзотичних туристичних турів, показав, що діяльність фірм орієнтована на молодіжний сектор туристів, а також на професіоналів туристів-екстремалів.

У діяльності туристичних фірм відсутня спрямованість на міжнародний ринок, залучення в регіон іноземних туристів, організацію їхнього дозвілля й обслуговування. Інші фірми, які працюють на міжнародному ринку, також не завжди враховують запити іноземних туристів-екстремалів, а пропонують переважно культурні тури. Очевидно, що розроблення та впровадження екстремальних туристичних турів необхідні. Вони вимагають комплексного й детального підходу. Але кошти та сили, витрачені на ці заходи, за умови ретельного розроблення й дотримання всіх необхідних правил, сповна окупаються й багато в чому визначають прибутковість галузі. Отже, екстремальний туризм розвивається надзвичайними темпами, створюються нові тури, щоб вразити туристів, адже екстрим — це спорт, дедалі більше людей мають бажання займатися активними видами туризму.

К. М. Барибіна

BLEISURE-ПУТЕШЕСТВИЯ

Современным деловым людям по роду своей деятельности часто приходится ездить в командировки для встречи с партнерами по бизнесу, причем география таких двух — трехдневных путешествий довольно широкая: от близлежащих европейских стран до США, Китая и Японии. Зачастую времени на отдых, культурную программу и осмотр местных достопримечательностей не остается, когда важны деловые переговоры или подписание многомиллионного контракта. Зал ожидания аэропорта, самолет, гостиница и конференц-зал в пункте назначения — все, что приходится видеть. Но за последние несколько лет в сфере отельного бизнеса наметилась новая тенденция под названием «bleisure». Это совмещение полезного с приятным, то есть бизнеса и отдыха. Другими словами, business + leisure = bleisure.

Для тех, кто целенаправленно следует новой тенденции bleisure, несколько дополнительных дней за границей — не просто повод лишний раз выбраться на экскурсию или в ресторан. Это желание превратить обыденную командировку в нечто новое и увлекательное. Обычно в таком случае к деловой поездке добавляется два — три дня, в течение которых можно расслабиться, погулять по городу и поближе ознакомиться с местными традициями, получить иные впечатления и лучше узнать ту культурную среду, национальные особенности и менталитет людей, с которыми предстоит вести переговоры.

Согласно исследованию «The Global Business Travel Association», более 60% бизнес-путешественников заявляют, что они предпочитают совмещать бизнес и отдых. Среди тех, кто следует новой тенденции, четко выделяют две возрастные группы: 45–54 года (поколение X) и 25–35 лет (миллениалы). Около 55% респондентов подтверждают факт, что в такое bleisure-путешествие они берут членов своей семьи, а еще 30% планируют это сделать в ближайшем будущем.

Уловив новые тенденции и предпочтения бизнес-путешественников, многие отели по всему миру начали внедрять соответствующие программы лояльности. Например, три ночи по цене двух, специальные цены на 3 дня до или после намеченной даты командировки, раннее заселение или поздняя выписка из номера, безлимитный доступ к Интернету, высококлассное медийное оборудование номеров и конференц-залов, а также всевозможные массажи и спа-процедуры, включенные в стоимость, дополнительные скидки в тематических ресторанах города и организация культурной программы. Особое внимание стали уделять не только самому гостю, но и его семье, поскольку вместо того, чтобы пропускать семейные праздники, дни рождения или памятные даты, лучше вместе отправиться в bleisure-путешествие. Пятерка лидеров самых актуальных на сегодня бизнес-направлений: США, Китай, Япония, Германия и Великобритания.

Самыми популярными видами отдыха по-прежнему остаются короткие обзорные экскурсии, знакомство с местной кухней и изучение уникальных культурных традиций. По оценкам специалистов, наблюдаются стремительный рост и бизнес-поездки в Индонезию, Малайзию, Мексику, Польшу и Турцию. Как правило, такие bleisure-поездки планируют в сжатые сроки.

Таким образом, новая тенденция поездок дает шанс не только работать, но и совмещать ее с отдыхом. Это намного облегчает жизнь людям, работа которых связана с перелетом в разные страны и города. В скором времени туристические компании почувствуют дефицит идей для улучшения своих помещений и услуг, которые помогут сделать деловые поездки максимально комфортными, результативными и стимулирующими, поэтому деловые поездки больше не должны проходить скучно и старомодно: если совместить бизнес, работу и отдых, то можно получать удовольствие от жизни, работая.

Я. В. Сахарова, М. В. Федченко

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ОВОЧЕВОГО ТУРИЗМУ

У 2008 р. група місцевих жителів міста Тодморден ініціювала проект «Неймовірний їстівний Тодморден», щоб підвищити рівень обізнаності про продовольчі проблеми, зокрема про місцеві продукти харчування та продовольство. Проект несе відповідальність за посадку 40 громадських фруктових та овочевих садів по всьому місту. Проект привернув увагу громадськості й відвідувачів, ідея була відтворена принаймні в п'ятнадцяти містах і селах Великобританії.

Нині грядки з розсадою, фруктові дерева й городи займають у Тодмордені весь вільний простір. Поряд з поліцейською дільницею, пожежною станцією, автозупинкою, залізничною станцією та навіть цвинтарем. Правила однакові для всіх: візьміть трохи — це безкоштовно.

У кожній школі вирощують овочі та фрукти. Діти допомагають влаштовувати городи на шкільному подвір'ї й вивчають на уроках основи

сільського господарства. Це починання змінює світогляд учнів та їхні уявлення про здоров'я й харчування. Тут це називають садової пропагандою. Люди знайшли мову, яка їх об'єднує, — мову, що не знає вікових, гендерних та культурних кордонів.

У Тодмордені кожен може грати в проекті свою роль. Хтось вирощує овочі та фрукти, хтось майструє таблички для грядок, хтось готує. Кожна людина може регулярно брати участь у діяльності проекту або приходити на допомогу, коли потрібні зайві робочі руки.

Incredible Edible має три аспекти: суспільство, освіту й бізнес. Громадський аспект — це повсякденне життя людей. Освітній аспект — те, чого навчають дітей у школі, якими навичками люди можуть поділитися один з одним. Діловий аспект — те, що вони роблять з грошима, які потрапляють до них у кишені, який бізнес краще підтримувати.

Вони забезпечили економічну стабільність на місцевому рівні та винайшли новий вид туризму — овочевий, збільшили частку місцевих продуктів у магазинах, 49% продавців кажуть, що їхній прибуток виріс завдяки ініціативам Incredible Edible. Вони почали кампанію під назвою «Кожне яйце важливе», щоб підтримати людей, котрі заводили курей і продавали яйця на місцевому ринку. Спочатку в окрузі було чотири місцевих виробника, тепер їх понад шістдесят.

З популярністю проекту «Incredible Edible» прибутки збільшилися, місто почало залучати туристів, котрі бажають побачити розквіт місцевого продовольчого руху. Для того, щоб зробити овочевий туризм привабливим протягом усього року, студенти-дизайнери з коледжу Голдсмітс у Лондоні створили Зелену маршрутну карту Тодморден. Маршрут Зеленої карти передбачає огляд виставкових садів, їстівних стежок, проходить через усе місто, уздовж кафе, маленьких магазинчиків, ринку.

Овочеві туристи Тодмордену мають змогу побачити на власні очі їстівний пейзаж. Їстівний пейзаж — це коли по дорозі до апартаментів ви можете зірвати кілька яблук, а на зворотному шляху зібрати ревень або трави; коли ви виходите з поїзда та можете назбирати трав для вечері й узяти їх із собою додому; коли ви йдете в поліцію, щоб повідомити про крадіжку вашого автомобіля, то можете назбирати трохи кукурудзи або, якщо хочете, інших овочей. Їстівний пейзаж означає «ділитися їжею». Це говорить про те, що люди тримають місце, де вони живуть, чистим і піклуються про навколишнє середовище.

До 2008 р. Тодморден перебував радше на етапі занепаду й дедалі сильніше наближався до категорії міст, непривабливих для проживання. Тепер це не тільки місто, в якому хочеться жити, але й відомий туристичний центр. Овочевий туризм — ось, що зараз у тренді.

Цей проект і овочевий туризм значно поширилися в усьому світі. Статистику можна відстежити на сайті, адже організатори створили інтерактивну мапу, на якій паростками рослин відмічені міста різних країн, що надихнулися ідеями їстівних пейзажів.

Нині 36 міст Великобританії розкручують проекти, подібні до «Неймовірного їстівного Тодмордену». В інших частинах світу також є спільноти: в Америці, Японії та Новій Зеландії. Після землетрусу в Новій Зеландії до Тодмордену приїжджали люди, щоб перейняти частину того громадянського духу, який допоможе розвитку садівництва в центрі м. Крайстчерч.

В Україні овочевий туризм понині не розвивається, але перспективи для розвитку існують, оскільки це корисно як для українців, так і для довкілля. Тому є ймовірність, що найближчим часом ця тенденція поширюватиметься теренами нашої країни.

Отже, проект «Неймовірний їстівний Тодморден» дав поштовх розвитку овочевого туризму. Переваги овочевого туризму — у тому, що він несе лише користь навколишньому середовищу, підтримує вітчизняних виробників (кількість фермерів у Тодмордені з 2008 р. збільшилася) та є цікавим для широкої цільової аудиторії.

Н. А. Минко

ФРАНЧАЙЗИНГОВІ ТУРИСТИЧНІ МЕРЕЖІ — СУЧАСНА ТЕНДЕНЦІЯ РОЗВИТКУ БІЗНЕСУ

Туристичний сектор економіки в останні роки — один із найперспективніших у сучасному бізнесу, це пов'язано з постійним зростанням попиту споживачів щодо існуючих туристичних послуг, що стимулює подальший розвиток сфери загалом і збільшення конкуренції на ринку.

Створюючи власний туристичний бізнес, початківці стикаються з проблемами та перепонами, що заважають розвиватися підприємству й витримувати конкуренцію від відомих і впливових гравців на ринку.

Франчайзинг у туристичному секторі економіки останніми роками перетворюється на дієвий механізм розвитку взаємовигідних відносин між правовласниками розкручених брендів і бажаючими отримати прибутковий бізнес, максимально знизивши витрати на рекламу.

Досить часто одним зі способів зменшення впливу факторів ризику на ринку називається участь у спільному підприємстві, успішному на ринку, або об'єднання з фірмою, яка створила продукт чи послуги, що користуються попитом на ринку, і надійну систему фінансового контролю й виробництва цього продукту.

Бурхливий розвиток франчайзингових схем ведення бізнесу також пов'язаний з виведенням на ринок нових туристичних суб'єктів, зменшенням операційних витрат і часу, новими методами та формами надання туристичних послуг, постійним збільшенням якості надання туристичних послуг. Найвідомішими франчайзерами в туристичному бізнесі, які працюють на вітчизняному ринку, є TUI, JoinUp!

Для франчайза це надає:

– можливості стати самостійним бізнесменом із мінімальним початковим капіталом;

– миттєве набуття репутації серед споживачів завдяки веденню бізнесу під визнаним товарним знаком;

– можливість придбання основних фондів у франчайзера шляхом лізингу або за залишковою вартістю.

Для франчайзера:

– збільшення обсягів продажів і територіальне розширення бізнесу;

– відсутність витрат на утримання вертикально-інтегрованої мережі управління;

– піднесення престижу фірми й товарного знаку;

– дохід від продажу ліцензії;

– прибуток від можливостей надання в оренду франчайзі нерухомості та обладнання.

Франчайзинг також набув популярності у сфері готельно-ресторанного бізнесу, де франчайзерами є заклади різного цінового сегменту.

Отже, франчайзинг у туристичному бізнесі є ефективною формою підприємницької діяльності, що створює для підприємця значні можливості створення й розвитку власної справи, для значного розширення обсягу продажу товарів і послуг.

Завдяки функціонуванню мережі компаній, спрямованих на реалізацію туристичного продукту та значної конкуренції між ними, створюються умови, за яких ринок постійно розвивається, використовує нові технології та особливості ведення бізнесу, підвищує рівень обслуговування й послуг, споживач отримає якісний продукт, який зможе задовольнити його попит

М. С. Козлов, А. О. Рябкова

КЕЙТЕРИНГ ЯК СУЧАСНА ТЕНДЕНЦІЯ РОЗВИТКУ РЕСТОРАННОГО БІЗНЕСУ В УКРАЇНІ

Ресторанне господарство створює умови для досягнення суспільних цілей розвитку туризму. У ресторанах зустрічаються та знайомляться люди з різних країн, створюється сприятливе оточення для взаєморозуміння, ділових контактів, розвитку громадського та культурного життя. Ресторанне господарство на сучасному етапі налічує більше 60 тис. об'єктів ресторанного господарства. Ресторанний бізнес, як і раніше, найактивніше розвивався в найбільших містах України, лідером за обсягом ринку є Київ, який володіє 5148 об'єктами ресторанного господарства, Дніпро — 964, Харків — 642 та Львів — 617 об'єктами ресторанного господарства. У системі громадського харчування України перспективним є розвиток кейтерингу. Кейтеринг — обслуговування поза приміщеннями підприємств харчування. Відповідає традиційному комплексному обслуговуванню, що передбачає приготування їжі, сервірування столу, надання допомоги в проведенні заходу поза закладом харчування. Виокремлюють три основних види кейтерингу: приготування їжі в приміщенні та споживання за його межами; виїзне ресторане обслуговування, тобто приготування страв за межами приміщення закладу харчування;

контракт на постачання, або корпоративний кейтеринг. Індустрія кейтерингу у світі дуже розвинута. Технології такого сервісу відпрацьовуються протягом кількох сотень років. Ресторани виїзного обслуговування з'явилися ще наприкінці XVIII ст. в Європі. У зарубіжних країнах кейтеринг вже давно використовується для обслуговування офіційних банкетів, які даються з приводу національних свят, різноманітних конференцій, виставок. Оскільки сфера ресторанного бізнесу в Україні рухається вперед досить стрімко, підкоряючись економічним законам попиту та пропозиції, а також конкуренції за споживача, кейтеринг може стати прибутковою справою. Ознайомлення та використання світових здобутків з логістики кейтерингових послуг, без сумніву, є корисним і цікавим в умовах ресторанного бізнесу України, де кейтеринговий сегмент нині є одним із найдинамічніших.

Г. В. Бреславець, М. Ш. Мандао

ЕФЕКТИВНЕ УПРАВЛІННЯ ГОТЕЛЕМ: КРИТЕРІЇ УСПІХУ

Нині ефективне управління готелем — невід'ємна складова туристичного бізнесу, адже це дозволяє отримати нових клієнтів, гарну оцінку своєї праці та прибуток. Якщо користуватися маркетинговими методами в роботі, можна значно підвищити рівень якості та популярності свого готелю.

Готельний бізнес приносить стабільний дохід. Крім того, інвестиції в готельний бізнес — практично безризикове капіталовкладення, оскільки основним активом є нерухомість, яка в довгостроковій перспективі дорожчає в середньому на 5% на рік.

Доходи готелів залежать від стану туристичної галузі загалом. Нині прогнози експертів Усесвітньої туристської організації позитивні: світова індустрія туризму демонструватиме щорічний приріст у 4% і більше.

Для того, щоб управляти сучасною готельною інфраструктурою, потрібні менеджери з висококласною професійною освітою. Роботодавці часто віддають перевагу випускникам європейських шкіл, котрі стажувалися в кращих готелях.

«Колооберт гостей у природі» — основний принцип готельного підприємства. Його мета — створити такі умови, щоб циркуляція гостей була природною, обіг грошових коштів ефективним, а персонал знав, що і як робити.

Наприклад, маркетингове управління мережі готелів Marriott постійно оновлює систему знижок для відвідувачів. Учасником програми знижок під назвою «Marriott Rewards» може стати будь-який відвідувач готелів мережі. Знижки надають цілий спектр безкоштовних послуг — від безкоштовного сніданку чи подарунка в номер до можливості безкоштовного проживання протягом кількох днів.

Сучасна готельна мережа Marriott International — міжнародна компанія на ринку готельних послуг, до складу якої входять понад 3700

готелів, розташованих у США й 66 інших країнах, з номерним фондом понад 500 тис. номерів.

Головне завдання готельєра полягає в швидкому продажі номерів у готельному комплексі.

Чим більше каналів онлайн-продажів, тим вищий рівень завантаження готелю. Автоматизація мінімізує помилки менеджерів, підвищує сервіс, що надає можливість приділяти більше часу для роботи з постійними клієнтами та залучати нових. Отже, так можна домогтися гарного результату для свого готелю у вигляді великої кількості клієнтів і потрібного прибутку.

М. Ш. Мандао

ПЕРЕВАГИ ОНЛАЙН-БРОНЮВАННЯ ЧЕРЕЗ «BOOKING.COM» У ТУРИЗМІ

Нині забронювати готельний номер можна, не виходячи з оселі. Майже всі готелі світу зараз працюють через онлайн-бронювання. Система онлайн-бронювання під назвою «Booking.com» розрахована на будь-якого користувача. На сьогоднішній день систем онлайн-бронювання готелів досить багато, але «Booking.com» є лідером туристичного ринку та має двадцятирічний досвід роботи.

Є кілька істотних переваг, чому варто приділити увагу онлайн-бронюванню через «Booking.com», а не через офіційні сайти готелів або сплачувати за номер після приїзду на місце відпочинку.

Найголовнішою перевагою є те, що «Booking.com» — система з легко зрозумілим інтерфейсом, за яким просто та зручно здійснювати онлайн-бронювання.

Наступна перевага — ціна. Забронювати номер через «Booking.com» можна задовго до дати поїздки, наприклад, за 3 та навіть 5 місяців. Таким чином, плануючи поїздку влітку, бронь можна замовити взимку. Якщо сподіватися та спробувати забронювати номер безпосередньо на місці в готелі, то є ризик того, що будуть доступні тільки дорогі номери або номерів не буде зовсім. Гарантія означає — бронюючи готель через «Booking.com», турист точно знає, що після приїзду на нього чекатиме номер у готелі.

Визначимо, чому краще скористатися бронюванням через «Booking.com», а не на офіційному сайті готелю. Партнерський інтерфейс «Booking.com» надає власникові готелю гнучку систему формування ціни на номери, тому на сайті часто можна побачити оголошення про акції та знижки.

Офіційні сайти готелів, як правило, не синхронізують акції, які проводять на «Booking.com», з акціями, які проводяться на сайті, оскільки безліч сайтів готелів не пристосовані для гнучкого й адаптивного управління цінами номерів. Крім того, готель може не мати офіційного сайту.

«Booking.com» — гарант угоди. У сервісу є чимало іноземних служб підтримки, які оперативно допоможуть вирішити будь-які питання.

У разі, якщо туриста не заселять за існуючою бронею, «Booking.com» візьме вирішення проблеми на себе, туристові повернуть гроші або запропонують інший готель. Треба зазначити, що такі ситуації дуже рідкісні, тому що кожному користувачеві-туристові приходить підтвердження броні, він може зробити дзвінок за вказаним у броні телефоном й упевнитися, що номер заброньовано.

Прозорість — гнучка маніпуляція сервісом — дозволяє обрати той готель, який задовольняє вимоги туристів. Наприклад, на етапі бронювання можна відсікти готелі, які вимагають часткову або повну передоплату, утримують частину коштів на карті платника за здійснене бронювання, стягують комісію в разі скасування броні та мають негативні коментарі й відгуки.

Отже, онлайн-бронювання через «Booking.com» значно спрощує туристові планування та здійснення подорожі, тому систему онлайн-бронювання готелів «Booking.com» без перебільшення можна назвати найпопулярнішим інтернет-сервісом для самостійного пошуку й резервування проживання в готелях по всьому світу.

Л. С. Куренкова

ИННОВАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ТУРИСТИЧЕСКОЙ СФЕРЕ

Развитие инноваций в сфере туризма во многом определяет уровень экономического развития. Помимо сектора туризма, по мнению ведущих экспертов в области экономики, наиболее прибыльными отраслями и предприятиями являются те, которые нацелены на производство высокотехнологичных товаров: систем связи и компьютерного оборудования.

Предпринимательская деятельность является ярким примером использования инновационных технологий и их дальнейшего применения в производстве.

Инновации в сфере предпринимательства основаны на создании чего-то нового, в ходе которого осуществляется поиск новых возможностей и дальнейшее внимание к инновациям.

Среди основных элементов, способствующих росту системы инновационного развития в сфере туризма, следует выделить информационную поддержку, которая должна включать информацию о региональном и федеральном законодательстве, условиях рынка сбыта продукции, спросе на тот или иной туристический продукт, а также наличие квалифицированного персонала, способствующего росту престижа и качества туристической компании. Не менее важным элементом будет создание центров маркетинга и менеджмента, цель которых — обучение и подготовка предпринимательского персонала с точки зрения развития инновационной деятельности. Наиболее существенной особенностью в плане роста инновационной сферы в предпринимательстве является формирование основ инновационной активности граждан через систему образования.

Перспективное направление развития инновационной деятельности в сфере предпринимательства — продуманная инновационная политика, целью которой будет обеспечение государства инновационной инфраструктурой, которая позволит инновационным предприятиям функционировать и создавать благоприятные условия для инвестиций.

Появление современных средств информации и связи оказало глубокое влияние на общественное производство и быт людей. Современную туристскую деятельность и работу туристских фирм нельзя представить без Internet. Современная аудио-видеотехника существенно изменила технологию менеджмента. Управление переводится в режим реального времени. Таким образом, происходит интеграция информационных общественных инструментов и услуг во всех видах туристической деятельности, в частности осуществляемых малыми предприятиями. Их использование государственными и частными туроператорами, особенно малыми и средними предприятиями, усиливается и проявляется в повышении осведомленности и партнерских инициативах, а также надлежащем использовании различных национальных и европейских программ.

Инновационная деятельность в сфере туризма направлена на создание нового или изменение существующего продукта, совершенствование транспортных, гостиничных и других услуг, освоение новых рынков, внедрение передовых информационных и телекоммуникационных технологий и современных форм организационно-управленческой деятельности. Таким образом, инновации и новые информационные технологии становятся определяющими факторами для конкурентоспособности индустрии туризма и активизации обменов с другими секторами экономики, с ним связанными.

М. Г. Лахман, Я. А. Проскурина

IT-ТЕХНОЛОГИИ В СФЕРЕ ТУРИЗМА

Сегодня никто не усомнится в важности технологий в сфере туризма и в том, как они влияют на способ наших путешествий: от места отдыха, которое мы выбираем, вплоть до того, что мы там будем делать и даже после того, как мы вернемся из наших поездок. Это настолько распространено, что, согласно исследованию Google Travel, 74% путешественников планируют свои поездки в Интернете, в то время, как только 13% все еще используют туристические агентства для их организации. Технологические достижения изменили способ путешествий, эти новые разработки обещают туристам еще более интерактивный и захватывающий опыт их использования.

Базой для глобальной трансформации являются мобильные технологи. Сотовый телефон стал нашим гидом, туристическим агентством, лучшим ресторанным локатором, картой и многим другим. На самом деле, согласно TripAdvisor, 45% пользователей используют свой смартфон для планирования всего, что связано с их отпуском. Например,

ирландская авиакомпания KLM уже создала информационный сервис для пассажиров, использующих Facebook Messenger. Как только кто-то сделал бронирование, система отправляет пользователю информацию о билете через Facebook Messenger, а также посадочный талон или обновления о статусе своего рейса. Таким образом, пользователь получает необходимую информацию о своем путешествии через постоянно используемое приложение.

Дополненная реальность (AR), или виртуальная реальность (VR), также вошли в мир путешествий. Все больше компаний используют их, чтобы показать пользователям каюту на круизном судне или на несколько секунд доставить их к Великой китайской стене. Например, приложения «EVEREST VR» позволит увидеть самую высокую точку мира, не поднимаясь на вершину, или же вы сможете пересечь Гранд-Каньон на каяке, наслаждаясь здешними достопримечательностями и звуками.

Также разрабатывается большое количество специальных приложений, например, «ГдеБагаж», которое позволяет существенно снизить риск кражи собственного багажа. Суть программы состоит в том, что в чемодан кладется специальный блютуз-маяк, который излучает сигнал. Этот сигнал улавливает «ГдеБагаж» и сообщает, как только багаж появляется на ленте выдачи в аэропорте. Большинство людей, особенно кто путешествует в первый раз или в незнакомое место, боятся заблудиться и не найти дорогу назад. В этом случае поможет приложение «Стрелка», суть работы которого состоит в том, что турист отмечает точку отеля или место, в которое он хочет вернуться, и приложение сообщает дорогу назад стрелкой.

Действительно фантастическим приложением можно считать «SeatGuru», с помощью которого можно не только искать, покупать недорогие и удобные авиабилеты, следить за переносом рейсов, но и выбирать самое комфортное место на борту. В базе приложения — 700 разнообразных посадочных схем, на которых указана масса необязательной, но полезной информации: расстояние, на которое можно вытянуть ноги, скорость обслуживания стюардами, наличие в кресле телевизора и т. д. Если времени вникать в подробности нет, можно просто довериться цветовой кодировке: зеленые места — самые лучшие, желтые — похуже. Статистика собрана на основе отзывов 45000 пассажиров со всего мира. Конкурентная модель «Seatguru» — пример всем стартапам: конкурируя в такой густонаселенной сфере бизнеса, как покупка авиабилетов через Интернет, стоит позаботиться о предоставлении необязательных, но привлекательных опций.

На сегодняшний день индустрия туризма пребывает в глубокой трансформации, поскольку инновации в сфере мобильных приложений продолжают непрерывно появляться и усовершенствоваться, тем самым поднимая удобство организации путешествий на новый уровень. Таким образом, сегодня мобильные приложения, созданные для планшетов и смартфонов, это инновационное средство стимулирования внутреннего туризма.

Г. В. Бреславець

ТЕХНОЛОГІЇ, ЯКІ ЗМІНЯТЬ ТУРИЗМ У МАЙБУТНЬОМУ

В наш час туризм розвивається надшвидкими темпами та змушує людей збирати валізи і їхати у відпустку. Технології туристичної галузі також не відстають. Тому розглянемо сучасні технології, які змінять туризм у майбутньому і дозволять відвідати найцікавіші та найнезвичайніші куточки світу і навіть інші планети.

«Летючий ранець» P12 MartinJetpack — пристрій, який здатний переміщати в повітряному просторі пілота з середньою швидкістю 56 км/год. Максимальна тривалість польоту становить близько 30 хв., а в якості палива використовується суміш газу з бензином. Для аварійного спуску розробники передбачили парашутну систему і міцний каркас. Ранець дозволить побачити красу світу з висоти пташиного польоту.

Туристичні підводні човни поступово набувають популярності в туризмі, адже вони стають незамінними помічниками. На багатьох курортах світу вже проводяться підводні круїзи. На Карибських островах, Гаваях, Кіпрі, в Іспанії можна подивитися красу підводної флори і фауни і спуститися до затонулих кораблів. Для тих, хто воліє подорожувати в більш тісній компанії, вже є підводні човни малого класу. Такі, наприклад, виробляє компанія U-BoatWorx. А є підводні човни і для індивідуалістів. Такі, наприклад, розробляє дизайнер і інженер Грехем Хоук. Його Deep Flight Super Falcon розрахована на двох осіб і призначена для занурень на середню глибину. Все свідчить про те, що цей сектор туристичного бізнесу буде розвиватися. У підводному світі є що подивитися. Якщо зараз такі апарати здебільшого плавають уздовж берегів, то незабаром вони дозволять вирушити в тривалі океанські круїзи та подивитись увесь морський світ.

Поки космічні подорожі недоступні, відносно дешевою альтернативою можуть стати польоти в стратосферу. Невагомості тут ще немає, але основна маса атмосферного повітря залишилася внизу, тому небо практично чорне, як у космосі, і зірки видно навіть удень. Горизонт викривлений, видно округлість Землі. Американська компанія World View Enterprises планує відправляти туристів у стратосферу в капсулі, яка буде підніматися на повітряній кулі на висоту близько 32 км над рівнем моря. Тут вже практично не літають літаки, авіатраси і хмари, за винятком дуже рідкісних. Протягом польоту туристи зможуть вільно пересуватися по капсулі і скористатися Інтернетом.

Але все ж таки рано чи пізно космічний туризм стане реальністю. Для тих, хто хоче побувати в космосі, розглянути Землю докладно і побачити Сонце на тлі зоряного неба, пропонують польоти на орбіту. Безліч приватних космічних туроператорів і перевізників будуть доставляти людей на орбіту або до космічних готелів. Кілька приватних космічних готелів на орбіті і на Місяці — будуть готові прийняти Вас на нічліг. А з двома пересадками можна буде дістатися і на Місяць.

Blue Origin — аерокосмічна компанія, що належить власнику Amazon Джеффу Безосу. Основний напрямок роботи — багаторазові суборбітальні кораблі. У квітні 2017 р. Blue Origin в черговий раз успішно запустила свою ракету в космос. І також успішно повернула на Землю. Крім Blue Origin серйозну ставку на суборбітальний космічний туризм робить і Virgin Galactic Річарда Бренсона. Компанія відома своїми суборбітальними космічними кораблями Space Ship One і Space Ship Two.

Про будівництво готелів на орбіті, як і про турпольоти в космос, замислювалися вже давно. У наші дні ці ідеї намагається реалізувати готельний магнат Роберт Бігелоу. У його планах — будівництво готелів на орбіті з використанням технології надувних модулів, колись запозиченої у NASA. Перший такий готель становитиме собою повноцінну орбітальну космічну станцію. Розрахований цей готель буде на трьох-чотирьох постояльців, які з комфортом зможуть провести тут кілька незабутніх днів.

Отже, сучасні технології відіграють важливу роль у туризмі і допомагають побачити як реальний, так і нереальний світи.

СЕКЦІЯ: ДОСЛІДЖЕННЯ ІНОЗЕМНИХ ФАХОВИХ ДЖЕРЕЛ

L. S. Kurenkova, V. A. Semenets

MODERN MANAGEMENT STRATEGIES

The most significant and frequently used classification features of systematization of strategies are:

- the basic concept of achieving competitive advantages (cost minimization strategy, differentiation strategy, focusing strategy, innovation strategy, rapid response strategy, synergies strategy);
- decision making level (corporate, business and functional strategies);
- stage of the industry life cycle (strategies of firms in growing, mature and recessionary industries);
- the main characteristics of the product and the scope of its distribution (product marketing strategies, the strategy of globalism);
- the relative strength of the firm's industry position (the strategy of the industry leader and followers, the strategy of related and unrelated diversification);
- the degree of aggressive behavior of the company in the competitive struggle (offensive and defensive competition strategies).

Most often strategies are classified according to the following integrated blocks:

- basic strategies;
- competitive strategies;
- industry strategies;
- portfolio strategies;
- functional strategies.

The basic ones include such strategies that describe the most common options for the development of a company: growth strategy, reduction strategy, combined strategy.

Competitive strategies include: strategies for achieving competitive advantage; behavior strategies in a competitive environment. Under the competitive advantages, this refers to the unique tangible or intangible assets of the company or special competence in areas of activity that are important for this business. Competitive behavior, in turn, reflects behavior in one of the well-defined positions of the competition field.

When considering an industry, it is necessary to determine such indicators as its type (administrative or economic), life cycle stage, scale, average costs, key success factors, etc. The actual value of one or another industry indicator predetermines one or another industry strategic the line.

So, after analyzing the data on modern management strategies, it is safe to say that despite their large number and diversity, they all play a very important role in the development of entrepreneurial activity, since knowledge of these strategies and the ability to combine them leads to successful competition in the market, and also guarantees a constant profit.

S. P. Shypova

ECONOMIC VIEW OF SORTING AND RECYCLING WASTE IN UKRAINE

In Ukraine, only 5% of garbage is recycled, while 95% is sending to natural dumps. These records are a disturbing fact of environmental degradation, but at the same time there is a possibility of reducing losses and even increasing the income of the Ukrainian economy at the level of all business entities.

Waste sorting is a relatively new and unusual for Ukrainian people and it often creates misunderstanding and even disgust. However, we can take a note of European countries, such as Sweden, the leader in waste recycling, and even if we are talking about countries of the former CIS, we can see how, thanks to legislative reforms and propaganda at the value-cultural level, it is possible to turn ordinary waste into income and thereby improve ecology in the country.

But separate collecting and sorting of household waste in our country still does not make much sense, because there are no enough opportunities for its recycling. At the moment in Ukraine there isn't any high-tech recycling enterprise. From special containers near residential buildings and from battery collection points, all garbage is dumped into one tank. For the October 2018 in Ukraine only 25 enterprises are engaged in sorting and recycling.

Today, there are many examples among Ukrainians and public associations who sort garbage on their own initiative, and sell it to private enterprises, receive funds for improving the area near their houses, courtyards, schools.

Zmiyiv paper factory from Kharkiv region, demonstrated by its own example that recycled trash can definitely save the country's resources. Factory uses fully utilization of carton packaging in their production technology. The Kharkiv publishing house "Ranok" prints books from paper recycled at the Zmiyiv factory.

Our society is now only on the way to understanding that the most of waste is renewable resources. In order to teach Ukrainians we need to have appropriate infrastructure and influence from the educational system in such questions as how and why we need to sort garbage. Of course, here we need the help of the government not only by legislative initiatives, but also by creating the real mechanism within government waste recycle program.

To begin with, it is necessary to create polygons and build incineration factories that meet international standards, which can not only recycle garbage, but also turn it into energy. Further it is very important to setup special anti-vandal containers for collecting sorted garbage, which in the context of decentralization should be funded by local communities. Citizens should be encouraged to surrender plastic and glass by upgrading the old Soviet packaging system. Ukrainians should be taught to sort waste in kindergarten and then we need special activities for all citizens to develop

a sense of responsibility for the surrounding country and state. But unfortunately, even if all Ukrainians start sorting garbage right now, the problem will not be solved anyway. Therefore, we need to implement this idea following a clear algorithm.

The basis for implementing this reform may be the already registered, but not yet active law of January 1, 2018, which obliges citizens to sort waste, and the recently adopted bill of January 28, 2019, on restrictions on the use of plastic bags in Ukraine.

A.-M. I. Dohan, A. O. Novak

THE EXPLORER CHISTOPHER COLUMBUS AND HIS TRIPS

The explorer Christopher Columbus made four trips across the Atlantic Ocean from Spain: in 1492, 1493, 1498 and 1502. He was determined to find a direct water route west from Europe to Asia, but he never did. Instead, he accidentally stumbled upon the Americas. Though he did not really «discover» the New World — millions of people already lived there—his journeys marked the beginning of centuries of transatlantic conquest and colonization. King Ferdinand and Queen Isabella agreed to sponsor the expedition, and on 3 August 1492, Columbus and his fleet of three ships, the Santa Maria, the Pinta and the Niña, set sail across the Atlantic. On October 12, 1492, after 36 days of sailing westward across the Atlantic, Columbus and several crewmen set foot on an island in the present-day Bahamas, claiming it for Spain. There his crew encountered a timid but friendly group of natives who were open to trade with the sailors, exchanging glassbeads, cotton balls, parrots and spears. The Europeans also noticed bits of gold the natives wore for adornment. Columbus and his men continued their journey, visiting the islands of Cuba (which he thought was mainland China) and Hispaniola (now Haiti and the Dominican Republic, which Columbus thought might be Japan) and meeting with the leaders of the native population.

O. M. Krainuikova

A COMPARATIVE ANALYSIS OF SHOWBUSINESS STARS' REQUIREMENTS FOR THEIR PERFORMANCE ON STAGE

Today, art is developing very rapidly, despite the complexity of choosing music, genre, creating and inventing something new in cinema, theater. Every day we go to the cinema, the theater, to the exhibition, the concert, without really thinking about what stars are taking for their performances and what conditions they expose. Let's try to comprehend this issue in more detail. The aim of the presentation is to consider what the singers are still asking for and how much the organizers are paying for their whims using the representatives of showbusiness from Ukraine, Russia and America as an example.

We begin our comparison with the Ukrainian pop star Oleg Vinnik. On average, the concert of this representative is 1,5 hours. For this period of time, the singer takes 60 thousand dollars plus 2 thousand per rider. In

addition to the concert, the organizer pays for the flights, accommodation and meals for all team members. Well, I can say one thing: you can still pay 60 thousand in 2 hours, especially if this is a grand concert with dances where this money will pay off.

We will also compare Russian performers. Take for example the non-sympathetic wife of director Black Stara Hanna. For his 50 minute performance, a star requests 100 thousand rubles plus a rider of 5 thousand dollars. The rider includes a flight, living conditions, meals for the entire creative team, as well as equipment. As it turned out, the star requests a special microphone for 1,5 thousand dollars. Despite the short performance the price is reasonable, but here the rider makes you wonder. It costs more than the performance itself. For this money, you can order Hannu 2,5 times without a rider.

And finally, consider the representatives of American culture. Here, of course, prices are a little bit shocked. For 2 hours of performances, the singer Byonse requests $ 2 million plus a trip to St. Barts (if you really want a show), a luxury yacht, a flight, accommodation, meals, and equipment. Yes, perhaps, for such a world star prices and small, but for me they are huge. For 50 minutes of performance, not the fact that with dancing and shows, you need to give 2 million. These are 53660000 hryvnias and 131497000 rubles. Maybe this is normal in America, but for Ukraine and Russia these are simply exorbitant prices. Moreover, to take 40 thousand dollars per minute, even a world star should have a conscience.

And so, I think that sometimes the stars' requests are extremely overpriced for advertising purposes, which gives them the opportunity to achieve greater development of their career. I would not order a star for 60 thousand dollars, knowing that for this money you can order 3 or 4 of the same, but without special status.

As our research has shown, the stars of Ukraine are more reasonable and put prices more acceptable by society. If people really knew how much the performance of stars cost, then they would not be indignant why they pay so much for tickets.

СЕКЦІЯ: СИНОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

Чен Чжоу

СУЧАСНА КИТАЙСЬКА КАЛІГРАФІЯ: СЕРЕДОВИЩНИЙ ТА КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ПІДХОДИ

Універсалізм китайської каліграфії як особливого роду практики, що задовольняє духовні, естетичні й комунікативні потреби людини, закріпив за нею статус головного виду дизайнерської та художньої діяльності, а також сприяв її поширенню в суміжних із Китаєм країнах. Цим пояснюється пильний інтерес дослідників до мистецтва письма як усередині країни, так і за її межами.

У сучасній каліграфії, що як явище розвивається з 1985 р. (від Першої виставки сучасної каліграфії), простежуються два протилежні підходи до використання ієрогліфічних ресурсів. Перший базується на готових ієрогліфах, які використовуються як елемент оформлення простору, другий розвиває каліграфію в її первинному значенні. Перший варіант відповідає сталому тренду останніх десятиліть, що передбачає використання готових ієрогліфів для оформлення середовища. Найчастіше це інтер'єрні та екстер'єрні проекти, як двовимірні, так і тривимірні (наприклад, фасади Чаншаського культурного комплексу й Аньхойського центру радіо та телебачення, проект рекреаційної зони Клубу Люйді тощо). Функція ієрогліфічних знаків у таких об'єктах — створення візуально-емоційних акцентів. Такий підхід дозволяє розробити елементи дизайну, що не потребують письма прописом. Деякі варіанти ієрогліфів використовують техніку письма тушшю без ієрогліфів. Основними характеристиками розглянутого підходу є оформлення тривимірного простору, відхід від традиційної каліграфії.

Очолює цей напрям Ван Наньмін — автор книги «Поняття сучасної каліграфії», в якій висунуто тезу, що «сучасна каліграфія не є каліграфією». Ідеї, викладені в книзі, знайшли логічне продовження в об'єкті «Комбінація слів у кулі» (1989–1992 рр.). З паперу, на якому була написана книга, автор зробив кулю. Гао Тяньмін уважає, що в цій роботі традиційне написання каліграфії пройшло через відбір, «переворот» і «знищення» самої природи каліграфії, завдяки чому вдалося досягти чистоти розроблення нового твору.

Каліграф У Шаньчжуань у серії «Гумор червоного кольору» (1987 р.) заповнив біло-чорний папір різномасштабними ієрогліфами, що переходять від високих до коротких, як це буває в живій мові. Сенс його послання для сучасної каліграфії можна розуміти так: ієрогліфи мають з'явитися в роботах без пензля й туші. Мистецтво — більше не предмет естетичної насолоди для людини, а живий храм, в якому вона знаходить просвітлення.

Концептуальна каліграфія культивує каліграфізм, що виявляється у двох варіантах : каліграфія як напрям та академічна каліграфія. Каліграфія як напрям — художнє змагання, твір зі змістом. У ньому

прийнято виокремлювати три форми: абстрактну ієрогліфіку, колаж, готові ієрогліфи. Ознаками цього відгалуження є апеляція до форм сучасного мистецтва та примат теорії.

Академічна каліграфія пропонує розуміння каліграфії не як мистецтва письма, а як твору мистецтва, збереження ієрогліфів, акцентування основної ідеї, площинність і колажність. Ідеологом академічної каліграфії є Чень Чженьлянь. Він уважає, що створення робіт передбачає три аспекти: «технічні характеристики», «вищу форму», «культивацію творчої свідомості». Свої погляди Чень Чженьлянь утілив у роботі «Вся історія — це сучасна історія».

Одним з яскравих каліграфів є Ло Ци. У серії «Книга любові» він повертається до образів ієрогліфів, хоча ці ієрогліфи нечитабельні, у них виявляються китайські елементи.

Найплідніше концептуальна каліграфія використовується в дизайні одягу та промисловому дизайні, де простежуються два варіанти її застосування: аплікативний і конструктивний. У колекціях 2014–2015 рр. Шан Гуанчже ієрогліфічні знаки, розташовані за аплікативним принципом, є складовою образу, утворюючи додаткові сенси. У фестивальному студентському проекті 2011 р. ієрогліфічний знак виявляє будову людського тіла. На конструктивній схожості певного ієрогліфа та проектованої речі ґрунтуються й розробки відомого дизайнера Жень Сяоюй та компанії MikeMakDesigne.

С. Б. Рибалко

ТРАДИЦІЇ КИТАЙСЬКОЇ ШКОЛИ ВЕНЬЖЕНЬХУА У ТВОРЧОСТІ МАЙСТРІВ ШКОЛИ НАНГА

Китайська школа «веньженьхуа» (дослівно — «картини освічених людей»), яка виникла як реакція на стиглість традицій академічного живопису доби Сун (960–1126 рр.), є достатньо вивченим явищем китайської культури. Значно меншою мірою висвітлено її вплив та інтерпретації в художній культурі Японії.

Незважаючи на те, що японці здавна запозичували китайські культурні винаходи, з мистецтвом веньженьхуа вони познайомилися значно пізно. Як відомо з писемних джерел, це відбулося лише у XVIII ст. через альбоми китайських картин, які потрапляли через порт Нагасакі. Інтелектуалізм напряму, що вимагав володіння не лише пензлем, а і словом, потребував різнобічної освіти, з ентузіазмом був сприйнятий кількома художниками Кіото та Осака. Серед них –такі видатні постаті, як: Ікено Тайга (1723–1776 рр.), Йоса Бусон (1716–1784 рр.), Урагамі Гьокудо (1745–1820 рр.), Тодокі Байгай (1749–1804 рр.), Тані Бунтьо (1763–1841 рр.) та ін. Вони розробили китайські ідеї вільної творчості на японському ґрунті та зрештою стали відомі як «школа Нанга» (Південна школа).

Вплив китайської школи позначився на обраній митцями назві, яка відсилає до китайського живописця та теоретика династії Мін — Дун Цичана (1555–1636), котрий першим увів поняття «північної» та

«південної» шкіл. До першої він відносив академічний живопис, представники якого були професійними художниками й заробляли своєю творчістю на життя, виконуючи роботи на замовлення. До другої Дун Цичан відносив живопис аматорів — переважно літераторів і вчених, для котрих художня творчість була засобом проведення вільного часу освіченою людиною, тому в назві школи японські живописці програмно підкреслювали орієнтацію на китайське джерело. До-речі, друга японська назва, яка використовувалася поряд із «південною школою» — Бундзінга (живопис інтелектуалів) — посилювала китайські культурні конотації.

Орієнтація на веньженьхуа позначилася на виборі та стилістиці об'єктів зображення. Усупереч національним традиціям, де були вироблені певні прийоми зображення місцевого пейзажу, майстри південної школи писали принципово китайські краєвиди у відповідній «китайській» манері. Від веньженьхуа йде особливе ставлення до каліграфії та китайської ієрогліфіки — майже всі вони практикували як живописці й каліграфи водночас. ІкеноТайга інколи «забувався», складаючи свої господарчі записи давньокитайською ієрогліфікою.

Освіта представників Нанга, крім досконалого знання китайської писемності, вирізнялася вивченням інших, типово китайських дисциплін — лікарських рослин, китайських танців, гри на флейті тощо.

Захоплення китайською школою позначилося на стилі життя художників. Даоський ідеал досконало мудрої людини, котра живе просто та вільно, уникає чинів і слави, зумовив славнозвісний ексцентризм поведінки митців Південної школи.

Типологічні ознаки канону життєтворчості митця Нанга простежуються в біографіях китайських попередників, серед котрих визначаються такі: відомості про ранні прояви обдарованості, чудові каліграфічні здібності, презирство до багатства, чудернацькі вчинки тощо. Так само, як і китайські інтелектуали, їхні японські послідовники пишалися тим, що не служать панівній верхівці, якщо продають свої твори, то виключно освіченим містянам. Інколи байдужість до всього, що стосується матеріальної винагороди, набувала гротескних проявів. У розповідях про Ікено Тайга чимало епізодів, як він — відомий надмірною ввічливістю — виявляв усією своєю поведінкою нечувано презирливе ставлення до багатіїв та їхніх грошей.

Практика мандрівок, поетичних бенкетів, які проводили представники Нанга, також є наслідуванням китайським «інтелектуалам». Сюжетно-тематичний репертуар та образно-змістовна структура живописних творів майстрів Нанга свідчать про глибоке засвоєння ними китайської літературної й філософської класики. Однак найпопулярнішими виявляються краєвиди типу «гори-води» та різноманітні варіації на тему «життя інтелектуала», що знайшло вияв у портретах Учителів, сюжетах типу «спілкування шляхетних друзів» й образотворчих версіях славнозвісних поетичних творів.

Прийнято вважати, що митці Нанга працювали виключно за китайськими зразками. Дійсно, через політичну ізоляцію країни вони не могли відвідувати Китай і малювали грандіозні китайські пейзажі, послуговуючись альбомами китайських митців, які привозили торговці до Нагасакі. Таке підкреслене нехтування краєвидами своєї країни та прагнення відтворювати пензлем і тушшю гори й води країни, якої вони ніколи не бачили на власні очі, може здатися (і здавалося їхнім сучасникам) дивним. Але їхнє мистецтво не було епігонським. У китайському типі краєвиду вони знаходили інтелектуалізм високого ґатунку, якого не було в японській національній традиції. Крім того, у творчості китайських інтелектуалів вони бачили модель спротиву офіційному мистецтву шкіл Кано й Тоса.

Обмеженість джерел не давала об'ємного уявлення про веньженьхуа та особливості її подальшого розвитку, водночас підштовхувала до пошуку власних рішень. Серед таких розробок можна згадати так звану «хайга» — жанр, у якому поєднувалися живопис і каліграфія. На відміну від китайської традиції, де ієрогліфічний текст примусово розташовувався в композиції сувою за принципом «врізки», у творах японських митців текст і зображення становлять єдине ціле.

Школа Нанга була важливим явищем японської художньої культури XVIII–XIX ст., збереглася в буремні десятиліття японської модернізації, продовжує свої традиції й у XXI ст.

Тан Цяньжуй

ШИНУАЗРІ ЯК ОБЛИЧЧЯ КИТАЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ БАРОКО

Уже загальновідомими і тиражованими навіть у науковій спільноті є факти появи інтересу до китайської культури і мистецтва в Європі з часів Людовіка XIV. Саме «король-сонце» і його Версальський архітектурний ансамбль, у якому, і в інтер'єрах, і в парковому просторі, виникали китайські ремінісценції і справжні речі китайського виробництва, спричинили в європейському культурному просторі моду на шинуазрі. І хоча до Франції речі китайського виробництва насправді потрапляли через Голландію і Німеччину, але дійсно саме французький монарх і його двір стали взірцевими для всього європейського вищого світу.

Безумовно, екзотизм на початку формування шинуазрі відігравав значну роль, оскільки Китай ідеально підходив до програми європейського бароко з його принципами : захоплювати — вражати — дивувати. Високохудожня й філігранна робота китайських майстрів порцеляни, різьблення, ювелірного мистецтва в поєднанні з незвичними символами і написами, зачарували барокове мистецтво. У той же час реальних знань про китайську культуру у тогочасній Європі було обмаль, хоча влада того ж Людовіка XIV і позиціювала себе як просвітницька монархія. Саме тому в ранньому європейському шинуазрі, яке ще багато в чому базувалося на реальних китайських виробах, розповсюджувалася ідея Китаю

як країни давньої, мудрої, з технологіями, які випереджали європейські. У такому найбільш загальному твердженні багато правдивого.

Водночас реальної інформації було обмаль. Це призводило до того, що основним елементом залишався вже згаданий екзотизм, а шинуазрі в європейському мистецтві перетворювалося на щось «орнаментальне», будучи головним чином предметом прикрашання інтер'єру та екстер'єру. Відірване від базової китайської культури шинуазрі отримувало власну європейську міфологізовану історію.

А. В. Тимофєєнко

«СХІД ОЧИМА ЗАХОДУ»: ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ (НА ПРИКЛАДІ КІНОМАТЕРІАЛІВ)

Взаємне сприйняття одного народу іншим є предметом міждисциплінарних досліджень. Імагологія, що сформувалась у окремий науковий напрям, має на меті дослідити образи, імаготипові структури, народів. У науковий глосарій сучасну імагологію запропонував долучити Дж. Лієрсен. На його думку, образи тісно пов'язані зі сталими етнічними стереотипами, що найкраще відображається в масовій культурі, зокрема кінематографі. Дослідження імаготипових структур необхідне для визначення особливостей формування міжкультурного діалогу в конкретний історичний період. У зв'язку із культурно-глобалізаційними змінами набуває нового значення дослідження образів Сходу у культурі Заходу. Культурно-мистецька репрезентація образів Сходу в західній масовій культурі досліджувалась Дж. Кінгом, М. Річ, А. Літтлвудом, В. Лебедєвим, однак гендерний аспект досі залишався поза увагою дослідників. У західному кінематографі спостерігається сприймання японського і китайського акторського складу як універсальної «азіатської» групи акторів. Найвиразніше це відображається у виборі акторок на головні та другорядні ролі.

У європейській традиції тривалий час спостерігався певний культ далекосхідних країн, що сприймалися європейцями як «утрачений рай». Водночас до жінок склалося ставлення як до тендітних метеликів, що потребують захисту мужнього чоловіка. Цей образ тривалий час був пануючим і художньо оформився в сучасному кінематографі. Сюжет кохання іноземного чоловіка і японки є не єдиним постколоніальним «симптомом». Водночас спостерігається узагальнення китайських та японських жінок у єдину групу «азіатки», що набуває відображення у виборі китайських жінок на ролі японських жіночих персонажів. Однак, варто зауважити, що європейські країни тривалий час боролися з колоніальним мисленням, саме тому в європейських кінострічках ця тенденція виражається в поодиноких випадках, на відміну від фільмів американського виробництва. Серед європейських кінострічок варто згадати «Інтимний щоденник» (1995) та «Вісім з половиною жінок» (1999).

У американському кінематографі подібна невідповідність трапляється набагато частіше. Американці ознайомилися з Японією ще наприкінці

XIX ст., але на відміну від європейської політики, на Далекому Сході США намагалися впровадити міжнародні дружні взаємини. Після Другої світової війни сталося ще одне «знайомство» із Японією, але цього разу завдання уряду було у трансформації учорашнього ворога в сьогоднішнього друга.

Суспільство США найбільш налаштовано на культурно-глобалізаційні зміни. Саме тому Тихоазіатський регіон сприймається як цілісний культурний ареал. Варто зауважити, що в американському кінематографі не тільки жінки грають представників іншої нації, але й чоловіки, що зовсім не властиво для європейського ігрового кіно. Подібне етнічне прирівнювання можна спостерігати у таких кінострічках, як «Завтра не помре ніколи» (1997), «Вбити Білла» (2003), «Мемуари гейші» (2005), «Молодий Ганнібал» (2007) тощо.

Отже, у сучасному масовому кінематографі актуальні етнічні стереотипи, що формувалися протягом тривалого історичного періоду. Зокрема це набуває відображення через гендерний аспект стереотипів. Водночас імаготипові структури країн поступово трансформуються під впливом міжкультурної комунікації, глобалізаційних процесів, культурної політики окремих урядів.

Яо Нин

ИССЛЕДОВАНИЯ ИКОНОПИСИ ДРЕВНЕГО КИЕВА В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ КИТАЯ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

В искусствоведении Китая вопросам византийской иконографии и иконописи посвящен значительный объём научных трудов, в которых в разной мере раскрываются основные вопросы теории и истории православной иконописи. Однако область иконописного наследия Древнего Киева представлена в китайском искусствоведении недостаточно.

Очевидна тенденция китайских искусствоведов определения иконописи Древнего Киева X–XIII вв. как «древнерусской». Эта терминологическая проблема обусловлена тем, что базой для изучения данного вопроса преимущественно выступают русскоязычные источники. Позиция русских искусствоведов относить все художественное наследие Древнего Киева к русской культуре была выработана в XIX в., когда в историческом дискурсе Российской Империи славянское государство с центром в Киеве стало началом собственно России. В таких реалиях в Российской Империи формировалась область гуманитарного знания, изучающая культурно-художественное наследие Византии и всего православного мира. В XIX в. в университетах Харькова, Киева, Одессы ученые придерживались такой же позиции.

Во Всеобщей истории искусства указано, что «древнерусское искусство X–XIII вв. является общим наследием русских, украинцев и белорусов»). По мнению Б. Певного, такое «настойчивое утверждение про общее государство восточных славян, упертое отождествление Руси с Россией раньше тенденциозно отодвигало Украину в тень, порождая сильные

предубеждения, что приводило к значительным ограничениям знания и понимания украинской культуры и истории». Поэтому в русскоязычной византологии украинское искусство IX–XIII вв. рассматривалось исключительно как общее русско-украинское наследие. Кардинальное изменение этой позиции стало возможным только после провозглашения независимости Украины.

В 1997 г. в музее «Метрополитен» состоялась выставка «Слава Византии», в которой было представлено около 30 произведений из музеев Украины. По мнению директора музея Филиппа де Монтебелло, одним из результатов этой выставки, где экспонировались мозаики киевского Михайловского Златоверхого собора, инкрустированный пол из Десятинной церкви, мраморная капитель из Софийского собора, иконы, рукописные книги, ювелирные украшения, стала очевидная «грандиозность средневекового Киева», признание «Украины как правовой наследницы Киевской Руси».

Сегодня украинские исследователи иконописи Древнего Киева — В. Овсейчук, Д. Степовик и др., аргументируют необходимость обозначения иконописи X–XIII вв. как «древнерусичской» (на укр. языке — «давньоруської»). Понятие «давньоруська» («древнерусичская») икона позволяет не вступать в дискуссию по поводу разночтений иконы X–XIII вв. как «русской» или «украинской», понимая иконописное наследие княжеств в культурном наследии своего времени. Китайским искусствоведам следует учесть это в своих исследованиях.

Иконопись Киева княжеского периода ориентировалась на византийский канон. Это было обусловлено тем, что в IX–XI вв. византийские иконописные центры (в первую очередь Константинополь) практически имели монополию на «производство» культовой продукции (в том числе и икон). Однако «уже в XI–XII вв. в древнерусском искусстве появляются композиции и образы, которых византийское искусство не знало: «Борис и Глеб», «Покров Богоматери» и ряд других». Так, «в Киевской Руси существовала своя, местная, освященная временем византийская традиция».

Изначально местный иконописный центр (а потом и школа) сформировался в Киеве. Как отмечает В. Овсейчук, в XI–XII вв. именно Киев становится «главным поставщиком кадров художников для всех восточнославянских держав». Однако до нашего времени дошло имя одного киевского иконописца — Алимпия Печерского. Упоминания о нем нет ни в одном известном нам китайском исследовании «древнерусской» иконописи.

Чу Фенлей

ХАРКІВСЬКІ ЖИВОПИСЦІ В НІНБО: ДОСВІД МІЖНАРОДНОЇ СПІВПРАЦІ

Давні художні зв'язки Китаю та України завжди знаходили підтримку і розуміння в наших народів. На півдні Китаю в м. Нінбо

розвиває мистецьке співробітництво компанія по культурним зв'язкам «Віхрі Русі» та Художній музей Нінбо.

У 2016 р. було започатковано живописний пленер. Його кураторами виступили відомий харківський мистецтвознавець, професор Світлана Рибалко та Чу Фенлей, вихованець Харківської академії культури. Тоді до Нінбо приїхала група молодих художників із Харкова: Артем Толстухін, Артем Роговий, Денис Саражин, Вікторія Калайчі. Четверо художників майже місяць вивчали пам'ятки Нінбо і його околиць. Підсумком цього пленеру стала виставка живописних і графічних творів, що була представлена у головному художньому музеї міста. Як відмітив мистецтвознавець, директор музею Хань Лічен, виставка дала можливість побачити культуру і природу Китаю очима молодих харківських художників, ознайомитися з однією із найстаріших мистецьких шкіл України.

Відтоді співпраця культурних діячів Нінбо і Харкова триває. Навесні 2018 р. в музеї відбулася персональна виставка одного з учасників пленеру в Китаї Артема Толстухіна. Художник продемонстрував розмаїття мотивів, технік, прийомів. Китайських глядачів вразили і світлоносність його палітри, і витонченість графічних композицій.

У травні 2018 р. відбулася друга подорож харківських художників до Китаю. Цього разу вони відвідали Гуйлінь, Ліцзян Далі. Живописні краєвиди півдня, що надихали китайських художників протягом тисячоліть, і сьогодні причаровують своєю неповторною красою. Усе це знайшло відображення у живописних та графічних творах Артема Тостухіна, Артема Рогового та Ірини Калюжної.

У грудні 2018 р. було представлено третю виставку проекту «Китай-Україна: Під єдиним небом». В експозиції виставки — живописні та графічні твори харків'ян, написані в Україні та Китаї, які репрезентують два досвіди сприйняття світу, два досвіди осмислення природи й цивілізації, краси і буденності, кольору та ліній. На думку Хань Лічен, найважливіше — що такі проекти дають можливість не тільки обмінюватися естетичним досвідом, вони сприяють розвитку культурного діалогу між Україною і Китаєм.

А. Ю. Корнєв

КИТАЙСЬКІ ВРАЖЕННЯ У ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКОГО МИТЦЯ АРТЕМА ТОЛСТУХІНА

Артем Толстухін нині є відомим як один із фундаторів мистецького об'єднання «Деграж», заснованого під час навчання А. Толстухіна та його однодумців у Харківській академії дизайну і мистецтв. Автор цієї публікації в попередніх дослідженнях уже звертався до історії виникнення й базових положень об'єднання «Деграж», які розкриваються в абревіатурі: декоративізм, графіка, живопис. Навчання у ХДАДМ дозволило членам об'єднання отримати фахову школу рисунку та живопису, а викладання історії мистецтва спрямувало цікавість до напрямів імпресіонізму та модерну.

Починаючи з 2016 р., члени об'єднання «Дегграж» увійшли до певної мистецької програми, яка дозволила їм провести два пленери в КНР, а також продемонструвати свої досягнення на виставках китайським (м. Нінбо та Шанхай) і українським (м. Харків) глядачам і фахівцям. Ці пленери також відображені в наукових культурологічних і мистецьких публікаціях-фіксаціях.

Принципи об'єднання «Дегграж» дозволяють членам об'єднання в разі дотримання базових елементів проявляти творчу індивідуальність, власний почерк. В Артема Толстухіна він передбачає досвід європейської мистецької школи, далекосхідні елементи, однак в їх трактуванні в дусі європейського модерну, передусім це стосується його живопису.

У 2016 р. створена графічна серія, до якої ввійшли архітектурно-культурні краєвиди давнини та сучасного урбанізованого Китаю. «Обидва Китаї», за словами самого митця, однаково сильно вразили його під час першого перебування в країні. Ці роботи, виконані гелевою ручкою на спеціальному папері для малюнків, привернули увагу китайського глядача наочним ефектом поєднання європейського рисунка з традиціями монохромного живопису тушшю, характерного для Далекосхідного мистецтва. Від європейської школи бачимо композиційні прийоми, прискіпливість до натурності зображення, графічну лінію рисунка, від далекосхідної традиції — розуміння чистого простору паперу як самостійного важливого художнього елемента, гармонію поєднання чорного й білого.

Важливі зауваги щодо китайської живописної серії А. Толстухіна зробила китайська дослідниця Тан Цяньжуй, котра відмітила наступне: «Своєрідність стилю художника полягає в поєднанні реальної фактури водної гладі або давніх кам'яниць <...> з умовними декоративними масивами зелені (кущі, крони дерев, латаття). Усе це створює романтичні європейські алюзії на китайському матеріалі. Окремі деталі, графічний рух рослин на передньому плані вказують на знайомство автора з особливостями найвідоміших прикладів китайської графіки».

Додамо, що насправді європейське мистецтво, починаючи з імпресіоністів, навчалося прийомам поєднання живопису та графіки саме в далекосхідних митців, японських і китайських. Активно користувався набутим досвідом і модерн як мистецький напрям. Інколи це могло бути прямою або опосередкованою «цитатою» конкретного далекосхідного твору, нерідко — засвоєними прийомами поєднання реалістичного й умовного в далекосхідному ключі. На наш погляд, останнє притаманно живопису А. Толстухіна. За допомогою цих прийомів він утворює на полотні кілька планів, поєднуючи принципи живопису та графіки, декларовані в мистецькій програмі об'єднання «Дегграж».

ЗМІСТ

ВСТУПНЕ СЛОВО РЕКТОРА ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ

20 років студіювання в соціокомунікаційній галузі 3

СЕКЦІЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА ЕТНОКУЛЬТУРОЛОГІЯ В СУЧАСНОМУ ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ

І. В. Красовська Візуальна атрибутика весільного обряду Сокирянщини кінця XX — початку XXI ст.: функції, символіка 7

Х. Х. Кобейссі Ліванський житловий будинок у контексті ісламського вчення 8

О. О. Кухаренко Побудова структури для дослідження українського поховального обряду 9

М. В. Кобзар Культурно-символічний зміст і функції їжі у святкових обрядах східних слов'ян (на прикладі Масляної) 11

І. О. Мащенко Комунікативна семантика регіональних особливостей сприйняття спортивно-художніх дійств 12

В. Г. Савченко Рух «мистецтва та ремесла» як прояв конфлікту виробництва й декоративно-ужиткового мистецтва 13

Д. В. Болюх Аспекти проблематики вивчення західного езотеризму 14

В. С. Севідова Аналіз релігійної свідомості в сучасному суспільстві 15

СЕКЦІЯ: ІСТОРИЧНІ ТА МУЗЕЄЗНАВЧІ ПИТАННЯ В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ПРОСТОРІ

В. В. Калініченко Роль сучасного музею в системі освіти 17

Т. І. Ямполь Інноваційні методи в діяльності Рубіжанського музею (Луганщина) 18

А. С. Пічахчі Особливості архітектури та художнього оздоблення Софії Київської 19

В. М. Верещака Гра в музейній практиці: досвід Лубенського музею 20

А. Ю. Деревянко Проблема фальсифікації творів С. І. Васильківського 21

Ю. Ф. Скрипниченко Спогади про остарбайтерів через історію повсякденності 24

А. О. Фененко Електронні публікації як позапрезентаційна форма музейної комунікації 25

І. О. Саяна Музей «председателей земного шара»: проблеми музеєфікації садиби Синякових в с. Красна Поляна 26

Л. А. Дорошенко Збереження культурної спадщини та музеєфікація пам'ятних місць Тараса Шевченка в Україні 28

О. О. Сторожик Садиба Донець-Захаржевських (Задонських) у Великому Бурлуці: до проекту музеєфікації 30

А. Ю. Липова Про музеєфікацію першої будівлі харківського інституту шляхетних дівчат 31
Є. Ю. Яркін Проблеми музеєфікації нематеріальної спадщини на прикладі махновського руху в Україні 32
Д. О. Кущева Типологія радянських модних жіночих журналів 1920 рр. 34
В. А. Харитюк Традиційне святкове та обрядове вбрання українців Слобожанщини в контексті музейної справи 35
А. Ю. Деркач Нетрадиційно про традиційне: сучасні форми музейних комунікацій у висвітленні історії козацтва 36
А. В. Юрченко Перспективи використання орнаменталістики в комунікативній роботі етнографічних відділів музеїв Слобожанщини 37
О. А. Федорова Роман М. О. Булгакова «Майстер і Маргарита» та музейні комунікації 39
А. М. Лузан Архітектурна спадщина Сергія Тимошенка в Харкові 40
О. О. Павлюк Життя та творчість народної художниці Катерини Білокур у сучасному музейному експозиційному просторі 42
Т. О. Березнюк Інтерактивна експозиція як комунікаційна система 44

СЕКЦІЯ: ОСВІТНЬО-ВИХОВНА МІСІЯ КУЛЬТУРИ; СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНІ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ

М. В. Редько Розвиток соціальних емоцій дошкільнят засобами театралізованих ігор 46
Н. М. Ачкасова Соціально-педагогічна профілактика агресивної поведінки молодших школярів засобам мультиплікації 47
В. І. Сотнікова Профілактика споживацтва підлітків з багатодітних родин: соціально-педагогічний аспект 48
В. І. Кулягіна Соціально-педагогічна профілактика ігрової комп'ютерної залежності підлітків засобами дозвіллєвої діяльності 49
Н. З. Потьомкіна Instagram — віртуальний засіб соціалізації юнацтва 51
Н. І. Гайдидей Профорієнтація старшокласників засобами соціально-педагогічної анімації в інформаційному суспільстві 52
Д. І. Володимиров Форми профорієнтаційної роботи соціального педагога зі старшокласниками 53
Н. М. Печериця Особливості проявів ейджизму в студентської молоді 55
Н. В. Шепелєва Формування соціальної активності студентської молоді: соціально-педагогічний аспект 56
А. В. Вегеріна Інтернет як простір для волонтерства 58

СЕКЦІЯ: ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА МОВОЗНАВСТВА

Д. Б. Абу Эслех Библейские реминисценции в поэме Шарля Бодлера «Цветы зла»: «Авель и Каин» 60
И. С. Галушко Рэй Брэдбери о судьбе книги 61
Д. С. Данець Специфіка мови реклами як засобу масової комунікації 63
Ю. В. Дробот Феномен Акутагавы Рюноске в мире Ингрид Дж. Паркер 64

А. Ю. Ковальчук Ліричний образ бандуриста XIX ст. (на прикладі поезій Л. Боровиковського, М. Шашкевича та М. Марковича) 65
Н. О. Костенко Специфіка мови телебачення як засобу масової комунікації . . 66
А. А. Листопад Стивен Кинг: концепция иного ужаса 68
В. М. Маруєва Фемінітиви в сучасному мовному дискурсі 68
Е. Е. Онипко Правила детского чтения Даниэля Пеннака 70
С. К. Панасюк Парадигма «ориент — оксидент» в рассказе Салмана Рушди «Хороший совет дороже рубина» 71
Л. А. Пелепець Аксіологічні цінності в романі Ліни Костенко «Берестечко» 72
Т. Чернявська Формування комунікативної компетенції менеджера в процесі вивчення української мови за професійним спрямуванням 73

СЕКЦІЯ: ФІЛОСОФСЬКІ ТА СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ВИМІРИ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

И. С. Галушко, А. В. Козориз Философия стоицизма в контексте современности 75
В. Ю. Ерёмин Судьба логоса в трёх парадигмах европейской культуры 76
Н. Є. Шолухо Кореляція етичного та естетичного у творчості Ісидора Дюкасса: соматичний вимір 77
В. С. Ютіна, А. О. Кочергін Соціальна проблематика гендерної рівності 79
О. С. Белозеров Информационная безопасность личности 80
Н. О. Ковальчук Візуальний поворот та дигіталізація культури 81
О. О. Гросул Час, зміни, індивід у контексті суспільства споживання 82
Е. А. Щеников Уличные общественные пространства как социокультурный элемент города 83
О. В. Кравченко Гуманне ставлення до тварин як цивілізаційна цінність 85

СЕКЦІЯ: ХОРОВА КУЛЬТУРА: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

В. В. Воскобойнікова Стильові особливості духовної композиторської творчості Павла Чеснокова 87
Ю. В. Воскобойнікова Динамічний баланс хорових партій у поліфонічних жанрах 88
С. С. Кобзєв, О. О. Кобзєва, З. В. Таранник Виховання вокального слуху — основа підготовки студента освітньої програми «Народне пісенне мистецтво та хорове диригування» 89
А. О. Ткаченко, О. О. Цуранова Дитяче хорове виконавство: сучасний вимір 90
В. С. Русіна Протяжний спів Слобожанщини: музично-стильові особливості . . 92
М. М. Жданов Жанрові пріоритети хорової творчості О. Г. Польового 93
А. О. Нескоромна, І. І. Гулеско Хоровий стиль В. Ходоша в контексті жанрово-стильових тенденцій сучасного хорового мистецтва 95
О. М. Захарова Хорова поетика О. Гречанінова. Світські та дитячі хори 96
А. М. Білан Хорова творчість Франц Йозефа Гайдна: загальна характеристика 98

К. В. Качур Хорове аранжування у сучасній музичній творчості 99
А. О. Шерстюк Кантато-ораторіальні жанри у вокально-хоровій творчості Антоніна Дворжака.....100
І. О. Лісніченко Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини XX ст.....101
Р. А. Каплоух Жанрово-стильові ознаки хорової творчості Ю. Фаліка.....103
О. А. Корень Современные принципы воплощения фольклора в хоровом композиторском творчестве.....104
О. М. Буйлук Хорова Шевченкіана 105
О. С. Кир'янова Невідомі сторінки світської композиторської творчості П. Чеснокова.....106
К. Ю. Кочержук Нові тенденції візуалізації хорового мистецтва в сучасному виконавстві 108
О. Л. Яцюк Ознаки монументальності у вокально-хоровій творчості Г. Генделя 109
Ю. С. Браїловська Український фестивальний рух на ім'я геніального Леонтовича.....110
А. А. Рей Вплив українського фольклору на світову музичну культуру.....111
Є. Є. Засидкевич Неоромантизм в українській хоровій музиці. Порівняльний аналіз творів О. Литвинова й Л. Ревуцького «Ой, чого ти почорніло» на слова Т. Шевченка.....112

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

Н. О. Рябуха Сонологія музики в дослідженнях Ю. М. Хомінського.....114
І. Ю. Коновалова Алеаторична техніка композиції як чинник посилення комунікативних функцій музичного твору.....115
О. П. Кушнірук Камерна кантата «Осіння» О. Яковчука: до питання національного виміру 116
К. С. Повод Віолончельна музика А. Загайкевич: композиторський концепт та виконавська рефлексія.....117
А. В. Олійник До проблеми філософського виміру мистецької освіти.....119
В. М. Цицирєв Окремі питання захисту авторського права в мистецтві.....120
О. Ю. Степанова Діалектика цілого та частин у фортепіанному мистецтві: герменевтичний аспект 121
А. Ю. Лошков Фактурна репрезентація стилю фортепіанної творчості Л. Дичко 123
В. О. Пудченко В. М. Осадча — дослідник народнопісенної традиції Слобожанщини.....124
А. О. Крайников Вокально-виконавська творчість Анатолія Солов'яненка: погляди науковців 125
Я. В. Кравченко До питання вивчення народної пісенності Полтавщини.....126
Ж. А. Сосновська Репрезентація народнопісенної традиції в сценічній практиці пісенно-танцювального ансамблю «Полтава».....128

О. О. Биканова Народна лірична пісня «Туман яром, туман долиною» у виконавській версії державного укрїнського народного хору ім. Г. Верьовки 129

У. А. Барсук Кувиці в історії давніх музичних інструментів України 130

Є. О. Федоренко Солоспіви Домініки Чекун у контексті традиційного народнопісенного виконавства рівненського Полісся 131

В. О. Руденко Втілення принципу контрасту в «добре темперованому клавірі» Й. С. Баха (на прикладі прелюдії та фуги d-moll, II том) 132

З. А. Бузинар, Л. А. Снєдкова Музичне мислення баяніста-ансамбліста як семантичний феномен: інструментально-виконавський аспект 133

А. В. Гладких Робота над технічним матеріалом під час гри на духових інструментах 134

С. Ю. Романенко Взаємозв'язок аплікатури й інтонації на скрипці 136

О. І. Гончаров Методологічні особливості викладання диригування на початковому етапі навчання в мистецьких навчальних закладах 137

С. Б. Манько Герменевтичний аналіз творчості вітчизняних сучасних виконавців Джамали та Сергія Бабкіна 139

К. Ю. Донцова-Пушенко Композиторська інтерпретація філософсько-художніх ідей Г. Сковороди в хоровій симфонії О. Щетинського «Узнай себе» 141

М. О. Драгузя Важливі аспекти розвитку виконавства на саксофоні в 50-х та 60-х рр. XX ст. 142

А. С. Кашуба История модификации баса группы медных духовых 143

Р. Г. Акавець Вариации редакторских трактовок сюит для виолончели соло И. С. Баха 144

І. Г. Бакшеєв Чинники розвитку флейтового виконавства у XX ст. 146

Є. А. Баранова Віддзеркалення оркестрового принципу мислення у фортепіанних сонатах в. А. Моцарта (на прикладі сонати № 9, D-dur, kv 311) 147

М. М. Гольштейн Музыкальная семиология как метод теоретического музыковедения 148

А. А. Бобух Проблема антропоцентризма в музыке 150

Н. Л. Глінко Необхідність дошкільного музичного виховання у формуванні всесторонньо розвиненої особистості 151

А. В. Дунаєва Сюїта «Лемківське весілля» М. Колесси в контексті становлення неофольклористичних тенденцій в українській музиці XX ст. . . 152

В. О. Зима Эволюция роли кларнета в творчестве зарубежных композиторов 153

Є. П. Кеменчеджи Запорізька обласна філармонія як головний осередок професійного музичного мистецтва регіону: історія створення і сьогодення . . . 155

Т. П. Ладур Вплив джазової музики на українську естраду 156

М. С. Литвинова Специфіка естрадно-джазового вокального виконавства 157

М. О. Ліхтін Становлення кіно-музики у світовій музичній культурі 159

Н. В. Максименко Відображення принципів програмності музики у творчій спадщині М. А. Римського-Корсакова 160

А. Ю. Мироняк Стилістика фольк-року у творчості гурту «The Hardkiss»....161
К. С. Кирикова Соул-стилістика в музичному мистецтві 162
А. Г. Кірюхіна Вплив музичного мистецтва на психологічний стан людини. Проблематика формування особистості.....163
Г. В. Печеніжська Корекція порушень координації слуху та голосу в дітей та дорослих співаків (на прикладі роботи з колективом «Театр пісні Галатея»).....165
І. С. Радченко Рок як феномен музичної культури другої половини XX ст....166
С. О. Роденко Філ Вудс та його мистецькі принципи 167
А. Р. Тертишнікова Давні святкові різдвяні традиції в сучасних проектах українських естрадних співаків.....168
А. Л. Фабрикантова Музика українського кінематографа 1960–1980 рр.: Історичний та естетичний контексти.....169
П. О. Чамата Творчість Луї Армстронга та її вплив на розвиток джазу в першій половині XX ст. 171
Р. О. Чернова Творча постать джазового співака Френка Сінатри.....172
Е. В. Чуприна Феноменология рок-музыки в массовой культуре.....173
А Гудаму Ідеї розвитку китайської національної музики в системі музично-естетичних поглядів Ван Гуанци 174
Цзян Чжаоюй Жанрова специфіка китайського мюзиклу «Тан Сяньцзу»....175
Чжан Юй Творчі шляхи перспективного розвитку Національної опери в китайській оперології.....176
Чжан Юньшо Звукообраз китайського фортепіано у творчості композиторів XX ст.....177
Чжоу Ні Психологічні та естетичні аспекти фортепіанного виконавства в Китаї.....178
Ян Кайсень Символізація образу ріки в хоровій кантаті «Жовта ріка» Сянь Сінхая 180
Ван Ке Фортепіанна техніка як засіб музичної виразності 181
Ван Чже Еволюція фортепіанного виконавства в Китаї.....182
Ван Яньге Трактування жанру фортепіанних прелюдій С. Рахманіновим ...184
Ван Цзяцин Національні та європейські культурні традиції в дзеркалі китайського хорового мистецтва 185
Го Чанлу Оперне мистецтво сучасного Китаю як системне явище 186
Дін Боюй Жіночі персонажі в традиціях Пекінської Національної опери XX — початку XXI ст. 188
Лі Ян Звукобраз флейти у творчості сучасних китайських композиторів 189
О. М. Шестакова, О. М. Каткова, Н. В. Бойко Славетний ювілей — продовження традицій.....190
Ю. Р. Бабиніна, О. В. Федорченко Використання культуротворчої функції мистецької освіти в освітньому процесі закладів загальної середньої освіти ..192
Л. В. Зенинець, Т. В. Бесшапошникова Музична культура як чинник фахової компетентності викладача.....193
І. С. Шенгур, І. А. Лошкова Формування фахових компетентностей студента в самостійній роботі над фортепіанним твором 195

З. В. Таранник, І. А. Лошкова Формування професійних компетентностей студента-хормейстера в навчальній дисципліні «Спеціальний музичний інструмент (фортепіано)» 196

Д. Є. Одерій, О. І. Кригін Розвиток музичних здібностей студентів на уроках спеціального інструмента 197

Л. Т. Данильченко, О. Г. Воскобойнікова Професійний розвиток майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі занять ансамблевим співом 198

Л. С. Бесцінна, С. Я. Школьнік Освітньо-практичний захід як засіб виховання духовної культури майбутніх учителів музичного мистецтва 200

Л. С. Бесцінна, І. А. Каппе Музичні заходи в позакласній діяльності вчителя 201

І. К. Гранкіна, Т. Ф. Бившева Роль ансамблевого виконавства в розвитку майбутнього вчителя музичного мистецтва 202

О. М. Кравченко, І. А. Каппе Сприймання музики як засіб формування естетичної культури школярів 204

Лю Веньшу Камерно-вокальна творчість композитора Володимира Рунчака: актуальність дослідження 205

Лю Ліхує Китайська художня пісня у творчому доробку Інь Цінь 206

Ян То Особливості історичного розвитку китайської фортепіанної сонати 207

СЕКЦІЯ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА. НАЦІОНАЛЬНИЙ ТА СВІТОВИЙ ДОСВІД

Н. Т. Дудка, А. В. Безсонова Історія та сучасність хореографічного мистецтва: вітчизняний і світовий досвід 209

Л. В. Паладійчук Видатні діячі хореографічного мистецтва Поділля та їхній вплив на розвиток українського народного танцю 210

Н. М. Семенова Особливості синтезу мистецтв в українській національній балетній виставі 212

О. Е. Гриценко Зірки балетної трупи харківського академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка 213

Л. П. Дегтяр Американський балетний театр другої половини XX ст. Творчість Джерома Роббінса 214

Л. С. Корба Становлення балетного театру в Китаї 215

Н. В. Сільвестрова Методичні аспекти вивчення класичного танцю 216

Л. Н. Шилова Борис Князев — создатель la barre a terre 218

Н. В. Замєсова Фахова підготовка сучасного артиста балету: перспективний досвід 219

Н. А. Турчак Влияние классического танца на зрителя 220

Е. С. Самойлова Становлення та розвиток танцю «модерн» в Україні 222

І. І. Макарова Джаз-танець у культурному просторі XX ст. 223

Н. О. Чілікіна Герменевтика в сучасній хореографії 224

Є. Ю. Сластіна Походження та розвиток танцювального жанру Форлана 225

Д. І. Федорченко Повільний фокстрот: історія виникнення та стилістичні особливості 226

Я. И. Коротченко Влияние психофизиологических особенностей личности на выбор направления в хореографическом искусстве. 227
Т. С. Брацун Значение осознанной педагогической работы в детском танцевальном коллективе 228
К. М. Кощавець Особливості хореографічного навчання дітей дошкільного віку 230
Е. Н. Курдупова Предстартовые состояния у танцоров и способы тренировки эмоциональной устойчивости 231
К. О. Полумисна Методи розвитку сили волі та її значення в професії танцівника 232
А. А. Козачок Розвиток акторських навичок як запорука успішного втілення хореографічного образу 233
О. А. Цомая Формирование навыков правильного дыхания на начальном этапе обучения хореографии 234
К. М. Грашис Особенности работы стопы танцора 236

СЕКЦІЯ: ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ НОВІТНІХ НАУКОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

І. О. Борис Тенденції традицій і сучасність у вихованні та становленні професійних акторів і режисерів драматичного театру 237
Н. М. Ігнатьєва Актор — практична професія 239
В. Д. Мізяк Репертуарні пошуки національної драматургії на прикладі вистав С. Пасічника 241
В. С. Горєлова Вплив методики Леся Курбаса на виконавську манеру актора Б. Ставицького у фільмі «Лимерівна» 242
М. В. Бангрович Становлення та розвиток інтерактивного театру в Україні на сучасному етапі: форум-театр, свідоцький театр, плейбек-театр 243
О. В. Білоус Театр чорного та білого П'єро О. Вертинського. Музична моновистава 244
О. В. Верняховська Специфіка сучасної системи освіти майбутнього актора на прикладі провідних театральних ЗВО України 245
Н. М. Вовк Арт-квест як іноваційна форма популярної культури 247
А. С. Дахновська До постановки проблеми дослідження видовищних форм світу сучасної культурі індустрії в контексті зв'язків сценічного та циркового мистецтв 248
А. В. Дяченко «Тотальний» театр Жан-Луї Барро як феномен у французькому театральному мистецтві XX — початку XXI ст. 249
М. Є. Ієвлєв Імерсивний театр у сучасному театральному процесі 250
Д. І. Колесникова Особливості гри актора в комедійному жанрі 251
Д. А. Колоденко Роберт Уілсон — представник американського авангарду в театральному мистецтві 253
Г. І. Колодій Становлення творчої індивідуальності Наталії Ужвій на українській сцені 255
Н. М. Красильникова Становлення пластичного театру як самостійного напряму театрального мистецтва 256
Л. А. Манукян Проблемы развития современного армянского театра 257

Д. О. Маригіна Роль музики та слова у виставах театру «Березіль» 258
А. І. Махова Специфіка роботи актора в театрі юного глядача 260
Є. С. Мірзоєва Образ жінки-відьми в літературі XIX ст. 261
В. Ю. Ніжнік Бродвейський мюзикл. Процес формування жанру у 10-20-ті рр. XX ст. 263
Ю. О. Оноприйко Творчий внесок Оскара Кокошки в європейське театральне мистецтво як драматурга, режисера та сценографа 264
М. М. Орловська Використання міфології в сучасному українському театрі ..265
В. О. Посунько Гогольфест як культурний феномен в Україні 267
А. С. Ревізор Специфіка втілення античної трагедії в сценічному мистецтві України та Європи (кінець XX — початок XXI ст.) 268
С. О. Рідкозубова «Сімейний театр» як явище сучасного сценічного мистецтва: культуротворчий потенціал 269
А. М. Сєрікова Театр бунраку як канонічний вид мистецтва. 271
Н. М. Тимощук Фестивальна політика Полтавського академічного обласного театру ляльок в історичному минулому та на сучасному етапі 272
Н. С. Федіна Мова руху та її фізичний аспект у сучасному сценічному мистецтві. 273
О. В. Хомич Лесь Сердюк — актор театру «революційної романтики» 274
І. О. Янушевич Режисерсько-педагогічна діяльність М. А. Ентіна в контексті театрального процесу (1971-2004 рр.). 276
І. С. Гаджиєва Виховання сучасних професійних студентів-акторів драматичного театру та кіно за методою Леся Курбаса 277
М. О. Кішмєрєшкіна Робота актора за методом Єжи Гротовського над уривком з твору Енн Райс «Інтерв`ю з вампіром» 279
А. М. Ніколаєнко Перформанс як напрям сучасного театрального мистецтва. 280

СЕКЦІЯ: ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ВИРОБНИЦТВА В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

О. В. Іовлєва Міжнародні та національні перспективи розвитку відеохостингів Інтернету в аудіовізуальному просторі. 282
С. О. Возняк Формування креативної документалістики в сучасному кінематографі України 283
Є. В. Халієва Модифікації сценарного ходу в контексті сучасного документального кіно. 284
М. В. Шмегировська Особливості використання сторітеллінгу у фільмі Грега Маркса «Я можу бути Френком» 285
О. О. Косачова Проблема репрезентації історичної правди в ігровому кінематографі 286
І. О. Блажко Еволюція квір-теорії в ігровому кінематографі США кінця XX — початку XXI ст. (історіографія проблеми). 288
В. Л. Родзевська Прихована реклама в кінематографі: історичний аспект. ...289
А. В. Посашкова Літературне першоджерело, його екранізації та кіноадаптації: на прикладі творів всесвіту Поттеріани 290

О. М. Ландяк, О. Ю. Мухін Візуальні ефекти у фільмі Р. Скотта «Чужий: Заповіт» 291
Д. В. Сметанюк Роль спецэффектов в выразительно-смысловой структуре фильма «Тени незабытых предков» 292
К. В. Леонов Образний зміст фільму «Сторожова вежа» в аспекті української національної ментальності 294
В. О. Бобрун «Одеський підкидьок» як взірець успішного аудіовізуального проекту в контексті вітчизняного краудфандингу 295
С. О. Межирова Істотні зміни в культурі під впливом комунікаційних телевізійних форм 296
Т. А. Тітаренко Методи впливу на аудиторію (на прикладі телепрограми «Стосується кожного» телеканалу «Інтер», 2013–2018 рр.) 297
У. А. Колякіна Особливості сюжетотворення телепроекту «Ліга сміху» 298
К. В. Степанова Проблема використання сленгу в аудіовізуальних медіа . . . 299

СЕКЦІЯ: СОЦІАЛЬНІ КОМУНІКАЦІЇ. КНИГОЗНАВСТВО, БІБЛІОТЕКОЗНАВСТВО, БІБЛІОГРАФОЗНАВСТВО

О. Ю. Мар'їна Реалізація концепції Інтернету речей у бібліотеках 301
М. О. Шевченко Оцифрування чи цифровізація? 302
Т. В. Сидоренко Соціокультурна проектна дільність бібліотек як фактор формування інноваційних змін (на прикладі півдня України) 303
Чжан Хао Інтеграція управлінської та проектної культур в документно-інформаційних установах Китаю 304
Янь Пен Національна модель управління інформаційним середовищем Китайської народної республіки 305
Ян Чен Актуальна проблематика бібліотекознавчих досліджень у КНР 307
Н. М. Міщанин Веб-ресурси бібліотек системи неперервної педагогічної освіти України 307
Н. А. Коржик Інтерактивна книга як складова бібліотерапевтичного інструментарію 309
Ю. М. Заклінська Напрями підвищення ефективності видавничої діяльності наукових бібліотек України 310
К. С. Бережна Вплив бібліотек на екологічне виховання користувачів 311
В. Р. Ломтєва Основні напрями інформаційно-бібліографічної діяльності наукової бібліотеки Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого 312
Л. В. Дудник Інноваційна діяльність бібліотек у системі соціальних комунікацій 314
А. Г. Ковальова Краєзнавча діяльність бібліотек закладів вищої освіти 315
Є. В. Манік, Є. М. Мамут Особливості складу краєзнавчих фондів центральної бібліотеки Нововодолазького району Харківської області 316
С. В. Сищенко Сучасні тенденції підготовки фахівців бібліотечно-інформаційного профілю 318
В. В. Струнгар Науково-методичне забезпечення бібліотечної діяльності в медіа-просторі 320

А. Р. Гуменюк Книжкова торгівля в Україні: сучасний стан та перспективи розвитку 321
Чень Цзеген Розничная книжная торговля в КНР 323
У. В. Максюта Пути и механизмы защиты информационного пространства Украины от вредного информационно-психологического влияния. 324
І. П. Коваленко Журналістика в електоральному процесі 326

СЕКЦІЯ: ІНФОРМАЦІЙНО-ДОКУМЕНТНІ СИСТЕМИ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ОСВІТИ

О. М. Мирна, Ю. В. Павліченко, Н. О. Артамонова Деякі аналітичні аспекти патентної інформаційно-документної системи 328
В. М. Дьоміна, І. О. Побіженко Особливості використання сучасних технологій інтернет-маркетингу в соціальних мережах 329
В. О. Кудлай Система управління знаннями в закладах освіти 330
А. М. Шелестова Засоби створення електронного освітнього середовища (на прикладі Google Classroom). 331
В. О. Ярута Особливості викладання курсу з програмування студентам гуманітарного профілю 333
Г. Ф. Гуменюк, Н. В. Самсоненко, О. Г. Сидорина Проблеми та перспективи цифровізації архівних документів в Україні 334
М. Г. Плешакова-Боровинська Документообіг як структурна складова інформаційної інфраструктури підприємства 335
Г. В. Колоскова Веб-сайт ДОУНБ — сучасний інформаційно-комунікаційний канал для віддаленої аудиторії користувачів. 336
А. О. Однорал Аналіз стану інформаційної підтримки навчального процесу в Павлоградському коледжі НТУ «ДП» 338
К. В. Видюща Документаційна складова діяльності органів місцевого самоврядування: значення та перспективи 339
І. Д. Ярошенко Порівняльний аналіз веб-сайтів притулків для тварин 340
Н. І. Васильєва Аналіз систем автоматизації діловодних процесів для впровадження в державні структури 342
Д. І. Галенко Інтернет-маркетингові комунікації та пропозиція послуг. 343
Є. В. Кожушко Значення інтернет-реклами для розвитку медійно-комунікаційного ринку 345
В. Р. Рак Система електронного документообігу та проблеми її впровадження в красноградському управлінні пенсійного фонду України 346
В. В. Суецький Електронний документообіг та його значення в діяльності органів державного управління 348

СЕКЦІЯ: СУЧАСНІ СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ МЕНЕДЖМЕНТУ І АДМІНІСТРУВАННЯ

А. О. Дєгтяр, О. О. Губарєв Механізми державного регулювання розвитку промислового комплексу 350

Л. Г. Гетьман, О. О. Калюга Інвестиції в здоров'я як сладова формування людського капіталу 351

З. М. Остропольська Роль і місце маркетингового менеджменту в системі управління підприємством 352

Н. Р. Барабанова, М. О. Бєч Менеджмент виставкового бізнесу на прикладі організації книжкових вистав 354

Ю. С. Громова, О. М. Сидорчук Людський капітал як чинник конкурентоспроможності 355

А. В. Кононенко Удосконалення інформаційного забезпечення процесу управління підприємством зовнішньоекономічної діяльності 357

Т. Э. Куприева Проблема лидерства в современном менеджменте 358

Є. О. Ткачова, Є. О. Ященко Необходимость власти в управлении организацией 359

А. А. Сай Проблемы и пути совершенствования системы мотивации персонала в современных условиях 360

А. Н. Танасейчук Менеджеры XXI в. 362

В. В. Долженкова, М. А. Шевердина Влияние рекламы на потребительское поведение 363

С. П. Шипова Эколого-экономический аспект утилизации и переработки мусора в Украине 364

СЕКЦІЯ: СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО ТУРИЗМУ

Я. В. Гнойова Сучасний стан роботи щодо безпеки туристів в аеропорту Бен-Гуріон (Ізраїль) 366

Ю. С. Сендецька Розвиток і проблеми анімаційної справи на базі готелів Єгипту 367

І. М. Безкоровайна Незрима Україна: малодосліджені скарби 368

Д. В. Рибальченко Основні напрями розвитку в'їзного медичного туризму в Україні 369

Л. С. Діденко Розвиток екстремального туризму в Україні 371

К. М. Барибіна Bleisure-путешествия 372

Я. В. Сахарова, М. В. Федченко Становлення та розвиток овочевого туризму 373

Н. А. Минко Франчайзингові туристичні мережі — сучасна тенденція розвитку бізнесу 375

М. С. Козлов, А. О. Рябкова Кейтеринг як сучасна тенденція розвитку ресторанного бізнесу в Україні 376

Г. В. Бреславець, М. Ш. Мандао Ефективне управління готелем: критерії успіху 377

М. Ш. Мандао Переваги онлайн-бронювання через «Booking.Com» у туризмі 378

Л. С. Куренкова Инновационная деятельность в туристической сфере 379

М. Г. Лахман, Я. А. Проскурина IT-технологии в сфере туризма 380

Г. В. Бреславець Технології, які змінять туризм у майбутньому 382

СЕКЦІЯ: ДОСЛІДЖЕННЯ ІНОЗЕМНИХ ФАХОВИХ ДЖЕРЕЛ

L. S. Kurenkova, V. A. Semenets Modern management strategies. 384
S. P. Shypova Economic view of sorting and recycling waste in Ukraine 385
A.-M. I. Dohan, A. O. Novak The explorer Chistopher Columbus and his trips 386
O. M. Krainuikova A comparative analysis of showbusiness stars' requirements for their performance on stage 386

СЕКЦІЯ: СИНОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

Чен Чжоу Сучасна китайська каліграфія: середовищний та концептуальний підходи. 388
С. Б. Рибалко Традиції китайської школи Веньженьхуа у творчості майстрів школи Нанга. 389
Тан Цяньжуй Шинуазрі як обличчя китайської культури в європейському бароко 381
А. В. Тимофеєнко «Схід очима Заходу»: гендерний аспект (на прикладі кіноматеріалів) 392
Яо Нин Исследования иконописи древнего Киева в искусствоведении Китая: постановка проблемы 393
Чу Фенлей Харківські живописці в Нінбо: досвід міжнародної співпраці 394
А. Ю. Корнєв Китайські враження у творчості харківського митця Артема Толстухіна 395

Наукове видання

Відповідальність за редагування та достовірність інформації
несе автор роботи

Культура та інформаційне суспільство XXI століття

Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної
конференції молодих учених
(18–19 квітня 2019 року)

План 2019

Підписано до друку 04.04.2019. Формат 60х84/16.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ан. Друк ризограф.
Ум. друк. арк. 23,72. Обл.-вид. арк. 26,77.
Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
Друкарня ТОВ «ТІМ ПАБЛІШ ГРУП»
Україна, 61124, м. Харків, пр. Гагаріна, 129