

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



КУЛЬТУРА ТА ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО ХХІ СТОЛІТТЯ

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

19–20 травня 2022 р.

Харків, ХДАК, 2022

УДК [008+316.77] (063)
К90

Друкується за рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури
(протокол № 8 від 26.03.2021 р.)

Відповідальна за випуск:
О. О. Косачова

Редакційна колегія:

Шейко В. М., д-р іст. наук, проф., академік Національної академії мистецтв України, засл. діяч мистецтв України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН, ректор ХДАК, гол. редактор;
Лошков Ю. І., д-р мистецтвозн., проф., перший проректор ХДАК;
Косачова О. О., канд. наук із соц. комунікацій, доц., заст. декана факультету аудіовізуального мистецтва, голова Наукового товариства студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених ХДАК (НТСА ХДАК);
Мачулін Л. І., канд. філос. наук, ст. викл., зав. редакційно-видавничого відділу ХДАК;
Бевз Н. В., канд. філос. наук, доц. ХДАК;
Бірьова О. Ю., канд. іст. наук., ст. викл. ХДАК;
Воскобойнікова В. В., канд. мистецтвозн., ст. викл. ХДАК;
Зайцева М. М., канд. економ. наук, доц. ХДАК;
Колеснікова А. С., студ. ХДАК;
Коновалова І. Ю., д-р мистецтвозн., доц., зав. каф. історії та теорії музики ХДАК;
Коржик Н. А., канд. наук із соц. комунікацій, доц., заст. декана факультету соціальних комунікацій ХДАК;
Попова-Коряк К. О., канд. юрид. наук, ст. викл. ХДАК;
Мостова І. С., канд. мистецтвозн., ст. викл., декан факультету хореографічного мистецтва ХДАК;
Радько О. В., канд. психол. наук, доц. ХДАК;
Рибалко С. Б., д-р мистецтвозн., проф., зав. каф. гуманітаристики та мистецтвознавства ХДАК;
Сокол Д. Р., аспірант ХДАК;
Фесенко І., канд. мистецтвозн., доц. ХДАК;
Шелестова А., канд. наук із соц. комунікацій, доц. ХДАК.

К 90 Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 травня 2022 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. — Харків : ХДАК, 2022. — 304 с.

УДК [008+316.77] (063)

© Харківська державна академія культури, 2022

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

Дорогі друзі! Харківська державна академія культури проводить всеукраїнську науково-теоретичну конференцію молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» в надзвичайно складний для нашої країни час. Війна руйнує життя людей, зобов'язуючи докласти всіх зусиль для перемоги над ворогом. Безумовно, кожен на своєму місці робить все можливе для того, щоб українське суспільство продовжувало свій впевнений поступ до цивілізованої світової спільноти та довело своє право на національну самоідентичність, основувану на свідомості, інтелектуальності та толерантності.

Харківська державна академія культури (ХДАК) посідає провідні позиції в культурологічно-мистецькому та бібліотечно-інформаційному освітньому просторі України та об'єктивно вважається одним із центрів духовності й культури нашої країни. Високодуховне наповнення такого складного організму, яким є ХДАК, сягає давнини і пов'язане з історико-географічним корінням, що зумовило надійні ціннісні орієнтири, духовне підґрунтя, визначило національнокультурний менталітет викладачів, співробітників, студентів і випускників академії.

У сучасному інформаційному суспільстві і суспільстві знань, цифрових технологій особливого значення набувають наука та її носії — інтелектуальна еліта, здатна продукувати нове наукове знання, успішно реалізувати свої наукові здобутки в усіх сферах людської діяльності. Сучасні заклади вищої освіти України дедалі більше набувають ознак наукових установ, трансформуються в сучасні науково-освітні інституції, провідні осередки розвитку галузевої науки відповідного профілю, де зароджуються, формуються й успішно функціонують наукові школи, де продукуються нові ідеї та наукові знання, які витримують першу апробацію в студентській аудиторії, набувають поширення на регіональному, національному і світовому рівнях. Науково-дослідницька діяльність стає одним з пріоритетних напрямів функціонування кожного сучасного ЗВО.

Сьогодні Харківська державна академія культури — провідний сучасний, потужний, авторитетний, інноваційний, елітний, унікальний заклад вищої освіти IV найвищого рівня акредитації, визнаний центр духовності, культури, мистецтва, науки й освіти, відомий своїми здобутками далеко за межами країни. В академії успішно функціонують аспірантура та докторантура; створюються спеціалізовані вчені ради з правом прийняття до розгляду та захисту дисертацій на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальностями 025 — Музичне мистецтво, 029 — Інформаційна, бібліотечна та архівна справа, 034 — Культурологія; виходять друком фахові збірники наукових праць: «Культура України» і «Вісник Харківської державної академії культури»; щорічно проводяться міжнародні та всеукраїнські наукові конференції, різноманітні культурно-мистецькі заходи.

Попри воєнний стан, ХДАК продовжує активну й плідну діяльність, надає якісні освітні послуги та здійснює професійну підготовку здобувачів освіти за ступенями «бакалавр», «магістр», «доктор філософії».

Вітаю учасників Всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених ХДАК та бажаю творчого натхнення, наукових злетів, успішної участі в конференції «Культура та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку»!

В. М. Шейко,

доктор історичних наук, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
дійсний член Національної академії мистецтв України,
ректор ХДАК

СЕКЦІЯ:
КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА ЕТНОКУЛЬТУРОЛОГІЯ В СУЧАСНОМУ
ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ

Н. Є. Шолуха

**РЕВІЗІЯ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКИХ МІСТ
ПІД ВПЛИВОМ ВІЙСЬКОВОГО ВТОРГНЕННЯ РОСІЇ**

Життя людей у XXI ст. сконцентроване в містах. Міська культура визначає загальні магістралі соціокультурних процесів провідних країн світу. Статус України в загальному культурному контексті після повномасштабного військового вторгнення на її територію Росії 24 лютого 2022 р. буде змінюватися, що спонукає до корегування оптики урбаністичних студій та аналізу оновлення культурних практик мешканців українських міст під впливом бойових дій.

Особливості урбаністичної культури та культурних практик мешканців міст висвітлено, зокрема, у працях З. Баумана, Г. Зімеля, К. Лінча, В. Рибчинського, М. де Серто. Проте осмислення культури українських міст у контексті активної фази бойових дій є унікальним досвідом, який зумовлює перевірку концептуальних моделей урбаністики практикою на прикладі м. Харків.

У межах культури українських міст під час бойових дій простежується налагодження системи неформальних зв'язків між мешканцями громад, переформатування ментальної карти міста з урахуванням питання безпеки, а також пріоритетність міст із децентралізованим плануванням.

Теоретико-методологічне ядро урбаністичних студій XXI ст. сформоване навколо об'єктно-орієнтованої онтології Г. Гармана, яка уможливила погляд на культурний простір як гетерогенний і такий, де символічний, матеріальний і антропологічний виміри рівнозначні та координуються зв'язками, що змінюються. У загальносвітовому культурному контексті об'єктно-орієнтована онтологія зумовила формування руху «Оссуру», відновлення феміністичного активізму та ідеологічно підготувала рух «Black lives matter», спільним місцем яких були зв'язки, встановлені без ієрархії, відсутність єдиного ідеологічного центру, розповсюдження інформації через соціальні мережі і вплив громадської думки на дії політичних партій, урядових осіб і державних службовців. Український досвід за моделлю філософії Г. Гармана відбувся під час Революції Гідності й подальших військових дій у Донецькій та Луганських областях, за умов яких сформувався волонтерський рух із числа учасників громадського активізму кінця 2013 – початку 2014 рр. Нині простежується активізація горизонтальних зв'язків у результаті військової агресії Росії в 2022 р. за двома напрямками: волонтерський рух для допомоги військовим і взаємодопомога серед цивільного населення.

Слід зазначити, що волонтерський рух для допомоги військовим характеризується побудовою зв'язків між мешканцями міст різних регіонів України та закордону, якому властива відсутність особистого знайомства між всіма учасниками. Тоді як особливістю взаємодопомоги серед цивільного населення м. Харків є локалізація діяльності волонтерів межами району їх проживання, неформальними зв'язками мешканців одного будинку, вулиці, кварталу, бомбосховища або сімейними та корпоративними взаєминами. Зв'язки

вибудовуються так само за принципом системи координації, децентралізовано та із залученням соціальних мереж.

Ментальна карта міста, концепція якої розроблена К. Лінчем, відносно м. Харків демонструє активізацію категорій безпеки та доступності. Замість таких ознак району, як престижність і щільність заселення, пріоритетними стали особиста безпека та доступність продуктів харчування, побутової хімії, особистої гігієни, а також ліків, питної води і кормів для домашніх тварин. Натомість відносна стабілізація військової ситуації на Харківщині та заклики уряду відновлювати робочий процес зумовили відкриття закладів із надання надлишкових послуг, які також стали чинником психологічної підтримки харків'ян — кав'ярні, салони краси та магазини одягу та взуття.

Також у ментальній карті Харкова наявні нові культурні практики із засвоєння метро та бомбосховищ для постійного проживання, надання послуг і роботи представників культурних індустрій (концерти, вистави, публічні лекції, майстер-класи, робота аніматорів з дітьми, надання бібліотечних послуг). Через обстріли і бомбардування районів міста, окрім евакуації в центральні та західні регіони України і за межі країни, простежується міграція харків'ян до більш безпечних районів міста, без урахування поняття престижності.

Останнім компонентом трансформації культури українських міст є стратегії подальшого містобудування і планування міського простору. З урахуванням потреби безпеки і досвіду виживання під час ведення бойових дій мегаполіс виявився більш обороноспроможним і таким, що мав умови для задоволення базових потреб мешканців міст. Сільська місцевість і міста-сателіти великих обласних центрів Київської, Миколаївської, Сумської, Харківської та Чернігівської областей опинилися під тимчасовою окупацією. У межах мегаполісів виправдала себе концепція «п'ятнадцятихвилинне місто», за якою в зоні пішої доступності мають знаходитися необхідні товари, місце роботи, заклади з надання освітніх, юридичних, медичних, культурних і побутових послуг. Попередній досвід адаптації культурних практик харків'ян під реалії карантинних обмежень, зумовлених епідемією коронавірусу «Covid-19», показав перспективність такого районування міста за умов обмеження доступу до громадського транспорту. Під час війни розгалужена містом мережа торгівлі та послуг підтвердила свої можливості із забезпечення потреб мешканців окремих районів. Окрім того, товари та послуги, які можливо надавати за допомогою Інтернету, втратили обов'язкову прив'язку до району, міста або регіону проживання.

Отже, за умов повномасштабного військового вторгнення Росії в Україну 24 лютого 2022 р. в культурі українських міст на прикладі Харкова простежується формування зв'язків за принципом координації від глобального до локального масштабів, у ментальній карті міста наявні чинники безпеки та доступності товарів і послуг, децентралізована модель розвитку міста показала власну перспективність. Досвід культурних практик мешканців м. Харків продемонстрував спроможність адаптації культури українських міст до умов гібридної війни.

В. В. Петренко

УКРАЇНСЬКИЙ ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД У КОНТЕКСТІ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ В СУЧАСНОМУ ПРОСТОРИ

Друга світова війна стала найбільшою культурною травмою для України в ХХІ ст. У ній загинуло близько 9 млн осіб¹, і це стало найбільш травматичним досвідом в історії України, який і до сьогодні впливає на життя суспільства. Масові вбивства, геноцид, каральні операції, які проводили німецькі війська, утворили стійкий образ ворога, що послуговувався антилюдяною націонал-соціалістичною ідеологією. Цей образ став тотальним і закріпився у формі абсолютного зла, яке має бути знищено.

Після закінчення війни і перемоги Радянського Союзу та союзників цей образ закріпився у повоєнній Європі, і, завдяки комуністичній пропаганді, залишався довгий час стабільним. Після розпаду Радянського Союзу, у багатьох країнах Європи відбулося переосмислення результатів і наслідків цієї війни, це стосується передусім тих народів, які перебували під впливом Радянського Союзу, а саме : Литва, Латвія², Естонія, Україна³, Польща⁴.

Цей «перегляд» є зумовленим новою політичною кон'юнктурою, яка постала після розпаду СРСР і була спрямована на відрив від спільного історичного бачення тих народів, які перебували в складі СРСР. У свою чергу подібне переосмислення зумовлює численні дискусії на низовому рівні, але тим не менш подібні історичні спекуляції свідчать лише про те, що травма була і є непроговореною і неосмисленою. Щодо цього можна зазначити наступне:

1. Великі втрати зумовили нечисленну кількість свідків цієї війни;
2. СРСР був державою з жорсткою ієрархічною ідеологічною системою, яка замовчувала факти⁵.

Це призвело до втрати культурної пам'яті, порожні місця якої заповнили нові ідеологічні системи етноцентричної спрямованості, які виростили в умовах «пошуків ідентичності» у звільнених з «тюрми народів» новоутворених країнах.

Спекуляції на темі Другої світової війни — це фантомні болі народів, які досі живуть у стані бойової готовності і готові захищати «своє» від «чужого», а оскільки після розпаду СРСР все довкола стало чужим, то нова ідеологія пропагує мілітарність свідомості нових громадян, новоутворених країн.

У цьому аспекті травмовані Другою світовою війною етнічні групи продовжують воювати в контексті минулого і за минуле, зовсім не орієнтуючись на майбутнє. Особливо це стосується «гуманітарної еліти», яка прагне довести

1 Енциклопедія історії України: Т. 1: А-В / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. К.: В-во «Наукова думка», 2003. Режим доступу: http://www.history.org.ua/?termin=Vtraty_vijskovi (останній перегляд: 12.04.2022).

2 Латвійський музей окупації. <https://okupacijasmuzejs.lv/ru/istorija-okkupacii-latvii-1-sovjetskaja-okkupacija/pjervaja-sovjetskaja-okkupacija-1940>.

3 Інститут національної пам'яті. <https://uinp.gov.ua/informaciyni-materialy/muzeynykam/vizualny-suprovid-ekspozyciyi/infografiky/druga-svitova-viyna>.

4 INSTYTUT PAMIĘCI NARODOWEJ. <https://ipn.gov.pl/nauka/konferencje-naukowe/26678,Konferencja-Rzeczpospolita-utracona-Polityczne-spoleczne-i-kulturalne-skutki-fas.html?search=951795>

5 Историческая память: сканы пакта Молотова-Рибентропа. <http://historyfoundation.ru/2019/05/31/pakt/>

всьому світу свою самотність і актуальність цієї самотності, через агресивну риторику, спрямовану на відмежування від самого цього минулого. У цьому контексті народжується парадокс, при якому чим далі суспільство біжить від радянського минулого, тим швидше воно потрапляє у його полон.

Таким чином Друга світова війна згорнулася із зовнішньо історичного процесу, спрямованого на перемогу над націонал-соціалістичною Німеччиною, у середину колишнього СРСР.

Суспільства воюють за пам'ять, по суті яку вони реконструюють за допомогою інститутів національної пам'яті, а не за допомогою передавання інформації від покоління до покоління.

У контексті сучасного протистояння України і Росії у цьому питанні, риторика, якою послуговуються обидві сторони, ідентична та взята із лексики Другої світової війни – «фашисти» і «рашисти». Це тези, які спрямовані на дегуманізацію супротивника в стилістиці 1941 року. Тому можна зробити висновок, що культурний травматичний досвід, який об'єднував всі народи колишнього СРСР, унаслідок руйнації останнього згорнувся в середину пострадянського простору і розщепився на різні ідеологічні конструкції, що експлуатують фантомні болі тих народів, які залучені у сучасні конфлікти та протистояння.

М. Ю. Шарпило

ДІДЖИТАЛ КОМЕМОРАЦІЯ ГОЛОКОСТУ ЯК ІНТЕРАКТИВНА АДАПТАЦІЯ КОНЦЕПТУ «КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ» У СУЧАСНОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

Культурна парадигма постмодерну розглядає комемораційні практики як інструмент побудови та увиразнення модифікаційного іміджу нарративу трагедії, що консолідує у собі варіативність аксіологічних, етичних змістів, необхідних для адаптації механізмів вшанування. Репрезентація практик пам'ятання подій, таких як Голокост, у межах динамічної колізії постіндустріального суспільства, має задовольняти потребу в моральній рефлексії та прочитанні меморіальної традиції інтерактивно, спростовуючи формалізацію скорботного ритуалу. Це дозволяє переосмислити константи культурної пам'яті, впливаючи на інтенсивність прогресії комеморації.

Звертаючись до *memory studies* М. Альбвакса та його послідовника П. Нора, які зазначали, що вшанування має набувати нового значення залежно від трансформації колективної свідомості. Виходячи з цього, можна стверджувати, що, використовуючи не тільки монументальну пам'ять, можливо відтворити минуле за допомогою диференціації різних культурних форм трансляції трагічних емпіричних практик. Саме тому діджитал комеморація покликана створити нові тенденції у трактуванні проєкції відношення людини до соціокультурної єврейської Катастрофи.

Говорячи про візуалізацію пам'яті про Голокост, виникає проблема доцільності її реалізації та адаптації на сучасному етапі. Більшість моментів Катастрофи для соціуму залишаються інваріативно невизначеними. Постмодерна комеморація здатна відкрито говорити про подію, використовуючи залучення кожного до співтворства для креації партисипаційних перформансів. Інноваційні форми скорботи більше не несуть

теоретичне наслідування трагізму з традиційними формами вшанування, що користувались популярністю у пострадянський період. Сучасна меморіалізація перетворилась на майданчик повсякденності, де індивід перефразовує зміст Катастрофи та трактує її символізм залежно від особистісного сприйняття.

Альтернативні стратегії культивування коменоративних практик Голокосту є наслідком популяризації нових медіа, покликаних створювати діджитал місця, де мова йде про осмислення культурної пам'яті як складової самоідентифікації. У цьому процесі різко змінюються культуротворчі образи та їх символізм. Дослідниця принципу постпам'яті Катастрофи М. Гірш наголошує, що сьогодення потребує відмовитись від однорідного сприйняття історичних наративів та орієнтуватись на перетворення їх для нового соціального досвіду.

Діджитал коменоративні практики у візуальному просторі змінюють матеріальні монументи та будують спільноту для збереження колективних спогадів. Реалістичний інструментарій вебплатформ порушує межі між дійсністю і віртуальним, вписуючи пам'ять про трагічне минуле в повсякденне життя. Коменоратія за допомогою сучасних технологічних моментів дозволяє це зробити та позбавляє Голокост консервативного сприйняття. Діджитал вшанування спростовує сутність Катастрофи та нівелює її семіотичний простір з одвічною ідеєю втрати. З'являється альтернатива місцям пам'ятання. Прикладом може слугувати проєкт Меморіального центру «Бабин Яр» — «Шлях», який застосовує метод віртуальної реконструкції емоційного контексту трагедії Голокосту, що містить у собі інтерактивні щоденники та аудіоспектакль. Ця структура перетворюється на місце роботи з культурною пам'яттю та трансформаційним опрацюванням індивідуального сприйняття події.

Діджитал меморіали є новою формою репрезентації вшанування Голокосту для культурно-візуального простору України. Вітчизняні коменоративні практики конструюють механізм цитування події за допомогою адаптації доступного інформаційного сегмента. Це дозволяє активно генерувати політичні, етнічні імперативи й традицію, які є важливими універсальними для самовизначення особистості у наш час.

М. В. Александрова

ТРАДИЦІЯ ЯК СПОСІБ ТРАНСЛЯЦІЇ КУЛЬТУРНИХ КОДІВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

У культурології під традицією науковці визначають спосіб виконання наступності, у якому інтегровані творчі тенденції минулого, що мають важливий сенс для сучасності. Поняття традиції отримувало різноманітні теоретичні трактування, що визначається їх диференційованістю. Встановлено, що завдяки традиціям зберігається найбагатший потенціал культури, здобувається природний та живий зв'язок сучасності та минулого, з'являється можливість взаємодії культурних епох та цінностей.

У гуманітарних дослідженнях поняття «традиція» може трактуватися широко: як фундаментальна універсальна характеристика, дія якої поширюється в дуже широкі часових і просторових межах. Така культурна традиція може охоплювати цілу історичну епоху, цивілізацію і визначати конкретний тип культури. Існує інше, вужче розуміння традиції як деякої константи, яка

відтворюється у певних групах, наприклад, в етнічних спільнотах. При цьому в традицію включаються всі елементи культури певного періоду, вся сукупність культурних текстів та кодів.

Великою проблемою української культури є «розірваність традиції», що зумовлена історичним розвитком. Колективізація спотворила обличчя сільської культури скрізь, де відбувалася. Водночас з економічною базою села було знищено і культурні норми, як й інституції громадянського суспільства. Було кардинально змінено давню культурну і соціальну структури з численними складовими, основою яких був традиційний спосіб життя. Вільямом Ноллом у праці «Трансформація громадянського суспільства. Усна історія селянської культури 1920–1930 років» досліджується методом інтерв'ю саме усна історія, джерела якої з кожним роком міліють. Спогади селян (репресованих і простих колгоспників) безпосередньо, а «активістів» опосередковано змальовують жахливу картину впровадження нового способу життя, що демонструє жахливі наслідки розірваності традиції та знищення традиційного способу життя. Але механізм дії традиції має здатність відроджувати і одночасно трансформувати забуті культурні стереотиби та форми, транслювати культурні коди.

Будь-який код — це насамперед інформативна система умовних знаків (символів), організованих за законами власного синтаксису, отже код — це мова. Відповідно, культурний код — це інформативна система знаків культури (її символів, артефактів) або мова культури, яка має конкретне значення у певному етнічному контексті у своєму хронотопі. Код — складова одиниця культури. Культурні коди співвідносяться з найдавнішими архетиповими уявленнями людства щодо будови Всесвіту та несуть ці знання новим поколінням. Вони універсальні за своєю природою, але детерміновані суб'єктивним (традиційним, етнічним) фактором, тому кодування культурного простору завжди має національний характер і є специфічним для кожного етносу.

Культурний код нації є не пережитком минулого, а квінтесенцією найкращих та найжиттєздатніших практик, зібраних народом за віки історії. Зазвичай, у рутинних практиках, культурні коди не є явними, їх не можна вичленити або зафіксувати, наприклад, методами соціологічних опитувань. Але нині, коли українське суспільство існує в топосі діючої травми, культурні коди функціонують як факти реальної дійсності. За допомогою комбінування або мовних символів, або предметів та поєднання їх у певну сукупність можна зробити повідомлення, зрозуміле іншим носіям конкретної культури. Кожне таке повідомлення сприймається без додаткових пояснень, що говорить про те, що у людей в культурному середовищі сформувалися певні уявлення, і вони їх розуміють. Особливого значення набуває аналіз всіх елементів, що утворюють культурні коди нації, їх сенсу, призначення та можливостей.

О. О. Кухаренко

ДЕЯКІ ЗАУВАЖЕННЯ ЩОДО ПОТОЙБІЧНОЇ СТРАВИ

Народні вірування, казки та обряди містять значну кількість посилянь на страви, що вживалися лише в межах обрядових дій. Пригощали ними казкового героя виключно представники потойбічного світу. Ці страви вважалися такою їжею, що належить потойбіччю.

В. Пропп довів, що далека й складна подорож головного героя чарівної казки є подорожжю до потойбіччя чи дослівно — в загробний світ. Його матір, наречену чи дружину насправді не вкрав змії, кощії чи чарівний птах, вона просто померла. А казковий герой втілює мрію всіх родичів і членів родин померлого повернути небіжчика назад до життя та реального світу. Коли герой дістається хатини яги, яка за сутністю своєю є прикордонною заставою між світом живих і мертвих, він вимагає напоїти-нагодувати його та скупати в лазні. З лазнею все зрозуміло: подорожуючи на той світ, необхідно змити з себе все, що пов'язувало тіло з цим світом. А ось щодо їжі справа виглядає дещо складнішою. Баба-яга, окрім усього іншого, годує героя не просто їжею, а спеціальною їжею, без якої до потойбіччя потрапити неможливо.

Що саме казковий герой чи померлий має споживати, про це казка не містить жодної інформації. Тому Пропп наводить кілька прикладів з індіанських, єгипетських, шумерських, іранських, античних переказів. Як правило, це вода й молоко, хліб і м'ясо. Указані джерела також повідомляють, що це могли бути нектар та амброзія. В одному й іншому випадках стикаємося з тим, що означені продукти обов'язково повинні складатися з двох компонентів — їжі та напою, твердого й рідинного. Це суттєве зауваження для встановлення того, що примітивна міфологічна свідомість людства на певному етапі його розвитку вважала потойбічною їжею.

Спроба знайти відповідні мотиви в обрядових діях, передусім — в обрядах поховальних і поминальних. Український традиційний поховальний цикл містить ритуал поминального обіду, що проводиться після повернення учасників обряду з кладовища до садиби померлого. Усі, хто брав у цьому участь, мали вимити руки, якими кидали землю до ями на кладовищі. І йдеться не про умови гігієни перед вживанням їжі, а про змивання всього, що позначено міткою смерті, зокрема землі з кладовища. Без такої процедури не можна було входити до хати, й обрядове миття рук можливо порівняти зі згадуваною лазнею баби-яги, з тією лише різницею, що казковий герой змиває з себе залишки світу живих, а учасники поминального обіду — залишки від взаємодії з потойбіччям.

Однак з усього переліку обрядових дій поминального обіду найбільшу зацікавленість становить споживання їжі. Обов'язковими для українського поховального обряду були борщ чи капуста, жарені чи печені пироги. Попри те, що страви ці є поховально-обрядовими, вони вживалися й у реальному побуті українців, тому, звичайно ж, не можуть уважатися потойбічною їжею. Але була на столі одна страва, що використовувалася лише під час проведення обрядів і ніколи поза їх межами. Це — коливо чи кутя, прилита ситою. Спочатку піп, а тоді й усі інші споживають колива по три ложки за душу покійного, й лише після цього сідають обідати.

Кутя також використовувалася під час інших поминальних обрядів, які прийнято було проводити на наступний день після поховання, на третій, сьомий чи дев'ятий, залежно від регіону, та обов'язково на сороковий день по смерті похованого. Прийнято також відзначати річницю з дня смерті з кутею.

Уявлення про саме потойбіччя дають праці, що належать митрополиту Іларіону (І. Огієнку) та Н. Велецькій. Але, згідно з народними уявленнями, у потойбіччі мешкають не лише померлі предки, його населяє безліч надприродних істот, що час від часу можуть взаємодіяти з живими мешканцями цього світу.

Приміром, коли людина заблукала чи збилася з дороги, часто це вважалося дією мешканця з потойбіччя — блуда, переплута, лісовика чи чорта. Тоді треба було одяг вивернути, а взуття перевзути з лівої ноги на праву та навпаки. І після цього нечиста сила мала відступити, а той, хто заблукав, — знайти дорогу. У такому віруванні проступає віра в те, що на тому світі не так, як у нас, там усе навпаки.

Тому існували досить жорсткі вимоги до одягу померлого. Він мав бути новим і неносеним, що не стикався з живим тілом, або, хоч і не новим, але обов'язково випраним, що також ліквідувало з нього ознаки життя. Альберт Байбурін зазначає, що одяг для померлого шили «на живу нитку» та застібали навпаки, в чому прослідковується ідея «недоробленості» та «інакшості», що вказує на відмінність представників одного й іншого світів.

Ще одним прикладом на користь такого твердження є те, що річниці з дня народження слід було відзначати в той самий день або пізніше, а річницю смерті — в день, коли вона трапилася, чи раніше. Не можна святкувати день народження до його приходу, інакше до живої людини будуть застосовуватися правила, прийнятні до покійника. Так само не можна поминати пізніше дня смерті, оскільки такі умови притаманні лише для тих, хто знаходиться на іншому світі.

Отже, якщо для потойбіччя було все навпаки та все відмінне від реальності, потойбічна їжа також мала бути зовсім іншою — анти-їжею. І такою стравою, що використовувалася лише при проведенні обрядів родинного чи календарного циклів, була кутя, коливо чи канун. Насправді це три назви однієї страви, що являла собою зварені злакові зерна, залиті узваром чи медовою ситою, — поєднання твердої їжі з рідинним питвом.

Звичай такої їжі живим людям вживати не можна, але під час обряду, коли відбувається сакралізація реальності енергією потойбіччя, у момент відкриття входу до того світу, тимчасово скасовуються найсуворіші заборони та відмінюються табу. Так учасники поминального обіду, з'їдаючи по три ложки куті, сприяють небіжчиківі, закопаному на кладовищі, потрапити до потойбіччя й перетворитися з похованого на покійного. А це означає, що заспокоїтися він може лише за умови потрапляння на той світ — місця свого остаточного перебування.

Однак кутя використовувалася не лише в родинній поховальній обрядовості, а й календарних обрядах. Так різдвяно-новорічно-хрещенський святковий період характеризувався аж трьома видами куті — багатою, щедрою та бідною. Це можна пояснити тим, що в дохристиянській релігії в цей час відзначалося велике свято вшанування культу предків, на яке припали новітні християнські свята. Доказом цього є вірування, що в різдвяний Святвечір до домівки на кутю сходяться всі померлі роду.

В обряді згадуваного поховального обіду учасники перед тим, як приступити до вживання їжі, з'їдають по три ложки куті. Після цього присутній священник читає молитву «Отче наш» і благословляє їжу. Так прийнято було робити завжди. Але під час поховального обіду кутя не благословляється, її вживають без благословення й лише тому, що таку їжу не можна благословляти, це — потойбічна їжа, яку споживають виключно з обрядовою метою: допомогти похованому дістатися потойбіччя й стати покійним. Для героїв чарівних казок

мета дещо трансформується: подолати складнощі на далекому й важкому шляху та самому потрапити до потойбіччя. Але сутність одного й іншого завдання є практично ідентичним — мати змогу здійснити подорож на інший світ.

Наведені приклади дозволяють припустити, що стравою, завдяки якій померлий і похований може потрапити до потойбіччя, якою пригощали душі небіжчиків роду на різдвяний Святвечір; якою годувала яга героя, щоб він дістався до тридесятого царства й повернувся назад; якою поминають похованого й гарантують його входження до культу предків, є одна й та сама страва — кутя, що являє поєднання рідинного й твердого, їжі й питва.

П. І. Голотенко

ПРОБЛЕМА ФАКТИЧНОГО ГЕНЕЗИСУ НАУКОВОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Наука як специфічний різновид людської діяльності почала формуватися ще із найдавніших часів у різних культурно-історичних регіонах світу. Астрономія, зоологія, географія, математика, культурологія та інші науки поступово розвивались вже з доби стародавності. Кожна із них протягом досить тривалого часу накопичувала фактологічно-емпіричний матеріал і подолала багато стадій своєї змістовної кристалізації. Тоді як у межах певної сукупності наукового матеріалу окреслюється теоретичний фундамент, то, відповідно, запроваджується спеціалізована галузь наукових знань та діяльності.

Вважається, що в історії світової науки культурологія вперше «офіційно» виникла відносно нещодавно — у 1949 р., що безпосередньо пов'язано із виданням фундаментальної праці «Наука про культуру» американського культурного антрополога Леслі Уайта. Саме слово-термін «культурологія» у науковому обігу вперше з'явилося набагато раніше — у 1915 р. разом із публікацією книги «Система наук» Вільгельма Оствальда, видатного германського філософа, фізика, хіміка та реформатора науки.

Дійсно, цих двох вчених можна вважати «батьками сучасної офіційної культурології». Кожен з них чітко сформулював головну ідею необхідності створення нової (осучасненої) науки про культуру, суть якої полягала у дослідженні феномену людського існування в його цілісності, а не в його окремих частинах. Відповідно, реалізація на практиці такого дослідження передбачала застосування системного підходу. Отримання нових результатів з такої позиції комплексності дозволило вченим здійснити вагомий внесок у розробку культурологічної наукової практики нового типу.

Попри те, що поява культурології «офіційно» датується серединою ХХ століття, слід мати на увазі, що насправді де-факто культурологія виникла набагато раніше. Неможливо, щоб до 1948 року включно не існувало ніяких досліджень та знань відносно культури, а потім у 1949 році зненацька настала «доба культурології». По суті справи, наука про культуру розпочала свій «життєвий» шлях рівно з того часу, коли з'явилися перші спроби осмислення феномену. Разом з цим слід мати на увазі, що на той час цей напрям науки почав розвиватися у руслі філософії та історії.

Задля об'єктивного сприйняття суті наявної проблеми, культурологічну пізнавальну практику до 1949 р. доречно було б позначати як «прототипну культурологію», «науку про культуру раннього часу», і т. п. Відповідно, до

культурології періоду від 1949 р. доречно застосовувати такі терміни, як «сучасна культурологія», «офіційна культурологія» тощо.

Звісно, сенс поняття «культура» у різні історичні епохи був неоднаковим і під впливом цілого ряду факторів сенс змінювався. Про сутність цього феномену детально говорили багато мислителів різних країн, різних часів, зокрема давньогрецькі софісти у V столітті до н. е., Августин Аврелій у IV–V ст. н. е. та ін. Мислителі прагнули до теоретично-понятійного осмислення феномену, тобто, до науково-філософського осмислення, а тому — це можна вважати протонаукою про культуру. На той час ця гносеологічна практика формально ще не позначалась як «культурологія», проте суть від цього не змінювалася: предметом пізнання залишалось поняття про культуру, яке в більш пізній час постійно набувало все нових семантичних відтінків.

На початку 1990-х рр. культурологія як нова наукова галузь офіційно виникла в Україні, що безпосередньо пов'язано із діяльністю таких науковців, як Василь Шейко, Олександр Кравченко, Олександр Гаврюшенко, Любов Тишевська та ін. На той час в усіх країнах пострадянського простору культурологія була необхідна у якості гідної альтернативної заміни цілого ряду старих дисциплін радянського типу. Серед тодішніх освітньо-наукових закладів саме Харківський інститут культури став першим осередком культурології в Україні. У 1998 р. заклад отримав статус «академії» та у подальший час здобув загально визнану репутацію «лідера культурологічної освіти» в Україні.

Звичайно ж, нова дослідницька галузь в українському інтелектуальному просторі не могла різко з'явитись на порожньому місці. Цій події неодмінно сприяв попередній дослідницький досвід представників культурологічної думки останніх двох тисячоліть. Якщо багато хто з мислителів минулого певним чином вивчав людську культуру, але при цьому увійшли в історію лише в статусі філософів, етнографів, психологів та в інших амплуа, то вони, у будь-якому разі, де-факто були культурологами «перших поколінь». Серед таких істориків і теоретиків культури Марк Тулій Цицерон, Джамбаттіста Віко, Зігмунд Фрейд, Альберт Швейцер, Елвін Тоффлер та багато інших.

Дуже примітно, що в різних дослідників наводяться різні дати зародження культурології як науки. Власне, факт зародження можна тлумачити як виникнення, оскільки наука у своїй первинній формі вже з'явилась, раціонально-понятійне осмислення феномену вже розпочалось. Отже, такі дослідники, як В. М. Шейко та М. Б. Щавельова історію культурології розпочинають вже із часів античності. П. Б. Клевцов виникнення культурології відносить до XVIII ст. Р. П. Трофімова історію розвитку культурологічної думки розпочинає від сімдесятих років XIX ст. Згідно з Л. Уайтом, культурологія з'являється у XIX ст., а саме у 1871 р. Нарешті, І. В. Кондаков та Ю. В. Осокін, так само як і багато інших вчених, фактичну появу наукової культурології відносять до 1949 року. Як видно, між різними дослідниками з приводу часу виникнення культурології узгодженості немає. Однак, є факт — раціональне осмислення культури розпочалося із доби стародавності і це має дуже вагомe значення у вирішенні даного питання.

Отже, в історії світової наукової думки перші культурологічні знання реально з'являються вже на межі старої та нової ери, які в подальшому поступово продовжували збагачуватись і розвиватись до теперішнього часу. Переконання

в тому, що культурологія є занадто молодою наукою, яка існує лише з 1949 року, а в Україні — з початку 1990-х, є некоректним. Такий погляд є занадто вузьким і примітивним, що перешкоджає глибокому усвідомленню сутності цього питання. Аспект «де-юре» не повинен затьмарювати аспект «де-факто». Культурологія є набагато старшою сферою науково-теоретичного і практичного пізнання, аніж вважається, тому, насправді, вона є більш респектабельною і має достатньо високий рівень соціальної значущості.

Є. Ю. Трубаєва

МЕДІАЦІЙНА РОЛЬ ПСИХОАНАЛІЗУ У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ЯК НАУКИ

На сьогодні проблема медіаційної ролі психоаналізу у формуванні культурології як галузі наукових знань про культуру продовжує залишатися актуальною і малодослідженою. Прихильники такої порівняно нової науки як культурологія дійшли висновку, що психоаналіз як посередник (медіатор) між людиною і культурою, між суспільством і його культурним середовищем, між теорією та історією культури та культурною практикою послугував однією із фундаментальних основ процесу формування культурології як науки, зокрема її складової — мистецтва. Адже погляди Зигмунда Фрейда на мистецтво, наприклад, були потрактовані як несвідомі конфлікти митця у перші роки його життя та їх віддзеркалення в його творчості. А розповсюдження особливостей свідомості людини на галузь культури витікало із важливої передумови культурних потреб людини.

Культурологічна концепція Фрейда за своїм задумом та найближчою метою орієнтувалася на вивчення психіки індивідуума. Критерієм розвитку психіки особистості як у психоаналізі, так і в культурно-історичній теорії є здатність суб'єкта самостійно регулювати архаїчні форми психічних процесів, відображаючи їх у суспільній діяльності, слові та традиціях. При цьому він переносив характеристики з окремої людини на все людство, роблячи спробу таким чином зрозуміти за допомогою психоаналізу як медіатора процес еволюції культури. Під культурою, до речі, Фрейд розумів сукупність соціальних особливостей людей, їх знання та здатність до різних видів діяльності, норми поведінки, сукупність матеріальних і духовних цінностей, політичних і державно-правових інститутів тощо. Фрейд вважав, що психоаналіз (а від себе додамо — як медіаційний інструмент) можна використовувати і для пояснення та регулювання суспільно-культурологічних процесів. Він дійшов висновку, що культура — це вироблена людством форма приборкання людської агресивності та деструктивності.

Слід зазначити, що термін «культура» у Фрейда у більшості випадків є рівнозначним поняттю «суспільство». У визначенні «людська культура» Фрейд зазначає, що саме вона охоплює усі набуті знання та засоби, щоб панувати над силами природи та отримувати задоволення від життя. Тобто людина має дві поширені особливості, які відповідають за те, що інститут культури суспільства може підтримуватися лише повною мірою насильством. Адже, поперше, людина не має спонтанної любові, як стверджує Фрейд, до праці, а по-друге, аргументи розуму безсилі проти їх пристрастей. І головним закидається

питання, яким чином психоаналіз (як медіатор), його знання і методики застосувати у процесах вивчення культури людини, щоб культурологічні дослідження як наукові знання використати у боротьбі за панування людини над собою і своїми пристрастями в ім'я прогресу і майбуття.

І. С. Галушко

АНІМЕ ЯК ОБ'ЄКТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

У ХХІ ст. японська анімація (аніме) стала помітною частиною масової культури. Стрімке зростання популярності аніме за межами Азії призвело до підвищення наукового інтересу з боку дослідників у різних країнах світу. Тим не менш, в українських наукових колах аніме було і залишається не надто затребуваною темою. Поодинокі спроби наукового осмислення японської анімації мали місце на початку 2000-х рр. У 2004 р. харківський мистецтвознавець З. І. Алфьорова опублікувала ряд наукових статей, присвячених дослідженню впливу аніме на західноєвропейське та американське кіно. Та попри це, ідея цілеспрямованого вивчення аніме не отримала масового поширення.

Станом на 2022-й рік, в Україні не було створено жодної ґрунтовної наукової праці про японську анімацію. Це зумовлено кількома причинами, починаючи з відсутності будь-якої фінансової підтримки подібних ініціатив і завершуючи негативним ставленням з боку представників наукової спільноти. Але, зважаючи на досить значний рівень інтересу з боку населення, перспективи розвитку досліджень японської анімації в Україні не видаються нам примарними.

За останні 13 років позиції індустрії аніме в Україні значно покращилися. У період з 2010 по 2015 рр., завдяки старанням національних телекомпаній, українці дізналися про «Наруто», «Бліч», «Зошит Смерті», «Крутого вчителя Онідзуку» та багато інших творів, відомих далеко за межами Японії. У великих містах була започаткована традиція проведення тематичних фестивалів. Почали з'являтися фанклуби, більшість із яких досі продовжують свою діяльність. Всі ці фактори в найближчому майбутньому можуть призвести до актуалізації наукових досліджень аніме в нашій країні. Культурологія як наука, що займається вивченням різноманітних явищ культури, може відіграти ключову роль у цьому процесі.

Кожне аніме містить смисли та значення, пов'язані з релігією, міфологією, літературою, філософією, історією, естетикою, побутом та іншими сферами людської діяльності, які ми вкладаємо в поняття «культура». Тому сутність культурологічного дослідження аніме полягає у виявленні в конкретних творах японської анімації смислів та значень за допомогою використання провідних методологій гуманітарного знання, зокрема герменевтики, семіотичного аналізу, структурного аналізу та феноменології. Відповідно, джерельна база культурологічного дослідження аніме має складатися з візуальних джерел та наукових текстів, створених фахівцями з інших країн. Мета цих пошуків залежатиме від наукового інтересу самого дослідження, оскільки з культурологічної точки зору аніме може бути розглянуте в контексті масової культури, візуальної культури, національної культури, культури повсякденності тощо. Поява культурологічних текстів про аніме має посприяти розкриттю наукового потенціалу теми і збільшенню теоретичної бази культурології як такої.

А. М. Біленька

СЦЕНІЧНЕ СЛОВО В 30–60-Х РР. У КОНТЕКСТІ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ НА ПРИКЛАДІ ТЕАТРУ ІМ. ФРАНКА

Негативний вплив сталінського режиму на культурні процеси в Україні не оминув і вітчизняний театр. Ідеологічно-репресивна машина активно працювала над відбором не лише жанру, тематики вистав, акторського складу тощо, а й усієї естетичної та ідеологічної складової, що вилилось у запровадження напряму «соціалістичний реалізм», який передбачав зображення сучасності у тій формі, як її розуміла радянська верхівка, а також оспівуванні нового позитивного героя та тяжіння до масштабних соціальних узагальнень. Заперечувались схематизм та абстрактна символіка.

Якщо оцінити вплив «соціалістичного реалізму» на сценічне слово 30-х рр., то слід зазначити, що діалоги і монологи акторів у виставах «звучали» гіперемоційно, як політична промова, що допомагало партії активно впливати на маси за допомогою простих і примітивних художніх засобів. Але попри такі обмеження видатні актори театру ім. Франка – А. Бучма, Н. Ужвій, Г. Юра, Ю. Шумський, Д. Мілютенко, В. Добровольський, П. Нятко та ін. створювали сильні повнокровні художні образи. Хоча більша частина вистав театру була пропагандою радянської ідеології, проте етапними стали саме постановки української та світової класики, серед яких – «Весілля Фігаро» П. Бомарше, «Пригоди бравого солдата Швейка» за Я. Гашеком, «Безталанна» І. Карпенка-Карого.

Слід зазначити, що очільник театру Г. Юра був прихильником театру корифеїв, тому звукова палітра ролей франківців відрізнялась винятковою мелодійністю та акцентованою емоційністю, достатньо згадати роботи Н. Ужвій, Г. Юри та А. Бучми.

З початком Другої світової війни основними напрямками театральної діяльності вітчизняних колективів були: стаціонарні вистави евакуйованих театрів, фронтові бригади, діяльність українських театральних колективів в окупації. Також завдяки радіо став популярним жанр художнього читання, не в останню чергу завдяки франківцям.

Театр ім. І. Франка, що був евакуйований до Узбекистану разом з місцевим театром ім. Мукілі, поставив «Наталку-Полтавку» узбекською мовою, а М. Крушельницький на сцені Ферганського драматичного театру здійснив постановку узбекської драми «Надира».

Мистецтву воєнного часу властиві народність, пристрасність, дохідливість змісту і форми. Воно мало надихати радянський народ і армію на опір ворогу, на героїчні подвиги вселяло віру у перемогу.

Потенціал роботи вітчизняної сцени в період окупації, а відтак і функції в ній сценічного слова, є необхідною складовою в усвідомленні соціокультурної ролі театру в процесі націотворення та гуманізації соціуму.

У цей час на окупованих територіях вітчизняні митці, опинившись в умовах «культурного вакууму», змогли створити нову українську сцену, для якої властива свідома дистанція від моделі радянської культури, а також одночасний контакт з українською та німецькою аудиторіями. Але це можна вважати результатом вимушеного інтеграційного процесу людей часто протилежних суспільних позицій.

На межі 40-х та 50-х рр. для українського радянського «політичного» театру властиві дві тенденції: постановка класичних п'єс, зокрема «Вишневий сад» А. Чехова, «Дядечків сон» Ф. Достоєвського, «Без вини винуваті» О. Островського, «Сгор Буличов та інші» М. Горького, «Украдене щастя» І. Франка, але поряд з цим, розважальні етнографічно-побутові вистави з танцювальними і вокальними номерами. Виходячи з вищезгаданого, ці тенденції, звичайно, позначилися на зниженні вимог до сценічного слова. У п'єсах і мові персонажів почали застосовуватись неологізми, пов'язані із ідеологією часу, які потім було введено в загальнонародний обіг, а також штучно-декламаційна патетика, шаржовість та гіперболізована мелодраматичність. Була висунута ідея так званої безконфліктності драматургії, причиною якої стала відсутність класової боротьби антагоністичних класів у радянському суспільстві.

Якщо аналізувати період 50-х — 60-х рр. в українському театрі, то варто зазначити, що серед мистецтвознавців існують дві протилежні точки зору щодо його сутності. Перша декларує рух уперед після подолання воєнних труднощів. Інша — висловлена пізніше у період «застою» заперечує практично всі досягнення українського театру в цей період. Якщо розмежовувати тогочасну театральну та взагалі соціокультурну ситуацію в Москві та на периферії, то в Україні через надмірний ідеологічний контроль перепони були навіть могутнішими, ніж в інших республіках.

У 1962 р. В. Оглоблін здійснив постановку трагедії М. Руденка «На дні морському», яка стала для франківців виходом у невідоме, тому що вперше заговорила про зловживання сталінізму. І хоча на XX з'їзді КПРС цьому явищу вже була дана оцінка, але було невідомо, як на таку тематику відреагує глядач.

Сюжет розгортається в окупованому фашистами українському місті. Колишній редактор радянської газети Лугова, що була репресована в 30-х рр., виходить з тюрми і вступає до партизанського загону, але на сина Миколу її ув'язнення вплинуло так, що він зненавидів радянську владу і став на бік фашистів. У сцені, коли Микола гранатою мав підірвати групу партизанів, його мати стріляє в нього. Центральні ролі виконували Н. Ужвій і К. Осмяловська, П. Морозенко, М. Задніпровський, О. Омельчук.

Ця п'єса є першим публічним непослухом автора проти влади. Якщо раніше в таких випадках вистава заборонялась, або в кращому випадку — перероблялась, як це було з франківськими виставами: до війни — «Підеш — не повернешся» І. Кочерги, після війни — «Путі-дороги» Г. Федорова, то відтепер технологія знищення небажаної п'єси стала більш тонка. Влада, що вважала себе демократичною, остерігалася розголосу щодо мистецьких явищ, що руйнували культурно-політичний стандарт, тому необхідно було усунути, першочергово, не факт існування твору, а увагу до нього глядачів.

Радянське керівництво почало активно проводити антиукраїнські заходи, які свідчили про цілеспрямовані процеси русифікації українців. Це були останні роки, коли провадилась теорія безконфліктності, яка була головним постулатом соціалістичного реалізму. Як наслідок, сценічне слово цього періоду характеризується відсутністю індивідуалізації, проте на відміну від останніх десятиліть, орфоепічна культура залишалась на високому рівні.

З цього часу командно-адміністративний стиль керівництва поступово змінюється на творчий, починає враховуватись думка громадських організацій

та художніх рад, дисципліна «сценічна мова» стала основною в усіх театральних вишах.

Театрознавці епохи соцреалізму «набили руку» в питанні захисту позицій влади, видаючи їх за освячені історією традиції трупи. Франківці шукали п'єси, в яких розкривалось позитивне начало в явищах навколишньої дійсності. Але цей позитив став наслідком ідеологічної підневільності, зокрема і в функціонуванні сценічного слова. Тому період 30–60-х рр. вважається одним із найсуперечливішим в оцінці сценічного слова з позиції історико-культурного процесу.

СЕКЦІЯ: СУЧАСНІ КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ

Д. Д. Іваницька

ЩОДО БІЛЬШ СУЧАСНИХ ПІДХОДІВ У РОБОТІ ФОНДОВИХ ПРАЦІВНИКІВ МУЗЕЙНИХ УСТАНОВ

Робота фондкових працівників музеїв значуща, а головне — цікава, коли нею займаються фахівці, які добре знають специфіку своїх ділянок. Однак досі полемічним питанням залишається доцільність появи на тих чи інших сайтах детальної інформації щодо предметів музейних колекцій. Цим явищем окреслені певні межі професійних можливостей фондкових працівників, а саме: одноголосного рішення щодо обраної форми ведення та збереження інформації — на паперовій основі, або електронному носіїві.

На сьогодні облікова робота більшості музейних установ максимально комп'ютеризована. Працівники фондів вже на першому етапі роботи тісно пов'язані з використанням технічного оснащення.

Під'єднаний до всесвітньої інформаційної мережі «Інтернет» комп'ютер, яким обладнане робоче місце фахівця, обмежується наявним на сьогодні фінансуванням і не відповідає потребам сучасних стандартів музейного обліку. Не кажучи про те, що працюючи без збоїв комп'ютери в реаліях державних музеїв — велика вдача, оскільки більшість працівників вимушені вирішувати це питання самотужки, аби виправдати наданий державою прожитковий мінімум у вигляді заробітної плати.

Формування інвентарних комп'ютеризованих книг звужується до уважності при копіюванні інформації з книг надходжень. На кожен предмет заповнюється паспорт у форматах «doc» та «excel». В них основна інформація потрапляє все тим же шляхом уважного копіювання з інвентарних книг. Інші графи паспорта вже потребують ретельного вивчення експонатів, залучаючи всі відомі шляхи пошуку інформації. Лише на цьому етапі фондової роботи можливо говорити про використання власних інтелектуальних розумових здібностей, отриманих під час навчання та досвіду роботи в різних сферах особистісної діяльності.

Виникає потреба у вивільненні часу працівників наукового сектору, який спливає на механічне копіювання інформації, що дійсно важлива і потрібна, однак — некваліфікована праця. Музеї, що намагаються йти в ногу з часом,

залучують серверні системи збереження, наповнення та доступу інформації щодо колекцій.

На жаль, Україна співіснує з роботою таких недосконалих систем, як «Prozoggo» чи «Helsinki», які зарекомендували себе як корупційні нововведення.

Отже, працівники з багаторічним досвідом роботи скалічені часами за «Советів», коли вижити попри все було інстинктивно обраним пріоритетом. Спасіння пам'яток, як і дотепер, вважається героїзмом «для тих, хто розуміє». Як і за часів Другої світової війни, так і за нинішньої, рятують цінності «за ідею». Зважаючи на вище перелічені факти, єдиною прийнятною стратегією, що базується на життєвому досвіді, стає трансляція нерозголошення інформації як такої. Це підсилюється сукупністю ворожнечі до електронного, тобто сучасного, ведення фондової документації, яка уявляється зарубіжною пасткою з латиничною назвою – сучасним маркетинговим шляхом онлайн-просувань. Відважні колеги на власні очі переконуються у відсутності працюючих карних врегулювань з боку держави-корупціонера, яка у правовому полі – особа «nongrata».

Світ, що змінюється щосекунди, примушує підлаштовуватися до воєнних та карантинних вимог. Тобто кидає виклик людській свідомості працювати офлайн, наражаючи себе на небезпеку, або працювати за законами дистанційної роботи, для якої лише деякі приватні фірми можуть забезпечити працівників офісним обладнанням, надавши їм необхідну техніку та меблі.

Отже, збіг перелічених нами обставин формує сталій та неприйнятний «аватар» музейного фондового працівника, що унеможлиблює виконання культурно-просвітніх та наукових завдань, які ставить перед ними музейна сфера XXI століття.

Одним з цих завдань стає надання максимально повної та оформленої на найвищому технічному рівні інформації щодо колекцій, яка, на жаль, не може або не хоче надаватися через непрацюючий механізм державного апарату, працівникам митних служб, що стоять на варті (точніше, мають стояти) державного суверенітету нашої незалежної країни.

У колі окреслених проблем колективи вирішують невирішальні проблеми роками, через недовіру до корумпованої держави, до сучасних світових реалій, з огляду на події воєн та евакуацій. Фінансова неспроможність придбання техніки для роботи в режимі он-лайн власним коштом, зумовлює нерозв'язні проблеми, що не дозволяють вимагати з працівників очікуваного результату.

Я. В. Лозенко

ІНТЕРАКТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ МУЗЕЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Динамічні цивілізаційні процеси сьогодення, що відображаються в культурі, позначаються і на такій колись сталій інституції як музей. Його роль, як скарбниці матеріальної та нематеріальної спадщини, залишається вагомою частиною культурноосвітньої діяльності в державі та, зокрема, невід'ємною складовою в туризмі. Упровадження нових форм культурно-освітньої діяльності музеїв, де поряд з традиційними використовуються сучасні інноваційні та інтерактивні технології, стало не тільки вимогою часу, але й необхідною умовою ефективного функціонування: сприяє розширенню аудиторії та появі нових якостей туристичного обслуговування.

Розширення мережі музейних закладів, збільшення кількості їх експонатів, активний розвиток інформаційних технологій, використання соціальних мереж спонукають до перманентного пошуку нових сучасних форм діяльності музеїв. Такі виклики сьогодення спрямовані на збереження кількості постійних відвідувачів, і водночас, необхідність залучення нових — різного віку, соціального статусу і вподобань.

Інтерактивні технології виступають креативною формою музейної комунікації, адже потребують зміни передусім викладу музейного матеріалу, який стає більш ігровим, інтерактивним.

В основі музейної комунікації лежить декілька мов, а саме: візуальна, акустична, тактильна. Таке поєднання можливе в екскурсіях-подорожах, екскурсіях спектаклях, різних театралізованих екскурсіях для різних категорій відвідувачів. Для вищезазначених форм музейної комунікації характерна неформальна атмосфера свята (наприклад, відроджені дворянські бали проводяться у Чернігівському, Національному музеї мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків тощо).

Серед інноваційних форм, які вітчизняні художні музеї пропонують своїм відвідувачам, виділяються театралізовані екскурсії, «хепенінги», нічні екскурсії, у яких глядачі не лише беруть безпосередню участь, а й виявляють особисту активність — формують хід дійства, імпровізують. Сприйняття музейної інформації під час цих дійств проходить у формах споглядання, осмислення, гри.

Значно збагатили комунікаційні можливості музею прийняття інноваційних рішень, застосування 3D-технологій, інтерактивних проєкцій, 3D-зображень, 3D-сканувань. Інтерактивна проєкція 3D-зображення людини в натуральну величину також стає популярною в музейному просторі. До прикладу, це може бути електронний гід як голограма людини, яка розповідає відвідувачам загальні відомості про експозицію, зали і персоналії.

Інтерактивні технології привабливі як для відвідувачів, так і важливі для розвитку музеїв. Інтерес викликають проєкти в Інтернет: Museum on line (www.museums-online.com/) та Combis (www.combis.com), що дають можливість огляду широкої бази даних з високоякісними зображеннями шедеврів світових музеїв та приватних колекцій, а при необхідності, за окрему платню, замовити слайд або файл із зображенням, що сподобалось.

Для музеїв XXI ст. притаманна тенденція активного використання можливостей соціальних мереж (Facebook, Youtube, В контактi, Twitter), де розміщується інформація для користувачів Інтернету про проведення планових культурно-освітніх заходів. Система Pinterest дозволяє демонструвати свої колекції і налагоджувати музейну комунікацію через зображення, а платформа Instagram розглядається музеями як засіб залучення користувачів цієї мережі до співробітництва і участі в музейних виставках

Сучасне визначення музейної інтерактивності характеризує її як технологію, що передбачає активну участь музейної аудиторії в процесі музейної комунікації. Її основною метою є набуття особистого досвіду відвідувачів для кращого ознайомлення з музейним простором.

Г. В. Григорчук

ІСТОРИЯ РОЗВИТКУ ЗЕМСЬКИХ ШКІЛ НАПРИКІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ В УКРАЇНІ

До кінця ХІХ ст. закони Російської імперії визначали зміст початкової освіти лише в найзагальніших рисах. Школи були підлеглі Палаті державного майна, духовенству, поміщикам та існували лише для статистики. У школах навчалася незначна кількість дітей.

З 1 січня 1864 року в Російській імперії, зокрема у 9 губерніях України, запроваджується нова система державного управління на місцях – земські та міські органи самоврядування. Існуючі на той час сільські школи не відповідали потребам часу. Тому у 60–80-х роках ХІХ ст. земства в Україні починають формування концепції початкової освіти: обов'язковість та безкоштовність початкового навчання, будівництво шкільних приміщень, фінансову підтримку. Найбільшим досягненням земств стало започаткування земської школи, яка швидко набула поширення по всій державі.

Поява земських шкіл з великим інтересом була зустрінута видатним педагогом К. Д. Ушинським, який вважав, що народна освіта повинна стати громадською справою, а земська школа може бути основою народної освіти, і зазначав, що «земська школа і народна школа – синоніми».

Наприкінці ХІХ ст. з'являється тенденція українізації навчального процесу. Це було обумовлено специфікою періоду в історії формування національної й громадянської свідомості українського народу. Серйозні зрушення в розвитку культури відбулися після революції 1905–1907 рр., що вплинули на систему освіти в Україні. Назріла потреба пристосування змісту освіти до особливостей української національної школи. Якщо до початку ХХ ст. передові діячі української культури та педагогіки головним своїм завданням бачили запровадження в школах викладання українською мовою, то тепер з'явилася значна кількість спеціальної педагогічної літератури, у якій розглядалися концептуальні завдання викладання різних навчальних дисциплін, зміст і особливості окремих курсів в українській школі, введення до навчального процесу національного компоненту (вивчення історії, краєзнавства, музики, співів, народних промислів та ремесел, які поєднувалися із практичними вміннями й навичками, необхідними в майбутньому житті сільській дитині).

Земства все активніше фінансують придбання книжок та навчальних посібників для учнівських бібліотек, обґрунтовують необхідність викладання вітчизнознавства з метою ознайомлення дітей з особливостями місцевості, вивчення природи, побуту і залучення цих знань до навчально-виховного процесу. Діяльність земських шкіл базувалась на принципах гуманізму, релігійності, загальнодоступності та безкоштовності. Тому наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. поволі формується тип земського народного вчителя як культурного феномену.

Земський вчитель налагоджував взаємини з населенням різних вікових категорій у найрізноманітніших площинах: навчанні, вихованні, в організації праці та розумних розваг. Провідними потребами народного вчительства були не турботи про матеріальне, а бажання професійного спілкування з колегами, ліквідації інформаційного голоду. У тогочасних газетних статтях та листах,

адресованих земським управам, написаних сільськими педагогами, відчувається вболівання про долю школи і народу, готовність до самовідданої діяльності, вірність високим духовним ідеалам і віра у своє просвітницьке покликання.

У 1908 р. в Російській імперії було ухвалено закон про початкову освіту. Тоді ж з'явилась потреба в будівництві великої кількості шкіл на території України, особливо в сільській місцевості. Споруджені за проєктами архітектора Опанаса Сластьона земські школи стали явищем в українській архітектурі. Про них писали у періодиці Києва, Полтави, Катеринослава, Харкова, Львова. Фотографії з їх зображенням демонструвалися на виставках у Києві, Харкові, Петербурзі.

Опанас Сластьон був переконаний, що будівлі в українському стилі розвиватимуть в українцях відчуття власної ідентичності. Ще у 1903 р. О. Сластьон визначив три основні фактори розвитку архітектури: клімат, місцевість (ландшафт) та етнографія. А також сформулював шість основних морфологічних ознак української архітектури:

- шестикутні трапецієподібні отвори дверей та вікон;
- прорізи з напівеліптичними перемичками;
- чотирихилі або наметового типу дахи;
- влаштування заломів на дахах;
- галереї на стовпчиках, козирок чи навіс;
- колони крученої форми.

Школи будувалися з поєднанням передових світових технологій з місцевими традиціями за принципом трансформації простору. Класні кімнати можна було легко об'єднати або розділити за допомогою складних перегородок. Було передбачено пічне опалення, бібліотека та кімнати для приїжджих вчителів. Архітектура гармонійно вписувалась у сільський ландшафт, і водночас школа мала дуже сучасний вигляд. Особливої неповторності зовнішнім стінам школи надавала перевтілена у цегляні орнаменти українська вишивка.

Отже, творчість О. Сластьона, його проєкти земських шкіл в Україні стали підґрунтям формування українського архітектурного модерну, синтезу традицій хатнього та церковного будівництва, культури бароко та прогресивної думки архітектора. Цей стиль панував у вітчизняній архітектурі в першій половині ХХ ст. до 1941 р.

Для збереження не тільки будівель земських шкіл як явища в українській архітектурі, а й духу початкової освіти того часу та постаті земського вчителя, з метою розгляду феномену земської школи в Україні наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття, як прототипу створення освітнього простору України при відбудові країни після повномасштабного вторгнення у лютому 2022 року, буде створено проєкт музейної виставки «Історія розвитку земських шкіл наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття в Україні».

Ю. Ю. Миленька

ДО ПРОБЛЕМИ МУЗЕЄФІКАЦІЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНСЬКИХ ФАРФОРІСТІВ РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ: І. С. ТКАЧЕНКО

Український художник-фарфорист Іван Савелійович Ткаченко у своїх роботах зображав відомих та звичайних сучасників, історичні місця, природу,

архітектурні пам'ятки, таким чином висловлюючи власні думки про реальність. Завдяки самому І. С. Ткаченку, його родині, жителям села В. Мануйлівка та заслуженому працівнику промисловості України Людмилі Карпінській, наш Мануйлівський літературно-меморіальний музей О. М. Горького отримав значну кількість важливих документів, які дозволяють окреслити основні віхи життєвого шляху митця.

Народився Іван у багатодітній родині у селі Верхня Мануйлівка, що на Полтавщині, 8 листопада 1912 року. Крім нього ще були два братики Ілля (помер у 12 років), Микола та єдина сестра Ганна. 1927 р. пішов до школи, але коли помер брат Ілля довго приходив до тями, перехворів. Відновив навчання 1930 р., коли закінчив школу колгоспної молоді, учительські курси, внаслідок чого мав право викладати у школі. Відслуживши три роки в армії, 1937 р. І. С. Ткаченко здійснив юнацьку мрію — вступив до Одеського державного художнього училища, але навчання прийшлося відкласти, тому що потрібно було йти на війну. Митець пригадував: «Стою під кущем і подумав: «Перейду до іншого куща». «Перейшов. А воно як рвонуло, то на тому місці, де стояв, не залишився жодної галузки. Мабуть, мене Бог боронив за те, що багато змалював ікон». Під час війни було створено художній альбом «У битвах за Вітчизну».

1946 р. Ткаченко відновився на третій курс керамічного відділення ОХУ. Одним із викладачів у Івана Савелійовича був видатний академік, професор художник-легенда Михайло Іванович Жук, який передав своїм учням всі тонкості майстерності. Дипломний проект (блюдо «30 років УРСР (Д.30) і статуетка «Розвідка в горах»), які нині знаходяться у музеях України, І. С. Ткаченко 1948 р. захистив на відмінно.

Отримавши кваліфікацію «художника виконавця кераміки», Іван Савельович влаштувався на Коростенський фарфоровий завод, що став місцем, де він отримував задоволення від роботи впродовж 1948–1985 рр. Його колегами по цеху були Падулічев та І. Мозолевський, О. Надулішев і Т. Токаренко. Колеги його називали «зозулька», тому що зранку приходив на роботу першим та виходив останнім.

Одні з перших заводських робіт І. Ткаченко, виконані 1948 року, мали пропагандистське спрямування: тематична ваза із зображенням Сталіна, декоративне блюдо в подарунок до відкриття Всеросійського з'їзду СРСР «Салют Перемоги над Кремлем» і столовий сервіз «Перемога» з 24 предметів, виконаний в чорно-білому розпису сірих тонів, характерному для 1930–40-х років. Центральні сюжети ансамблю «Перемога» передають оточені колосками, прапорами і квітами центральні ідеологічні місця СРСР — Мавзолей, частину Кремлівської стіни, Спаську вежу, паради солдатів Червоної армії й трудящих всіх національних республік Союзу. На одній зі сторін спинки супниці в овалному картуші та обрамленні квіткової гірлянди підплечні портрети вождів у профіль, на інший — вензелем напис «СРСР — країна переможного соціалізму». Кришка — овальна з хвилястим краєм, наверхшам у формі дуги та зі смугою орнаменту з елементів квітково-рослинної гірлянди, що чергуються з п'ятикутними зірками. За формою супниці повторює місткість для приправ або спецій (хрону, гірчиці), яка овальна в горизонтальному перетині, на невисокій підставі й з двома ручками.

У всіх тарілок хвилястий край, по борту той же орнамент, на дзеркалі – жанрові сцени сірою фарбою про періоди історії країни «переможного соціалізму». На столових дрібних зображені епізоди подій 1917 року: штурм Зимового, виступ на Фінляндському вокзалі Леніна, атака червоних бійців на чолі з Миколою Щорсом. На столових глибоких тарілках – новий етап у житті країни рад, індустріалізація в промисловості, транспортних шляхах залізничного і морського транспорту, у сільському господарстві. Роки Другої світової війни, а саме наступ воїнів Червоної Армії зі словами «За нашу Радянську Батьківщину!», робота для фронту в тилу, штурм Рейхстагу представлені на столових тарілках дрібного розміру. Подібні ідеологічно наповнені композиції І. С. Ткаченко виготовляв і впродовж подальшого творчого життя. Хоча він створював і багато творів без пропагандистського наповнення, вони, як правило, не потрапляли до музейних колекцій (за винятком хіба що нині не існуючого музею Коростенського фарфорового заводу). Відповідно, його творча спадщина музеєфікована однобоко. Колекція Мануйлівського літературно-меморіального музею О. М. Горького не виняток, адже в ній лише кілька предметів не мають ідеологічного чи пропагандистського спрямування.

Н. О. Максимовська

МЕНЕДЖМЕНТ ТЕМНОГО ТУРИЗМУ

ЯК ЧИННИК КУЛЬТУРОТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ В ПОВОЄННИЙ ПЕРІОД

Розвиток цивілізації є відповіддю на глобальні виклики та подолання наслідків загальнолюдських катастроф, серед яких військові конфлікти є надекстремальними, але водночас показовими, зокрема для розвитку культури. В умовах воєнно-політичних криз, вочевидь, невизначеності соціокультурного процесу особливої уваги потребують чинники, які сприятимуть розумінню глибинних культуро творчих засад. Одним із рушійних факторів подолання наслідків є регулювання «темного туризму» як специфічного виду туристичної діяльності, пов'язаного із аксіологічним та емоційно-мотиваційним компонентом формування людської свідомості, забезпеченням інноваційного бачення повоєнної культуротворчості.

Темний туризм – це явище, яке спричиняється не тільки цікавістю, але й відчуттям приналежності, необхідністю підтримати пам'ять про подію, емоційним її сприйняттям, потребою долучення до культурного надбання. Цей вид туризму передбачає відвідування місць, які уособлюють катастрофічні наслідки або ілюструють трагічні для людей дії. Водночас, завдяки темному туризму, фіксуються значущі для розвитку культури процеси, що мають регулюватися і саме через них формуються нові ідеологеми та нова філософія повоєнного періоду.

Серед видів темного туризму визначено: туризм катастроф до місць, які постраждали внаслідок стихійних лих або техногенних катастроф; містичний туризм як подорожі до місць з паранормальною активністю; туризм «смерті», що спрямований на відвідування осередків з трагічною історією, концентраційні табори, місця голодомору, музеї тортур, в'язниць; некропольний туризм.

Під час воєнних дій, масового геноциду населення, терору та репресій відбуваються трагічні події, які не мають втратити сенсу в повоєнний час. Всі

види темного туризму, на наш погляд, перетнуться і стануть дієвим засобом створення культурного конструкту та перетворяться на історичну пам'ять народу та нації. Культуротворчість як процес відтворення та вдосконалення надбіологічної сутності людських спільнот являє собою актуалізацію універсальних смислів культури, які закладаються навіть в екстремальних умовах воєнних дій. Підґрунтя, процес і результат культуротворення залежить від свідомих людських спільнот та їх соціокультурної активності. Отже, актуалізується необхідність створення умов для організації культуротворчого буття в процесі менеджменту культури з урегулювання темного туризму.

Менеджмент культури з регулювання сенсів існування спільноту повоєнний період є не лише управлінським механізмом, але й провідним фактором спрямування розвитку національного простору культури, від стану його гармонійного регулювання залежить розбудова культурних осередків, суспільна свідомість та соціальна культура суб'єктів соціуму. Відтак, цей вид управлінської діяльності не можна розуміти виключно як сферу послуг, він дозволяє створювати програми дій із залучення до соціально-культурної діяльності фахівців та різних груп населення з метою створення проєктів національної пам'яті та вдосконалення сфери культури загалом.

Менеджмент культури з урегулювання темного туризму повоєнної доби має широку суспільну місію, що втілюється у створенні сприятливого середовища взаємодії у предметному полі культури, розбудові механізмів запровадження інновацій у соціокультурній сфері, виробленні перспективних моделей культурних практик, що згодом сприятиме поширенню її нових форматів. Таким чином, під час планування та реалізації практик темного туризму менеджмент культури забезпечить умови для суспільного діалогу, інтерактивної взаємодії з метою усталення національної пам'яті, формування запобіжника до повторення військових катастроф.

З. М. Остропольська

ЕКОНОМІЧНІ ТА СОЦІАЛЬНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ІННОВАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Характерною ознакою сучасних соціально-економічних процесів є інтенсивне зростання інноваційної активності на глобальному рівні: збільшуються інвестиційні витрати на науково-дослідницькі розробки, змінюються системи освіти і професійної підготовки спеціалістів, створюються нові галузі виробництва, в основу яких покладено новітні технології, формуються національні інноваційні системи з розвинутою інноваційною інфраструктурою. У сучасній Україні означені вище процеси теж простежуються, але в дещо уповільненому вигляді, загальна інноваційна культура в нашій країні є ще недостатньо розвинутою. Потребують суттєвого удосконалення інноваційна структура, технологізація інновацій, вся система інноваційної суспільної свідомості.

У цьому контексті виникає питання: які фактори впливають на розвиток інноваційної культури? Це питання дуже актуально для сучасного українського суспільства, оскільки саме інноваційна культура є тою основою, що дає поштовх для розвитку інноваційного підприємництва та переходу до інноваційної

економіки загалом, але ж так само і підприємці є ключовими суб'єктами інноваційної діяльності, саме завдяки їх діям здійснюється впровадження інновацій.

Інноваційна культура є відносно новим поняттям, яке має декілька визначень. Розглянемо найбільш поширені визначення категорії «інноваційна культура». Інноваційна культура — це форма організаційної культури, що виникла наприкінці ХХ ст. як адаптація до прискорення змін у виробництві, бізнесі та суспільстві. Інноваційна культура розглядається як складова інноваційного потенціалу, що характеризує рівень освітньої, загальнокультурної та соціально-психологічної підготовки особистості і суспільства в цілому до сприйняття і творчого втілення в життя ідеї розвитку економіки країни на інноваційних засадах. Інноваційна культура — це система цінностей, що відповідають інноваційному розвитку суспільства, держави, регіонів, галузей економіки, підприємств, установ, організацій і відображають індивідуально-психологічні якості, інші найважливіші соціальні цінності людини, які сприяють формуванню та розвитку інноваційно активної особистості.

Окремої уваги в цьому контексті заслуговує поняття «інформаційна культура» як складова інноваційної культури. Економічна, духовна та соціальна модернізація українського суспільства пов'язана зі становленням та розвитком інформаційної культури. Завдяки розвитку інформаційної культури забезпечуються національні інтереси, поліпшується керованість економікою, розвиваються наукомісткі виробництва та високі технології, зростає продуктивність праці, вдосконалюються соціально-економічні відносини, збагачується духовне життя та відбувається подальша демократизація суспільства.

Одним зі шляхів вирішення проблеми впровадження інновацій та формування інноваційної культури може бути чітке уявлення про набір характеристик, компетенцій, навичок та здібностей сучасних підприємців-новаторів. Таке розуміння дозволяє більш ефективно проводити підготовку підприємців, які здатні реалізовувати інноваційні програми. Впровадження інновацій у господарсько-економічній діяльності залежить від активності підприємців та рівня їх інноваційної культури.

Одним із ключових місць у процесі впровадження і розвитку інновацій та формування інноваційної культури є державне регулювання інноваційної діяльності. Вплив держави має бути спрямований на максимальну підтримку власного інноваційного потенціалу, провідних наукових і конструкторських центрів, а також на забезпечення реалізації науково-технічної політики, що відповідає світовому рівню. Це означає, що Україна має обрати такі напрями розробки «високих» технологій, для реалізації яких у державі вже створено реальні передумови та наявний відповідний науково-технічний потенціал виходу на передові позиції світової науки і техніки. Заходи державного регулювання інноваційної діяльності мають бути спрямовані на всебічне заохочення підприємництва та приватної ініціативи.

Державне регулювання інноваційної діяльності здійснюється шляхом: визначення інноваційних пріоритетів і формування інноваційних програм державного, галузевого та регіонального рівнів; створення правової бази для державної підтримки інноваційних проєктів та інноваційної діяльності;

стимулювання фінансово-кредитних установ, що кредитують інноваційні проекти; сприяння розвитку сучасної інноваційної інфраструктури; формування та розвиток інноваційної культури.

Серед низки невирішених проблем щодо формування інноваційної культури в українському соціально-економічному середовищі найскладнішою залишається проблема людського фактору або людського капіталу. Справжньою проблемою, яка гальмує становлення національної інноваційної економіки, є проблема підприємництва, точніше низький рівень підприємницької активності вітчизняних суб'єктів господарювання.

Зважаючи на українські умови створення та функціонування підприємництва, а отже і впровадження інновацій, можна виокремити соціальні групи або категорії громадян, які створюють кадровий резерв для цієї діяльності.

Отже, при ефективному поєднанні ключових факторів інноваційного розвитку, а саме державного, ринкового та людського можливо сформувати інноваційну культуру, яка в свою чергу вплине на якість підприємництва та економіки загалом.

Н. В. Бевз

РЕКЛАМА ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЗМІН СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА: ЛІНГВІСТИЧНИЙ АСПЕКТ

Сучасна реклама розглядається як невід'ємна ознака повсякдення та, водночас, як частина культури, оскільки вона активно впливає на формування життєвої поведінки людини, її ціннісно-нормативну систему, а також відіграє значну роль у процесах соціокультурної динаміки сучасного суспільства. Саме тому сучасна реклама стає об'єктом дослідження багатьох наук, серед яких – психологія, соціологія, соціальна психологія, культурологія, філософія, лінгвістика тощо.

Як лінгвістичне явище реклама починає досліджуватися у минулому столітті. На матеріалі різних мов вивчаються лінгвальні, фонетичні, лексико-синтаксичні, семантичні, семантико-стилістичні та семантико-прагматичні, лінгвостилістичні та комунікативно-прагматичні, лінгвокогнітивні характеристики реклами.

За визначенням В. В. Ученової, Н. В. Старих, реклама – «масово-комунікативна діяльність, яка створює та розповсюджує лаконічні, експресивно-сугестивні тексти про соціальні цінності, адресовані групам людей з метою спонукати їх до потрібного рекламодавцю вибору та вчинку».

У наукових роботах рекламні тексти розглядаються як функціонально організовані екстралінгвальними та лінгвальними знаками повідомлення, завершені мовленнєві твори, холістичні утворення, макрознаки, які характеризуються специфікою форми, змісту, комунікативної функції та прагматичної інтенції. Рекламні тексти відносять до текстів масового впливу, які вирішують комунікативно-прагматичне завдання, спрямоване на забезпечення надійності, тривалості та ефективності процесу комунікації.

Рекламні тексти – мотивовані, цілісні, змістовно-сміслові, ієрархічно знакові утворення, які є водночас і одиницями спілкування, і культурними об'єктами, зафіксованими на культурних носіях. До рекламних текстів

належать тексти ЗМІ, об'єднані комплексною комунікативною установкою, в якій поєднуються інформаційна, оцінна та спонукальна функції.

Як і інші види текстів, тексти реклами мають певні особливості. За визначенням В. І. Карасика, до характерних ознак рекламного тексту належать:

- згорнутість, оскільки рекламний текст охоплюється одним поглядом і містить елементи, що допомагають сприймати його подібно до ієрогліфа;
- додатковість, оскільки рекламний текст доповнює фоторекламу чи малюнок, підкреслюючи головний компонент — товарний знак;
- сигнальність, оскільки у рекламному тексті акцентування знає сигнальна фаза — заголовок, що має великий ефект впливу та у концентрованому вигляді виражає ідею рекламного тексту;
- ієрархічність, оскільки у рекламному тексті більш важлива інформація виділяється кольором або шрифтом;
- оцінювання, тобто акцентуація функціональності, надійності, соціальної значущості речі;
- інструктивність — інформація, що задає алгоритм можливих дій покупця.

До характерних ознак реклами як виду комунікації дослідники відносять її односторонність, проте, з появою нових електронних засобів масової інформації, реклама перестає бути видом односторонньої комунікації, у якій адресат є пасивним учасником комунікативного акту. Найбільш радикальна з усіх комунікаційних технологій, всесвітня мережа Інтернет, об'єднавши технологічні можливості інших засобів масової інформації, сприяла перетворенню реклами на двосторонній вид комунікації, а адресата — на активного учасника рекламного процесу.

СЕКЦІЯ:
ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ
ОСОБИСТОСТІ В СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ УМОВАХ

А. М. Большакова

РОБОТА З ПРОБЛЕМАМИ ТРИВОЖНОГО СПЕКТРУ
У НАПРЯМІ СХЕМА-ТЕРАПІЇ

Однією з базових емоцій людини є тривога як негативно забарвлена емоція, що виражає відчуття невизначеності, очікування негативних подій, важкозрозумілі негативні передчуття.

Страх і тривога — це нормальні емоції, сформовані еволюційно, оскільки людина потребувала їх, щоб вижити, тепер також було б небезпечно усувати їх з життя, оскільки тривога певним чином виконує адаптивну функцію.

Адаптивна тривога:

- пов'язана з загрозовою ситуацією;
- посилюється в умовах суб'єктивного значення вибору (результату ситуації);
- зростає при нестачі інформації;
- зростає за умов дефіциту часу;
- позитивно корелює з успіхом діяльності.

На відміну від цього дезадаптивна тривога:

- зумовлена внутрішніми причинами;

- може бути спровокована зовнішніми обставинами;
- не пов'язана з реальною загрозою;
- невідповідна значущості ситуації;
- дезорганізує поведінку, має довгострокові негативні наслідки.

Симптоми дезадаптивної (патологічної) тривоги:

- стурбованість, очікування неприємностей, дратівливість;
- відчуття напруги, Виснаження, боязкість, схильність до сліз, тремтіння, почуття тривоги, нездатність відпочити, нездатність розслабитися;
- страх темряви, незнайомих, самотності, тварин, транспорту, натовпу тощо;
- безсоння, труднощі засинання, порушення сну, відсутність відчуття спокою і відчуття слабкості при пробудженні, нічні кошмари, нічна пітливість;
- труднощі з концентрацією уваги, ослаблення пам'яті, відчуття «порожнечі в голові» або навпаки «шалені» припливи думок, відчуття нереальності того, що відбувається, деперсоналізація і виражені побоювання «зійти з розуму», страх втрати контролю;
- у поєднанні з депресією (часто): зниження настрою, втрата інтересів, зниження задоволення від захоплень, депресія, меланхолія, раннє пробудження.

Щодо надання психологічної допомоги особам, які потерпають від психологічних проблем тривожного спектру, то на сьогодні все більше й більше емпіричних досліджень доводять ефективність психотерапевтичних інтервенцій, розроблених у межах схема-терапії Дж. Янга (схемофокусованої когнітивно-поведінкової терапії).

1. Кожній людині від народження притаманні п'ять типів базових емоційних потреб: у безпечній приналежності, прийнятті та турботі; в автономії, компетентності та відчутті самості; у збереженні реалістичних кордонів та самоконтролі; у вільному вираженні потреб та емоцій; у спонтанності та грі.

2. Досить часто за різних причин у ранньому дитинстві людини деякі з цих базових потреб не задовольняються, що призводить до формування ранніх дезадаптивних схем (яких Дж. Янгом виділено 18) – комплексів ригідних неадекватних уявлень про себе та оточуючий світ, які продовжують діяти протягом усього подальшого життя, спотворюючи сприйняття актуальних життєвих ситуацій та провокуючи деструктивну поведінку.

Схема-режими угруповано у п'ять кластерів (доменів) залежності від того, внаслідок фрустрації якої базової потреби вони сформувалися.

До домену «роз'єднаність та несприйняття» (формується внаслідок фрустрації потреби у безпечній прихильності, сприйнятті, турботі) належать ранні дезадаптивні схеми «покинутість/нестабільність», «недовіра/наси́льство», «емоційна депривація», «дефектність/сором», «соціальна ізоляція/відчуження».

До домену «порушення особистої автономії та невизнання досягнень» (формується внаслідок фрустрації потреби в автономії, компетентності, почутті власної самості) належать схеми «залежність/некомпетентність», «вразливість – незахищеність щодо фізичної шкоди або хвороби», «злитість з іншими /нерозвинене Я», «приреченість на провал».

До домену «порушення особистісних меж» (формується внаслідок фрустрації потреби в реалістичних межах, самоконтролі) належать схеми

«володіння спеціальними правами / грандіозність», «відсутність самоконтролю / самодисципліни».

До домену «спрямованість на інших» (формується внаслідок фрустрації потреби у вільному вираженні потреб та емоцій) належать схеми «підкорення іншому», самопожертва», «пошук схвалення».

До домену «надпильність та подавлення» (формується внаслідок фрустрації потреби у спонтанності та грайливості) належать схеми «негативність / песимізм», «емоційне подавлення», «завищені вимоги до себе», «карання».

3. Активація ранніх дезадаптивних схем як у проблемних, так і у звичайних ситуаціях призводить до виникнення певних станів — схема режимів, які є сукупністю моделей когнітивного, емоційного та поведінкового реагування. Для людини типовими є один (зрідка) чи декілька (зазвичай) схема-режимів:

- дисфункціональні дитячі режими, що є проявом травмованої «внутрішньої дитини» та пов'язані з інтенсивними негативними емоціями: «вразливої дитини», «розгніваної дитини», «розлученої дитини», «імпульсивної дитини», «недисциплінованої дитини»;
- дисфункціональні батьківські режими, що є проявом засвоєних людиною негативних реакцій своїх батьків на самого себе: «батьківського покарання», «батьківської вимогливості»;
- дисфункціональні копінгові режими, які є невдалою спробою впоратися з негативними емоціями, викликаними ранніми дезадаптивними схемами: «покірної капітуляції», «агресивного нападника», «звеличування самого себе», «відстороненого захисника», «відстороненого самозаспокоювання».

Модель дезадаптивної тривоги у схема-терапії має бути представлена через перелік найбільш типових схема-режимів, властивих клієнтам, які потерпають від розладів тривожного спектру:

- Режим Самотньої, Вразливої дитини, уязвимого ребенка.
- Режим Караючого (заякуючого) батька, пов'язаний із побудовою катастрофічних сценаріїв і сильним почуттям тривоги.
- Режим Вимогливого (того, що звинувачує) батька, пов'язаний з ідеями власної некомпетентності.
- Режим Унікаючого захисника, дозволяє особам дистанціюватися від власних глибоких потреб, почуттів і думок.
- Режим Гіперкомпенсації, пов'язаний з патернами гіперконтролю і перфекціонізму, характерними для тих осіб, які часто ставлять на перший план почуття і переконання інших людей.

Загальна послідовність інтервенцій психологічної допомоги особам з розладами тривожного спектру в цілому відповідає загальному (трансдіагностичному, універсальному) протоколу схема-терапії, в якому описана чітка послідовність роботи з режимами:

1. Дисфункціональні копінгові режими.
2. Дисфункціональні батьківські режими: Караючий (заякуючий) батько, Вимогливий (такий, який критикує) батько.
3. Режим Вразливої дитини.
4. Режим Щасливої дитини.
5. Режим Здорового дорослого.

**ІНДИВІДУАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОСОБИСТОСТІ
ПРАЦІВНИКІВ ОРГАНІВ ВНУТРІШНІХ СПРАВ ЯК ФАКТОР ПСИХОЛОГІЧНОГО
ЗДОРОВ'Я ПРАВООХОРОНЦЯ**

Професійна діяльність працівників органів внутрішніх справ обумовлена високою соціальною значимістю професійної діяльності, екстремальним характером більшості її видів, щодня, протягом багатьох років, впливає на індивідуально-психологічні особливості особистості правоохоронця, впливаючи на професійно-психологічне здоров'я працівників органів внутрішніх справ.

Інтерес до дослідження індивідуально-психологічних особливостей особистості співробітників органів внутрішніх справ обумовлений широкою поширеністю відхилень у стані психічного та психологічного здоров'я працівників, зокрема гострі психотичні епізоди, прикордонні психічні розлади, гострі й посттравматичні стресові розлади, стани соціально-психічної та психосоматичної дезадаптації, хронічну алкоголізацію та наркотизацію, сімейні дисгармонії, розлучення, кризи професійної ідентичності та професійну деформацію – від схильності до агресивно-насилницької поведінки та невмотивованої жорстокості на службі, у сім'ї та побуті, до професійної патології, інвалідизації, делінквентних форм з особливої небережності під час виконання професійних обов'язків та застосування вогнепальної зброї. В екстремальних умовах суб'єктивно стан психічної напруженості переживається як дратівливість, втома, млявість, негативний емоційний фон посилює стан напруженості, оскільки він призводить до більш високого ступеня активації, що особливо помітно при великому інтелектуальному навантаженні.

Для розробки загальних принципів ефективного функціонування органів внутрішніх справ сьогодні не використовуються повною мірою знання юридичної психології. Ці знання не в повній мірі затребувані у слідчій, оперативній, кадровій, експертній та інших видах службової діяльності. Особливо актуальним є розвиток науково-обґрунтованого підходу до вивчення особистісних особливостей працівників органів внутрішніх справ як чинник професійно-психологічного здоров'я правоохоронця.

Традиційно діяльність в екстремальних умовах, у яких працівник органів внутрішніх справ вивчається шляхом аналізу взаємозв'язку характеристик діючих екзогенних факторів, психологічних станів, властивостей особистості та результатів її діяльності. Використовуючи підхід єдності свідомості, діяльності та особистості, ми акцентували увагу на професіоналізації особистості правоохоронця. За допомогою стандартизованих психодіагностичних методик ми досліджували стан та властивості особистості з використанням багатфакторного Фрайбурзького особистісного опитувальника (РР1), опитувальника «Комунікативна толерантність» (В. Бойко), шкали реактивної (ситуативної) та особистісної тривожності Спілберґера-Ханіна.

Дослідження індивідуально-психологічних особливостей співробітників правоохоронних органів показало, що тривалий стаж роботи в правоохоронних структурах діє на емоційну сферу, підвищуючи її стійкість, здатність до емпатії, комунікативну компетентність, підвищує самооцінку, так і стимулює розвиток

невротичності, депресивності, домінантності, ситуативної та особистісної тривожності. У співробітників зі стажем роботи менше 5 років відзначено високий рівень прояву агресивності, нижчий рівень толерантності, здатність до емпатії, вони більш впевнені в собі та товариські.

За результатами обстеження як молоді, так і досвідчені співробітники правоохоронних органів з урахуванням специфіки їхньої роботи потребують психологічної підтримки для підвищення ефективності своєї професійної діяльності та покращення свого професійно-психологічного здоров'я.

Є. М. Власова

ЕТАПИ ПЕРВИННОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ОРІЄНТАЦІЇ В РОБОТІ ПСИХОЛОГА

Ознайомлення з професіями світу дорослих починається з дошкільного віку, коли діти вперше стикаються зі знаннями, що в майбутньому їм допоможуть обрати свій професійний шлях. Світ професій відкривається їм як у мультфільмах, казках, так і у сім'ї, школі та загалом у всьому світі, який бачать навколо себе діти.

Але, мабуть, не кожна людина навіть у дорослому віці розуміє, яка професія їй подобається, підходить по темпераменту чи характеру. Тому організація профорієнтації для учнів у навчальному закладі є одним з важливих завдань шкільного психолога або соціального педагога. Адже вибір майбутньої професії — це важливий крок у житті людини.

Професійна орієнтація — це комплекс взаємозалежних економічних, соціальних, медичних, психологічних і педагогічних заходів, спрямованих на формування професійного покликання, виявлення здібностей, інтересів, придатності та інших факторів, що впливають на вибір професії або на зміну роду діяльності. Вона буває первинна, коли людина перший раз обирає професію, та вторинна, коли впродовж життя людина повинна змінювати професію.

Метою профорієнтаційної роботи є безпосередньо надання допомоги тим, хто шукає роботу, обирає майбутню професію чи спеціальність, місце роботи або навчання з урахуванням схильностей та інтересів людини.

Зважаючи на психологічні особливості дітей шкільного віку, можна виокремити такі етапи профорієнтаційної роботи в навчальному закладі:

1. Початковий (6–9 років): працюючи з дітьми молодшого шкільного віку, психолог ставить перед собою мету, сформулювати в учнів зацікавленість та усвідомлення уявлень про світ професій через творчу діяльність.

Найчастіше у профорієнтаційній роботі використовуються такі форми роботи: бесіди, диспути, творчі вечори, конкурси, вікторини, круглі столи, семінари, усні журнали, зустрічі з професіоналами, інтерактивні (ділові та рольові) ігри, презентації професій тощо. З метою підвищення ефективності проведення цих форм профорієнтаційної роботи до них залучаються батьки, представники різних професій, роботодавці.

Можна запропонувати ряд психодіагностичних методик для профорієнтації учнів молодшого шкільного віку:

- Спостереження за малюнками;
- Анкета «моя улюблена справа»;
- Анкета «моя улюблена професія»;

- Карта інтересів для молодших школярів;
- Творчі схильності учня.

2. Пізнавально-пошуковий (10–12 років): на цьому етапі головна ціль психолога – допомогти дитині самостійно визначитися з майбутньою професією. Для цього можна провести ознайомлення з різними видами діяльності: техніці, мистецтві, культурі, медицині та економіці. А також:

- Розвивати у дітей інтерес до професії, здобувати пізнавального досвіду;
- Залучати учнів до виконання професійних спроб;
- Допомогати учням зрозуміти, що їх цікавить, що приваблює в тій чи іншій професії, їх інтереси, психологічні та фізичні можливості.

Цьому сприяє проходження різноманітних психодіагностичних методик та тестів. Вони дозволяють психологу співвіднести та зрозуміти індивідуальні психофізіологічні можливості та когнітивні здібності, за вимогами, що висуває професійна діяльність до людини.

Перелік діагностичних методик з профорієнтаційної роботи для учнів середнього шкільного віку:

- Анкета «Навчальні предмети»;
- Тест «Чи гарний ти актор?»;
- Тест «Здібності учня»;
- Тест «Художник-мислитель»;
- Тест професійної спрямованості особистості;
- Опитувальник «Капітан? Керманіч? Пасажир?»;
- Анкета «Якорі кар'єри».

3. Базовий (13–16 років): у роботі з учнями старшого шкільного віку важливо сформулювати чітке уявлення себе у майбутньому, формування освітнього запиту, розуміння своїх бажань, інтересів та ціннісних орієнтирів.

Психолог може організовувати та залучати підлітків на різноманітні професійні курси, факультативи, а також заходи з представниками різних професій. Важливе ознайомлення учнів з типами професій («людина-людина», «людина-природа», «людина-техніка», «людина-знакова система», «людина-художній образ») та видами їх діяльності.

Діагностичні методики з профорієнтаційної роботи для учнів старшого шкільного віку:

- Методика «Виявлення готовності школярів до вибору професії»;
- Тест «Артистичні здібності»;
- Тест «Визначення професійних інтересів учнів»;
- Квадрат інтересів (за Є. Клімовим);
- Опитувальник професійних схильностей;
- Диференційно-діагностичний опитувальник (ДДО) інтересів.

Визначення майбутньої професійної діяльності є важким та тривалим процесом для підлітка, але й важливим рішенням у його житті. Але за допомогою правильно організованого підходу спеціалістів, педагогів, батьків можна цілеспрямовано сформулювати у дитини чіткий освітній запит, розуміння своїх бажань, виявити інтереси та здібності.

О. В. Радько

ФОРМУВАННЯ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ГОТОВНОСТІ ДО ДІЯЛЬНОСТІ В НАДЗВИЧАЙНИХ ТА ЕКСТРЕМАЛЬНИХ УМОВАХ

Нині на території нашої країни відбувається повномасштабне воєнне вторгнення держави-агресора, тому в надзвичайних та екстремальних умовах відбувається діяльність працівників багатьох професій: льотчиків, пожежників, військовослужбовців і звичайних цивільних. І саме розгляд питання формування психологічної готовності до діяльності в надзвичайних та екстремальних умовах стає дуже актуальним.

Під екстремальними факторами робочого середовища Б. А. Смирнов та Є. В. Долгополова розуміють дуже жорсткі умови середовища, неадекватні вродженим та набутим властивостям організму. Ці екстремальні чинники можна поділити на психологічні та фізіологічні, фактори внутрішніх та зовнішніх умов діяльності. В. І. Лебедев виокремив також групу факторів, що не коригуються, зовнішніх умов діяльності.

Якщо з фізіологічними несприятливими факторами зовнішніх умов діяльності можна боротися за допомогою різного виду захисних заходів, таких як активний та пасивний захист, то психологічну стійкість до змін в організмі працівників потрібно формувати. Це викликано тим, що діяльність в особливих умовах вимагає застосування великих психоемоційних сил, ніж, скажімо, діяльність у щоденно звичних умовах. У зв'язку з цим у недостатньо підготовленого фахівця в екстремальних ситуаціях або за тривалого перебування в умовах підвищених нервово-психічних навантажень виникає своєрідний психофізіологічний блок, який гальмує процеси в корі головного мозку, насамперед, що відповідають за виконання даної професійної діяльності. Настає ступор.

Мобілізувати свої найкращі якості, виконати завдання в задані терміни і з мінімальними витратами психічних і фізичних зусиль можуть лише ті люди, які характеризуються високою рівнем психологічної готовності до дій в екстремальних умовах і підвищеною толерантністю до психологічного стресу.

О. В. Тимченко та багато інших науковців визначають психологічну готовність — як одну із складових загальної готовності до дії, яка визначається психологічними факторами. Психологічна готовність людини складається з її особистісних особливостей, рівня підготовленості, повноти інформації, наявності часу та засобів для ліквідації непередбачуваної ситуації, наявності інформації про ефективність прийнятих рішень. Спільним засобом підвищення психологічної готовності є підготовка.

Цікавим, з погляду нашої роботи, є цілеспрямоване формування індивідуальних прийомів, що забезпечують спеціалісту збереження заданих параметрів виконання діяльності у складних умовах.

Основними сучасними напрямками психологічної підготовки, на думку таких авторів, як Б. А. Смирнов та Є. В. Долгополова, є:

Моделювання в процесі тренувань незвичайних (зокрема та екстремальних) ситуацій та відпрацювання при цьому необхідних дій спеціаліста.

Ідеомоторне або уявне тренування, засноване на відтворенні тренуваних умінь та навичок за допомогою розумових уявлень.

Вдосконалення та тренування професійно важливих для цієї діяльності якостей за допомогою спеціальних методичних прийомів та тренажерів.

Завдяки моделюванню в процесі тренувань незвичайних ситуацій, що виникає в реальній діяльності екстремальна ситуація є для людини вже не такою несподіваною, вона виявляється більш підготовленою до неї. Моделювання може проводитись за допомогою стендів та макетів (ситуаційне моделювання).

Ідеомоторне або уявне тренування — це моделювання в ідеальному плані, яке ґрунтується на відтворенні тренуваних навичок або окремих елементів діяльності за допомогою розумових уявлень, які полягають у уявленні про рух, начебто воно виконувалося насправді. Попри відсутність реалізації руху, в ідеомоторному акті є не тільки перцептивні (у вигляді зорових образів та м'язових відчуттів), а й ефektorні компоненти (слабка м'язова динаміка, збудження м'язів), що відповідають цьому руховому завданню.

Набуті в ході обох видів моделювання навички підвищують ступінь свідомого контролю за перебігом психічних процесів, а також у майбутньому можуть знизити екстремальність і несподіванку ситуації.

Третій напрям психологічної підготовки пов'язаний з удосконаленням та тренуванням професійно важливих психологічних якостей. Для тренування використовуються як спеціальні методичні прийоми (наприклад, мнємотехніки), так і спеціальні психологічні тренажери (тренажери пам'яті, уваги, реакції).

Деякі автори називають цей напрям антистресовим тренуванням, О. В. Тимченко — психологічною екстремальною підготовкою. Попри відмінність у термінології, головна мета такої підготовки, на наш погляд, полягає в тому, щоб підвищити екстремальну готовність людини, її стресостійкість.

Проблема психологічного забезпечення фахівців екстремальних видів діяльності має величезну актуальність, оскільки від їхньої готовності залежить виконання покладених на них завдань. На жаль, досі ця проблема досить не вивчена.

Умови та характер діяльності пред'являє виняткові вимоги до психофізіологічних та соціально-психологічних якостей особистості службовця. Незважаючи на те, що існує досить багато робіт, присвячених питанню професійної готовності до діяльності в екстремальних умовах, вони зводяться до одного: всі структурні елементи професійної готовності слід формувати у фахівців і підтримувати на необхідному рівні.

Ускладнює появу готовності пасивне ставлення до роботи, безтурботність, байдужість, відсутність плану дій та намірів максимально використати свій досвід. Недостатня готовність призводить до неадекватних реакцій, помилок, невідповідності функціонування психічних процесів тим вимогам, які висуває ситуація.

У перспективах дослідження цієї проблеми має бути розробка шляхів подолання негативних наслідків впливу екстремальних факторів на фахівців професій із підвищеним рівнем небезпеки.

М. О. Сосюра

GOOGLE ІНСТРУМЕНТИ ЯК ЗАСОБИ РОЗВИТКУ ЦИФРОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СТУДЕНТІВ ТА ВИКЛАДАЧІВ

Інформаційні та цифрові технології є невід'ємною частиною сучасного світу, які значною мірою визначають подальший розвиток людства. Використання цифрових технологій є важливим засобом забезпечення розвитку особистості, що дозволяє людині навчатися, самостійно ставити цілі та визначати шляхи їх досягнення.

Нові тенденції сучасного світу висувають підвищені вимоги до професійної підготовки студентів та до особистості майбутніх фахівців, які мають самостійно і творчо мислити, прагнути до саморозвитку і самореалізації, бути конкурентоспроможними, мобільними, відповідальними, здатними працювати в колективі, приймати рішення та нести відповідальність за них. При цьому необхідно мати навички щодо пошуку, аналізу, систематизації, критичного осмислення інформації з різних джерел, її презентації та візуалізації.

У зв'язку з цим, розуміючи необхідність змін у системі освіти, особливо в умовах дистанційного навчання, науковці та практики знаходяться у постійному пошуку нових підходів, розробці та оновленні технологій, форм і методів навчання, які мають відповідати сучасним тенденціям розвитку освіти.

Нині у сучасній вищій школі викладачі використовують достатньо широкий арсенал форм і методів у підготовці майбутніх фахівців, при цьому втрачають популярності традиційні форми організації навчання, а цифрові технології, набувають все більшої популярності серед учасників навчального процесу.

Портативні пристрої, комп'ютери, мобільні додатки, навчальні платформи, мережа Інтернет, електронні підручники – все це є складовою сучасної освіти, що робить її більш доступною та мобільною. Цифрові технології у вищій школі передбачають збільшення самостійної та творчої роботи; спонукають студентів до прояву активної позиції, креативності, творчості, наполегливості, ініціативності в усіх видах навчальної діяльності; сприяють розвитку здібностей, асоціативного мислення, саморозвитку, самовдосконаленню та самореалізації. Водночас викладач, застосовуючи ці технології, забезпечує умови для співпраці, взаємодії та залучення всіх студентів до процесу пізнання. Відповідно, цей процес розглядається як партнерські відносини між викладачем та студентом, які є рівнозначними суб'єктами у навчальному процесі, тобто кожний студент має можливість стати суб'єктом власної діяльності.

У сучасному світі існує велика кількість ресурсів, інструментів та мобільних додатків, за допомогою яких викладач може осучаснити і урізноманітнити навчальний процес та швидко оцінити знання студентів. Але найбільшої популярності набувають онлайн-інструменти Google, зокрема Google Workspace for Education, сервіси якого спеціально розроблені для навчальних закладів і призначені для організації дистанційного навчання та ефективної спільної роботи усіх учасників навчального процесу. Вони використовуються для організації віртуальних класів, проведення онлайн-зустрічей, роботи з текстовими і табличними документами, формами опитування і презентаціями. Важливу перевагою інструментів Google є те, що вони повністю сумісні між

собою, а саме тому викладачі під час проведення занять можуть застосовувати кілька онлайн-інструментів у різних комбінаціях.

Завдяки такому інструменту як Google Клас, викладач має можливість постійно підтримувати комунікації зі студентами, готувати завдання, надавати рекомендації, збирати студентські роботи, перевіряти їх та надавати зворотній зв'язок, вести електронні журнали, формувати звіти, тощо.

Лекції або семінарські заняття можна проводити у додатку Google Meet, залучаючи студентів до відеозустрічей у режимі реального часу. Під час відеоконференції учасники мають можливість демонструвати наочні дидактичні матеріали (слайдові презентації, таблиці, схеми, відеоматеріали), користуватись текстовим чатом, який допомагає викладачу та студентам активно взаємодіяти, а також записувати відеозустріч, — а це є важливим інструментом для студентів, яким потрібно більше часу для засвоєння інформації. Залежно від цілей та завдань, які ставить перед собою викладач, відеозустріч можна проводити в різних форматах, наприклад за участі одного чи декількох лекторів, у стилі інтерв'ю або як інтерактивне заняття.

Google Документи та Google Таблиці є важливими інструментами в навчальному процесі. Оскільки у режимі реального часу викладач має можливість працювати в будь-який час та у будь-якому місці, з одним або декількома студентами над матеріалом, дослідженням або доповіддю, а завдяки функції чату можливо обмінюватись думками, коментувати та обговорювати внесені зміни у документ чи таблицю.

Використання онлайн-інструменту Google Форми допомагає викладачу провести опитування або тестування. Результати відповідей студентів миттєво виводяться на екран викладача, що автоматизує процес збору та обробки результатів, а також дозволяє проаналізувати загальну кількість відповідей у групі, щоб скоректувати подальші дії щодо навчального матеріалу, який був недостатньо засвоєний.

З метою розвитку асоціативного мислення, логіки, креативності доцільно застосовувати Google Jamboard (карта думок, інтелект-карта, інтерактивна дошка) — цей інструмент допомагає систематизувати та візуалізувати матеріал, а також використовується для фіксації особистих думок та генерації ідей. Починати роботу необхідно з визначення ядра (центральної частини), що вимагає дослідження, а надалі зображуються гілки, які розходяться від ядра, вони повинні бути впорядковані та взаємопов'язані з відображенням основних ідей, положень, проблем. Використання цього інструменту має ряд переваг: схематично відображену інформацію легше усвідомити та запам'ятати, впорядковуються усі структурні елементи, а також студенти вчаться будувати причинно-наслідкові зв'язки щодо певного питання.

Таким чином, використання цифрових технологій в освітньому середовищі створює можливості управління процесом навчання, методичного супроводу, оптимальної організації спільної взаємодії викладача та студентів, оновлення форм міжособистісної комунікації.

Безумовно, організація процесу навчання з використанням цифрових технологій суттєво складніша, ніж традиційного навчання та потребує постійного підвищення цифрової компетентності викладачів та мотивації для використання знань на практиці. Проте, у свою чергу, розробка електронного

освітнього контенту, навчальних матеріалів, мультимедійних завдань тощо водночас полегшують щоденну діяльність викладачів, допомагають ефективно організувати й контролювати навчальну роботу кожного студента, роблять її більш прозорою, що розширює коло можливостей для студентів і викладачів.

Отже, використання цифрових технологій допомагає викладачам оптимізувати навчальний процес та підвищує мотивацію студентів до навчання і самостійної роботи, при цьому одночасно зростає їх відповідальність за результати власної діяльності. Саме тому необхідно організувати такий освітній простір, який забезпечить якісну професійну підготовку майбутніх фахівців, відповідно до потреб сучасного ринку праці та зробить їх ще більш конкурентоспроможними.

І. М. Ушакова

ЗБЕРЕЖЕННЯ ПСИХОЛОГІЧНОГО ЗДОРОВ'Я ОСОБИСТОСТІ ПІД ЧАС ВІЙНИ

Сучасна соціокультурна ситуація в Україні – це, на жаль, ситуація війни. Це ситуація, коли постійно лунають сирени, відбуваються обстріли, люди втрачають близьких і рідних, майно і спокій. Окрім постійної загрози життю і фізичних травм під час війни, багато українців переживають травми психологічні. Це постійна тривога за своє життя і за своїх близьких, екзистенційні вибори, з якими раніше не зіштовхувались, сильні емоційні реакції (гнів, страх, безпорадність, розгубленість та ін.), які приводять до виснаження і безсилля тощо. Відповідно, постає проблема здоров'я особистості, яка, як і багато інших глобальних проблем, виникає внаслідок кризової ситуації.

Людське життя є найвищою суспільною цінністю, тому перед нашим суспільством та наукою постає ряд актуальних завдань, серед яких найважливішим є вирішення проблем збереження психічного здоров'я та формування до нього ціннісного ставлення.

Психологічне здоров'я слід розуміти як такий відносно стійкий стан організму особистості, який дає можливість людині усвідомлено, зважаючи на свої фізичні й психічні можливості, а також навколишні природні й соціальні умови, здійснювати та забезпечувати свої індивідуальні й суспільні (колективні), біологічні та соціальні потреби на основі нормального функціонування психофізичних систем, здорових психосоматичних і соматопсихічних відносин в організмі.

Психологічно здорова людина – це передусім людина, яка повністю приймає саму себе і при цьому визнає цінність і унікальність людей, що оточують її; покладає відповідальність за своє життя перш за все на саму себе і отримує уроки з несприятливих ситуацій; її життя наповнене сенсом, хоча вона не завжди може сформулювати його для себе; вона знаходиться в постійному розвитку і, звичайно, сприяє розвитку інших людей. Її життєва дорога може бути не зовсім легкою, але вона адаптується до умов життя, що швидко змінюються і що важливо – вміє знаходитися в ситуації невизначеності, не впадаючи у відчай і тривогу.

Але для того, щоб бути такою здоровою особистістю і залишатись нею в складні часи, слід дбати про свій психічний стан, притримуватись хоча б деяких простих правил:

- Інформаційна гігієна (отримувати інформацію дозовано і лише з перевірених джерел);
- Побутові справи (займатися побутовими, рутинними справами, які повертають людину до буденності);
- Фізична активність (хоча б мінімальна активність дозволить людині сублімувати негативну енергію);
- Встановлення і підтримання границь особистості (наприклад, обмеження спілкування з неприємними людьми, які викликають злість, смуток тощо);
- Турбота про себе (необхідно слідкувати за своїм самопочуттям та настроєм, шукати шляхи їх покращення);
- Турбота про інших (турбуючись про інших, ми підвищуємо власну самооцінку і відчуття контролю над ситуацією);
- Дихання та заземлення, як важливі та прості засоби опанування власними сильними емоціями (панікою, гнівом, страхом тощо);
- Зайняття справами, які приносять задоволення (творчістю, городництвом, спілкуванням, навчанням чи роботою, спортом, хоббі та ін.);
- Планування (можливо, не перспективне, а ситуативне, але має бути спрямованість на майбутнє);
- Звернення за допомогою (до тих людей, які знаходяться поруч, чи до спеціалістів, якщо є така можливість).

СЕКЦІЯ:
ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА МОВОЗНАВСТВА

І. А. Фесенко

**НАУКОВИЙ ДОРОБОК ОЛЕКСІЯ ЧУГУЯ — ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦЯ
ТА ДРАМАТУРГА**

Олексій Чугуй — це відомий сучасний український драматург та літературознавець. Він написав і оприлюднив більше 20 п'єс. Звичайно, найактивніше він заявив про себе на літературній ниві, його перу передусім належать трагедія «Сибірська дума» (1998), комедія «Замах на Чорта» (1999), трагікомедія «Червоний смерч» (2001), що складається із двох частин — «Бенкет голодних» та «Весілля людоїдів»), трагікомедії «Вершина кохання» (2008) й «Агонія дракона» (2008), драма «Лісові гості» (2013) та чимало інших сюжетно цікавих творів. Детальне ознайомлення з оприлюдненими п'єсами О. Чугуя дає підстави стверджувати, що автор досить глибоко оволодів таємницями драматургічного мистецтва слова, повністю освоїв усі жанрові форми цього роду літератури — драму, комедію і трагедію, а також усі їхні різновиди. Цьому успіху сприяло зосередження уваги на найскладніших етапах та особистостях певної епохи, що є типовим для драматургічної практики будь-яких часів.

Утім О. Чугуй одночасно зарекомендував себе й на науковій ниві, досліджуючи елементи драматургічної форми в поетичному та прозовому дискурсі. Слід зазначити, що предметом наукових зацікавлень О. П. Чугуя є українська драматургія XIX ст. Передусім Олексія Прокоповича як літературознавця цікавить проблема вивчення творчості І. К. Карпенка-Карого. Драматургічний дискурс одного з «корифеїв» українського театру викликали

зацікавлення в О. П. Чугуя ще в студентські роки під час написання дипломного проєкту — «Засоби зображення комічного в драматургії І. Карпенка-Карого (Тобілевича)». Це була перша праця в науковому доробку Чугуя, присвячена Карпенку-Карому. Згодом улюблена тематика стала об'єктом іншого наукового проєкту — кандидатської дисертації («Драматургічна майстерність І. Карпенка-Карого»), яку він захистив 1970 року. Цього ж року було оприлюднено монографію «Класик української драматургії (до 125-річчя І. К. Карпенка-Карого (Тобілевича))». Цінність цих розвідок вбачається в тому, що в них уперше було детально досліджено змістові аспекти комедіографії І. Тобілевича, зокрема фахово проаналізовано прийоми сюжетотворення, характеротворення, композиційні особливості, специфіку стилю, жанру, мовні особливості найбільш відомих п'єс драматурга.

Коло наукових інтересів О. П. Чугуя фокусується й навколо іншої знакової постаті в історії української літератури — Т. Г. Шевченка. Треба зазначити, що увагу яскравого представника харківської філологічної школи привертає передусім поетична творчість Тараса Григоровича, зокрема зовсім недосліджений її аспект — використання в ліричних та ліро-епічних творах елементів драматургічної форми. Результатом довготривалих і дискусійних наукових пошуків ученого-літературознавця стали фундаментальна монографія «Драматургічні елементи в ліриці Т. Г. Шевченка», яка вийшла друком 1989 року — до 175-річчя від дня народження Кобзаря, та дві окремі розвідки про драматургізм поем Т. Шевченка. Взагалі упродовж 80-х років ХХ століття Олексій Прокопович видрукував на сторінках «Вісника Харківського університету» та інших видань низку статей про особливість поезити основоположника нової української літератури, що дало підстави І. Булашенко та М. Красикову (авторам вступної статті бібліографічного покажчика «Шевченкознавство в Харківському університеті») поіменувати його науковий доробок як найбільше досягнення драматургічної шевченкіани означеного періоду.

Прикметно, що і зараз, перебуваючи на «заслуженому відпочинку» з 2010 року, Олексій Прокопович проявляє чималу активність на науковій ниві й не зраджує своїм шевченкознавчим дослідницьким інтересам, заявленим у попередні роки. Так, 2015 року в співавторстві з сином Тарасом (кандидатом історичних наук, директором Центру українських студій імені Д. І. Багалія) він написав й оприлюднив статтю «Шевченкознавство у працях викладачів та вихованців Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (40-ві роки ХІХ — початок ХХІ ст.)». Ці наукові матеріали увійшли до ювілейної колективної монографії «Харківський університет і українська культура», присвяченої 210-й річниці його заснування. Наступним результатом науково-творчого тандема філолога-батька та історика-сина за 2017 рік було укладання бібліографічного покажчика наукових матеріалів шевченкознавців та написання оглядової студії «Внесок викладачів та вихованців Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна у розвиток шевченкознавства (40-ві роки ХІХ — початок ХХІ ст.)».

Детально розкриваючи принципи й засади літературознавчої та критичної рецепції творів Кобзаря в контексті харківського дискурсу, автори означених праць не лише зосередили увагу на поступовому розширенні кола творів,

якими цікавилися дослідники, та аспектів, у яких ті твори розглядалися, а й сформулювати низку актуальних шевченкознавчих проблем, що на сьогодні, безсумнівно, потребують переосмислення.

Не менший науковий інтерес в О. П. Чугуя викликає й постать М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Старицького та О. Гончара – письменників, творами яких він захоплювався упродовж усього життя і які найбільше посприяли формуванню його естетичних смаків, любові до мистецтва взагалі, слова – зокрема, та вибору професії філолога.

Науковий доробок О. П. Чугуя – літературознавця становить більше 100 публікацій як у фахових виданнях України (серед яких лідує «Вісник Харківського національного університету»), так і в періодичних – журналах та газетах. У них чимало приділено уваги вилученню елементів драматургічної форми у фольклорі та поетичній творчості П. Гулака-Артемівського, М. Костомарова, В. Забіли, М. Петренка, П. Куліша.

Окремої згадки заслуговують студії «Шевченко як міфоруїнівник» та «Роль народної фразеології в побудові драматургічних діалогів».

Пору Олексія Прокоповича належить більше двох десятків рецензій: на театральні вистави за п'єсами Д. Фонвізіна, М. Стельмаха, О. Коломійця, наукові монографії А. Горбенка, Соболь, В. Нестеренка, художні книги Г. Бірченка, П. Коваленка, У. Пільчука. Ним же написано кілька публіцистичних студій, зокрема «Імперський синдром, або вершина лицемірства і нахабства», «Танець на кістках невинно убієнних» та методичних матеріалів.

М. О. Жигайло, Д. В. Полтавська, О. Ондер
МОВА В СИСТЕМІ АДАПТАЦІЇ
ДО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА УКРАЇНИ

Робота, туристичні подорожі, навчання та переїзд за кордон – звична практика сьогодення, яка обумовлена глобалізаційними процесами та зростанням динаміки міжнародної взаємодії. Відкритість до міжкультурної комунікації, налагодження зв'язків в економічній, туристичній та освітній галузях створює сприятливі умови для перебування іноземних громадян в Україні. Означені процеси актуалізують дослідження механізмів адаптації іноземних громадян до соціокультурного середовища України.

Мова – шлях до розуміння та порозуміння, інструмент соціокультурної та психологічної адаптації, який нерозривно пов'язаний з усіма сферами життя іноземних громадян в будь-якій країні, й Україні зокрема.

Процедура акультурації (сприйняття культурної спадщини, мови, традицій, звичаїв, світоглядних орієнтацій іншого народу) уповільнюється мовними бар'єрами, які спричиняють «культурний шок», створюють когнітивний вакуум, поглиблюють почуття відчуженості, загубленості в культурному просторі іноземної країни.

Активне долучення до мовного середовища забезпечує успішну адаптацію до нової культури, традицій, особливостей побуту тощо. Здобуття освіти в Україні слугує ефективним засобом інтеграції іноземців у мовний, культурний та науковий простори.

Поетапне вивчення української мови реалізує стратегію поступової, багаторівневої адаптації іноземних громадян до соціокультурного середовища України. Перший рівень включає підготовче відділення; другий – вищу освіту; третій – здобуття освіти за третім (освітньо-науковим) рівнем.

Підготовче відділення для іноземних громадян формує мовний фундамент, мовні компетентності, необхідні для здійснення комунікації в освітній, соціальній та культурній сферах. На цьому етапі формується система знань про мову, словниковий запас, розвивається усне (читання, аудіювання, говоріння, усне відтворення тестів) та писемне мовлення (письмо, відтворення та редагування тестів). Засвоєння слухачами підготовчих відділень для іноземних громадян лексики української мови, формування комунікативних навичок знижує рівень «адаптаційної напруги», сприяє розв'язанню побутових проблем, створює умови для подальшого професійного самовизначення.

Здобуття вищої освіти за першим (бакалаврським) та другим (магістерським) рівнями вищої освіти забезпечує удосконалення мовленнєвих компетентностей. На другому етапі формується комплекс мовних знань та умінь для забезпечення спілкування у професійній сфері. Це слугує підґрунтям для професійного зростання майбутніх фахівців, дозволяє розширити коло комунікативних зв'язків, стимулює процеси інтеграції до українського суспільства.

Третій (освітньо-науковий) рівень вищої освіти дозволяє поглибити мовні навички у межах науково-дослідної роботи, спрямованої на підготовку конкурентоспроможних фахівців, здатних реалізувати свій потенціал в Україні та за її межами.

Таким чином, магістральним шляхом адаптації іноземних громадян до соціокультурного середовища України є включення їх у мовне середовище та розвиток комунікативних компетентностей. Освітня тріада, як заснована на поетапній, прогресивній моделі оволодіння мовними компетентностями, є дієвим механізмом адаптації та інтеграції до українського культурного простору.

О. В. Андрущак

ХУДОЖНЯ ФОРМА ТА ЗМІСТ СВІТІВ ХАРУКІ МУРАКАМІ

Романи та оповідання Харукі Муракамі ось уже п'яте десятиліття підкорюють серця та уяву читачів в Америці, Канаді, Кореї та Західній Європі.

Висловлюючись мовою його аудиторії, Муракамі «елітарний і крутий». Хороший стиль, якийсь ритуал прилучення до останніх віянь «альтернативної культури».

Харукі Муракамі – японець, який майже постійно живе за кордоном. Він переїжджає з Греції до Італії, з Європи до США – і продовжує писати, писати японською, з гнітючою його видавців і перекладачів продуктивністю: у середньому – товстий роман на рік, крім культурологічних есе, оповідань та перекладів.

Літні люди-японці не люблять його. Молодь – обожає. І ті, й інші – фактично за те саме: перш за все, від нього «занадто смердить маслом». Японський вираз «бага-кусай» (смердить маслом) у нації, що традиційно не вживає в їжу молоко, означає все прозахідне, химерно-неяпонське.

Люди у «світах Мураками» носять джинси та «снікерси», дивляться фільми Хічкока, їздять на «фольксвагенах», п'ють «Хайнекен», а образи для діалогів та думок черпають зі світового рок-н-ролу та сучасної західної літератури, давно вже не скутих рамками історії, традиційного гумору чи поп-культурних пошестей якоїсь окремої країни. Саме тому й переклади Мураками — особливі, як спілкування з усім білим світом одночасно. Про Японію — але й не замикаючись у ній.

У романах Мураками спогади тінейджерів контрастують з несподівано зрілими філософськими імпровізаціями на теми життя і смерті, це ніби романи-колажі. Монологи-міркування героїв підкуповують простотою і сумною мудрістю: їх хочеться слухати, як старого друга, який говорить з тобою про твої проблеми і твоєю мовою.

«Погоня за вівцею» — третій роман письменника, що завершує «Трилогію Щура», імена героїв якої стали мало не загальними для японської молоді. Однак саме в цій книзі містерія, яку автор почав розкручувати в романах «Слухай пісню вітру» та «Пінбол 1973», набула воістину вселенського розмаху. Цікаво, що надалі трилогія отримала продовження — той же герой з'являється в романі «Танцюй, танцюй, танцюй», і спогади про друга Щура часто спливають у його пам'яті.

До якої художньої форми звертається Мураками? Окультний детектив? Психоделічний трилер? Антиутопія? І те, й інше, і третє. І незмінно і щось ще. Метафори в тексті по-дзенські раптові і по-символістські точні, а сюжет ніби розщеплюється на кілька партій для різних інструментів, що імпровізують.

Химерність ситуацій, заплутана нитка подій, ремінісценції з гетевського «Фауста». Однак у східній свідомості ми маємо справу зі Злом Незрозумілого — майже в кожній книзі Мураками є Монстр: тварина-примара, яка вселяється в людей та ласує їх душами. Ці Монстри у автора не позитивні і негативні, не добрі і злі. Їхнє призначення залишається за межами людської уяви.

— А цінь у Вівці — вона взагалі гуманна?

— Гуманна... У розумінні Вівці.

Що являє собою Вівця? Наші проблеми особистої совісті?

Дуже яскравий у цьому контексті діалог героя з водієм-католиком про номер телефону Бога (за яким герой так і не зателефонував). Чи можлива розмова людини з Богом, коли сама людина не знає, що являє собою? Про що запитувати Його, коли наші головні проблеми — лише в нас самих?

Гуманність Вівці в нашому розумінні проявляється на сторінках роману лише одного разу: перш ніж вселитись у Професора, вона чемно запитує його згоди. Власне, з цього й починається Випробування. Бо головний вибір, незважаючи на монстрів, ми все-таки робимо самі. Один раз — і вже не повернути.

І ось тут ми, можливо, підходимо до головного секрету художньої форми і змісту творів Харукі Мураками — герой свого часу з відчутною усвідомленою позицією, який залишається людиною в нелюдських обставинах навіть ціною власного життя.

Ж. В. Малиновська
ФІЛОСОФСЬКІ ПРОВОКАЦІЇ МАРКІЗА ДЕ САДА

Маркіз де Сад! Особа, яка підготувала постмодерністську філософію та мала великий вплив на мистецтво ХХ та ХХІ століття. Особа, яка стала іконою для сюрреалізму та дадаїзму. Маркіз через свої переконання понад чверть століття провів у в'язниці, а решту життя — у лікарні для божевільних. Донасьєн Альфонс Франсуа де Сад, так його повне ім'я, народився в 1740 році, був складною фігурою: аристократ та радикал, делегат Національного Конвенту за часів Французької революції, який відмовився від свого титулу, коли почалася Епоха терору, автор провокаційних романів.

Отже, проаналізуємо жорстокість у романах французького письменника Маркіза де Сада.

Основна ознака його поетики — це гранична впорядкованість і симетрія владних відносин, що протистоять спонтанності бажання.

Наприклад, садизм у романі «120 днів Содома» відбиває суть тисяч злочинів, скоєних щодня у світі з особливою жорстокістю та статевими збоченнями. Де Сад вважав, що світ побудований на насильстві та примусі, і в цьому була його філософія.

Коротко про сюжет: роман «120 днів Содома» починається з того, що четверо заможних розпутників вирішили одружитися з доньками своїх приятелів, щоб сильніше зміцнити свій союз, а всі весілля проходили у віддаленому середньовічному замку в лісі, далеко від сторонніх очей. П'ять місяців проходило це безжальне безумство, з листопада по березень, і роман закінчується на простій ноті, що всі четверо зазнали найвищої сексуальної насолоди, а їхні дружини померли в страшних муках. Безконтрольна влада розбещує людей, і від цього вони гинуть у лінощі і розпусті, що й сталося з головними героями роману. Те, що описує автор, — жорстокість, порок, сексуальні збочення, притаманні людям, — існує сьогодні і в нашому світі, просто часом ми вперто не бажаємо всього цього помічати. У цьому романі автор розкриває всі вади людської душі. Можна сказати, що садизмом прийнято називати патологічне прагнення до жорстокості і насолоди чужими стражданнями, отримання сексуального задоволення, спричиняючи біль своєму партнеру, торжество зла в ім'я насолоди життям. У результаті романи де Сада, в яких так важко, болісно, неправдоподібно змішалися кров, пристрасть, жах, еротичні фантазії, передсмертні стогін, хтивість, перетворилися на антиутопію панування «сильних» людей, що зневажають умовності людського гуртожитку, жалість та співчуття. Де Сад виставив напоказ всі пороки, властиві у статевої сфері значній кількості людей, але у таємному вигляді. виправдання своїм вчинкам він шукає у самій природі людини.

Бажання за Садам — це повна незалежність від аргументів розуму, причинно-наслідкових зв'язків та обставин. Воно спонтанне, від нього не можна втекти. Просто людина навкі приречена і «проклята» бути охочою, а садизм є проявом крайнього індивідуалізму та егоїзму. Сад зіставляє бруд із пишнотою. Прекрасна садиба, смачна їжа, вишукані меблі, високі посади, гроші, але водночас брудні промови, жажливі манери, нелюдські злочини, хіть, приниження, рабство.

«Чужа душа — то, кажуть, темний ліс». Де Сад спробував відкрити завісу прихованого. Одні міркування головних героїв чого варті! Тут не треба володіти великим розумом, щоб зрозуміти, що це щось більше, ніж проста хіть. Для них це стиль життя, їхня віра і чеснота. І чому їхнє таке звичне життя здається нам чимось надприродним і неприпустимим? Де Сада можна вважати обличчям сексуальної революції.

«Катехізис» героїв де Сада:

1. «Робіть тільки те, що вам подобається і приносить насолоду, все інше — нісенітниця».
2. «Егоїзм є першим законом людської природи, і перш за все йому підпорядковані всі непристойні насолоди».
3. «Ми повинні думати тільки про себе, але ні про кого іншого. Людина аж ніяк не пов'язана з іншими людьми. Той, хто хоче бути щасливим у цьому світі, повинен, не роздумуючи, відкинути все, все абсолютно, що стоїть на його шляху, і зобов'язаний вітати все, що служить чи догоджає його пристрастям».

Вся сутність пристрасті до збагачення, влади, одна зі згубних і руйнівних сил як душі, так і навколишнього світу людини. У цьому сенсі садизм служить філософською основою сучасного індивідуалізму. А засновник садизму був реалістом і відвертою людиною, яка розуміла, що в суспільстві панують зовсім не чесноти, а люди, які цілком їх позбавлені, що мають спокійне та розкішне життя, для яких всі інші — слабкі та дурні.

М. Д. Нагіряк

КОНЦЕПТ ГЕНІЯ ТА БЕЗУМЦЯ В РОМАНІ САЙМОНА ВІНЧЕСТЕРА

Саймон Вінчестер (народ. 28 вересня 1944, Лондон) — англо-американський письменник і журналіст. Шлях Вінчестера до письменництва розпочався несподівано. Працюючи геологом в Уганді, він натрапив на збірку Яна Морріса «Коронація Евереста». Це звіт про експедицію 1953 року, перше успішне сходження на Еверест. Нестандартна розповідь надихнула Саймона стати письменником. Він відмовився від геології та влаштувався на роботу кореспондентом. Творчий шлях Вінчестера був наповнений різноманітними миттєвостями, він багато писав для журналів і газет, подорожував, згодом почав писати книги, які були засновані на його життєвому досвіді.

Із цікавого можна зазначити, що, працюючи у Вашингтоні, впродовж чотирьох років він висвітлював на шпальтах газети такі події, як справа «Вотергейт», відставка президента Річарда Ніксона, вибори до Білого дому Джиммі Картера. За цей період Саймон Вінчестер написав свою першу книгу «In Holy Terror» — звіт про перебування в Ірландії. Твір було надруковано 1975 року.

У 1986 р. його призначили редактором журналу Condé Nast Traveler в Азійсько-тихоокеанському регіоні. Упродовж наступних п'ятнадцяти років репортажі Саймона Вінчестера друкуються у різних туристичних виданнях, зокрема в журналах Traveller, National Geographic і Smithsonian.

А у 1998 р. була опублікована книга «Професор і безумець», яку New York Times визнав найкращою книгою автора.

Сьогодні Саймон Вінчестер живе й працює в графстві Беркшир, штат Массачусетс, йому 77 років. А у 2006 р. письменник був нагороджений орденом Британської імперії королевою Єлизаветою II, отримав ранг «Офіцер» (ОБЕ) за «послуги в галузі журналістики та літератури».

Тож говорячи про книгу «Геній і безумець», слід відзначити, що спершу вона називалася «Хірург з Кроуторна: розповідь про вбивство, божевілля та словесне кохання». У США вона була перейменована на «Професор і божевільний: Історія про вбивство, божевілля та створення Оксфордського словника англійської мови». Також книга була адаптована під сценарій, за яким зняли фільм «Геній і безумець» (2019) з Мелом Гібсоном та Шоном Пенном у головних ролях.

«Геній і безумець» — назва, яка так влучно і так коротко описує двох головних героїв, а можливо навіть їх обох. Це правдива історія, розказана Саймоном Вінчестером, торкається процесу створення Оксфордського словника, в якому головні герої зіграли чималу роль: Джеймс Маррі (або Мюррей) звалив на свої плечі редактуру, прирікаючи себе тим самим на багаторічну працю, а Вільям Честер Майнор був одним із добровольців, який відгукнувся на оголошення про допомогу в укладанні словника й за двадцять років надіслав до Оксфорда стільки лексикографічного матеріалу, що й не злічити, тому його ім'я опинилося на почесному місці у списку подяк.

Найцікавіше ж, що так самовіддано волонтерив він із психіатричного закладу в Брудмурі, куди потрапив після ненавмисного вбивства на ґрунті своїх численних маній переслідування. Це цікавий клаптик історії, подекуди напomadжений мелодрамою, але головним чином він присвячений людям, аніж словникам. Якщо хочете розповідь про одне божевілля, обрамлене божевіллям іншим, то прочитайте саме цей твір. Оскільки як інакше назвати монументальну, безпрецедентну затію Маррі та його колеги перерахувати та проаналізувати кожне слово англійської мови за всю її багаторічну еволюцію?

Саме такою, на мій погляд, є одна з проблем, яку порушує автор у своєму творі. Бо ж справді, робота, за яку взявся професор Маррі, була дуже клопіткою та відповідальною. На нього та його команду звалився вантаж, який важив, гадаю, рівно стільки, скільки зараз усі томи цього словника разом узяті. Проблема була й у тому, щоб зробити усе правильно, не упустити жодного слова та добре розтлумачити його. Бували моменти у перший рік укладання, коли Маррі хотів зняти з себе повноваження керівника проєкту.

Тому тут виступає ще одна або навіть декілька проблем, що час від часу стають знайомі кожній людині — проблеми натхнення та творчого піднесення, вірність своїй справі та віри в людей, які знаходяться поруч. Важливим є усі ці пункти, і їх вирішення зіграли вагомую роль у продовженні роботи, особливо останнє. Як на мене, знайти однодумців, людей, які горять справою так само як і ти — це вже половина справи.

І от на думку професора Маррі спадає ідея залучити до цього процесу усіх англomовних жителів, попросити кожного, хто має на те бажання читати певні книги, складати повний перелік слів, а потім ретельно шукати слова, які цікавили укладачів, писати відповідні позначки та повне речення, яке б ілюструвало використання контрольного слова. А потім усі ці матеріали надсилати до їхнього скрипторію.

Завдяки цьому робота пожвавилася, її стало дуже багато, адже щодня до команди професора надходили сотні листів від простих жителів Великої Британії, тих, хто був не байдужий та спраглий до допомоги у такій великій справі. Професор навіть звертався до американських читачів журналу «Атенеум».

І ось пройшло декілька років, як доктор Майнор прочитавши це звернення, захопився ідеєю допомогти їй власне почав читати різні книги та виписувати слова. У нього була проблема, здається, дуже велика, куди дівати свій вільний час. Бо ж один нещасний випадок закрав його у Бродмурській психіатричній лікарні для кримінальних злочинців.

Причина тому — вбивство перехожого, який здавався йому переслідувачем, тим, хто хоче вбити його. От він і вистрілив першим, і бездиханне тіло впало на холодну бруківку в неблагополучному районі Лондона. Так почалося, а може й закінчилося страждання військового лікаря, офіцера армії Сполучених Штатів Америки, доктора Майнора.

Тут відкривається ще одна проблема, закладена автором — адаптація та повернення до буденного життя людей після жахів війни. Майнор опинився сам на сам зі своєю бідою, він втік з рідної країни, щоб зменшити тягар спогадів про події, які переживав там. Проте не вистачило чогось, можливо, підтримки рідних, друзів чи улюбленої справи, яка б відволікала Вільяма від ілюзій та нічних кошмарів.

Була втрачена сила духу та розуму, герой не зміг побороти марення, які переслідували його, він вчинив вбивство невинної людини, й це привело його до місця, де від навіязливих думок та образів ніщо й ніхто не врятує, і марними були спроби вилікувати душу чоловіка традиційними та нетрадиційними методами психотерапії. Але він знайшов порятунк у книгах, творчості та словах, а потім й у справі, яку розділив з професором Маррі.

Його вклад був визначним, ніхто так вправно й так швидко не справлявся з об'ємом літератури, яку треба було прочитати та за планом описати ледь не кожне слово.

Щодо професора Маррі, то він і не підозрював, де і як живе його найкращий помічник. Через декілька років він розказував, що думав, що Майнор був практикуючим лікарем з літературним смаком, у якого багато вільного часу, або лікарем чи хірургом, який відійшов від практики та немає чим зайнятися. Але правда про його нового знайомого виявилася трагічною. Коли вони вперше, після майже сімнадцяти років листування зустрілися, було дуже хвилююче та дивно для них обох.

Не обійшлося в книзі й без проблеми забороненого, неправильного почуття, яке начебто зародилося між Майнером та дружиною вбитого ним чоловіка, Елізою Мерретт. Жінка часто навідувала його в лікарні, приносила книги, подарунки та говорила, що пробачила його за скоєне та відпустила смуток втрати. Проте в медичному досьє Майнера говорилося, що це були лише ілюзії, його вигадки, й саме це змусило його вдатися до сильного почуття провини, тільки вже за те, що може таке відчувати до Елізи.

Підсумовуючи, слід зазначити, що історія створення Оксфордського словника зберігає в собі ще багато проблем, порушених автором, це й нерівність у наукових кругах Оксфорда, це й проблема ідентичності, подолання психічних

хвороб, наслідків перебування на війні, організації процесу для виконання великої та важливої справи.

А проблема упередженого ставлення англійців до американців простежується особливо чітко, бо як же багато історій здивування та гучних заголовків було створено! Як сталося так, що американський убивця був причетний до укладання найграндіознішого у світі словника!?

Ні Професору, ні Безумцю так і не довелося застати вихід у світ останнього тому першого видання, але свої імена в історію вони закарбували, а Саймон Вінчестер шанобливо виклав це у захопливій та пізнавальній книзі.

М. О. Руденко

АКТУАЛЬНІ МОРАЛІТЕ СТАРОЇ КАЗКИ: «РІКЕ З ЧУБКОМ» ШАРЛЯ ПЕРРО

Шарль Перро (1628–1703) — французький письменник та поет, теоретик мистецтва та критик епохи класицизму, член Французької академії. Його твори торкнулися кожної дитини і запали в душу навіть дорослим, адже в них показується смак перемоги після багатьох невдач, пошук себе у величезному світі та можливість знайти те, що шукаєш.

Яскравим прикладом цього є казка «Ріке з чубком» («Riquet à la Houppie», 1697). Казка входить до збірки «Казок Матінки Гуски». В основу казки покладено історію, яку вигадав сам автор, а не фольклорний мотив, як для інших творів збірки. Казка стала дуже популярною у багатьох країнах, за її мотивами знято мультфільми, поставлено вистави.

Чарівний сюжет відбиває дух сімнадцятого сторіччя через опис одягу, звичаїв, етикету при дворі короля. Тема кохання, здатного творити справжні дива, доводить, що для щирого почуття немає перешкод. Автор дає зрозуміти, що любов здатна змінити як зовнішність, так і душу людини, вилікувати від меланхолії та вселити впевненість у собі.

За сюжетом в одному королівстві народився схожий на гнома потворний принц з чубком, здатний дарувати розум тій, кого він покохає. В іншому ж королівстві народилася принцеса прекрасна зовні, але дуже дурна, яка мала дар наділяти красою того, кого вона покохає. Тож спостерігається реальний баланс між людьми — принц і принцеса заповнюють відсутність чогось важливого одне в одному, краси та розуму.

Ідеєю своєї казки Перро доводить, що недоліки існують у кожній людини, але зацикловатись на них не варто. Для когось вони перетворюються на переваги. Почуття естетичної краси у кожній людини різне. Що не подобається одному, то приведе в повне захоплення іншого. Бажано побачити в собі прекрасне, полюбити це, оцінити та розвивати. І не треба переживати через недоліки, адже в кожному є певний набір корисних якостей і здібностей.

Але для цього потрібно щось зробити. Так, принцу — освідчитися в коханні. Принцеса була вдячна Ріке за те, що своїм коханням він зробив її розумною та захотіла полюбити його всім серцем. Збулася друга частина пророцтва, яке дала фея у день їх народження, — Ріке став гарним. Але автор у висновку додає, що можливо він і не змінився зовні, ось тільки закохана принцеса перестала помічати його недоліки, тому що найкрасивіша людина — та, яку ти любиш.

L'amour fait des merveilles (кохання творить дива)

Внутрішній світ, що постійно вдосконалюється, не може залишати оточуючих байдужими, він здатний перевернути гори і змусити закохатися в душу. Люди здатні передавати свої найкращі якості іншим. Якщо хочеш стати розумнішим, слід спілкуватися з розумними людьми і прагнути досягти їхнього рівня. А якщо з'являється бажання стати красивішим, варто пошукати товариства красивих людей і запозичити у них все найкраще в галузі краси.

Шарль Перро наголошує на тих якостях, які цінувалися в XVII сторіччі: чемність, розум, порядність, бездоганне знання етикету, піклування про свою зовнішність. Тільки поєднання зовнішньої та внутрішньої краси робить людину щасливою.

La beauté sans raison est vide (краса без розуму порожня)

Пильна увагу приділяється саме духовній красі — гарною людиною стає не лише завдяки ідеальній формі обличчя або розміру носа — головне, щоб сама людина була людиною, цікавою особистістю, грані якої хочеться розкривати знову і знову. Решта другорядна.

Читач розуміє також, що досконалості немає меж. Вчитися та розвивати свої позитивні якості можна все життя. І це дає море можливостей.

Основна риса головного героя — гострий розум та кмітливність. Саме це призвело до зовнішньої краси. Якби він не розумів необхідності бути багатим духовно, гарним душею — то він ніколи б не досяг успіху. Зовнішність — це лише оболонка, зовнішнє оформлення внутрішнього світу особистості.

L'esprit est une grande chose (розум — велика справа)

Mais il semble toujours à une personne intelligente qu'il n'est toujours pas assez intelligent. Plus d'intelligence dans la tête, plus vite tu crois à son manque (Але саме розумній людині і здається завжди, що вона ще недостатньо розумна. Чим більше в голові розуму, тим швидше віриш у його недостатність).

Тільки в нашій владі дати шанс внутрішньому Я проявити себе. Казка спонукає до усвідомлення деяких внутрішніх смислів, до переоцінки цінностей на користь значущих і важливих.

Підіб'ємо підсумки: все те, що відсутнє у людини за її природою, буде дано комусь іншому, і саме ця людина і стане запорукою щастя першого. Втратити щось легко, а придбати важко. Саме цьому казка і вчить: вірити у себе та свої сили, довіряти людям, звертати увагу лише на внутрішній світ співрозмовника та не зневажати цього. Найцінніше ховається дуже глибоко, у самому серці, і часом достукатися до нього дуже важко.

Екім Тевфік

СПЕЦИФІКА МОВЛЕННЬОВОГО ЕТИКЕТУ УКРАЇНЦІВ

Кожен іноземний громадянин, який проживає чи навчається на території України, зобов'язаний знати й поважати державну мову, уміти спілкуватися нею, дотримуючись культури мовлення з її невід'ємним складником — мовленнєвим етикетом.

Український мовленнєвий етикет — це правила ввічливості. У кожній життєвій ситуації мають застосовуватися відповідні вислови. Це вітання типу: «Доброго ранку», «Добрий день», «Добрий вечір», «Зі святом»; прощання:

«До побачення», «Бувайте здорові», «До вечора», «До зустрічі», «До завтра», «Прощайте», «На все добре»; вдячності: «Дякую», «Щиро вдячний».

В українському мовленнєвому етикеті є чіткі правила, хто з ким, коли і як повинен вітатися: молодший першим вітається з людиною старшого віку, чоловік — із жінкою (чи юнак з дівчиною). А у приміщенні першим вітається той, хто заходить:

В українців здавна побутує пошанна форма звертання на «Ви» до незнайомих, старших, зокрема до батьків: «Ви, тату...», «Ви, мамо...». Цю форму вживають переважно у сільській місцевості, проте останнім часом її заступає форма на «ти». Усталилася суспільно-оцінна градація форм звертання до масової аудиторії: «Шановне товариство (громадо)!\», «Шановні добродії» або звертання на міжнародних зібраннях: «Шановні пані і панове!». Соціальною маркованістю в устах охоронців правопорядку позначений усталений зворот «Шановні громадяни!».

Розгалужений синонімічний ряд становлять слова, мовні звороти, що виконують функцію вітання: «Добрий день (вечір)!\», «Доброго ранку!» (більш поширено, ніж варіант «Добрий ранок!»). Вітання у формі «Доброго Вам дня!\», «Доброго Вам вечора!» також звучать невимушено. Доброзичливе побажання передає формула вітання — «Доброго здоров'я!»; використовують як відповідь на вітання «Добрий день!» та як самостійне дружнє привітання. Вітальні формули — «Добрідень!\», «Добривечір!\», «Здрастуй(-те)!\» належать до стилістично маркованих, відзначаються неофіційністю. Функції вітання й відповіді на нього виконує усталений зворот «Здоровенькі були!\», набув в українській мові національного мовного колориту. Вітання, прощання часто містять побажання здоров'я: «Дай, Боже, здоров'я!\», «Здорові будьте!». Як відповідь на слова прощання звучать вислови: «Бувайте здорові!\», «Ди (ходи) здоров(-ий, -а)!\».

Серед молоді поширені однослівні формули вітання-прощання, серед них і запозичення: «Привіт!\», «Пока!\», «Бувай!» Формули вітання часто супроводжують типовими зворотами оцінного характеру: «Радий Вас (тебе) бачити!\», «Скільки літ, скільки зим!\», «Як поживаєте?». Синонімічний ряд формул прощання об'єднує вислови неоднакового соціального, семантичного стилістичного, емоційного змісту, наприклад, нейтральні звороти — «До побачення!\», «На все добре!\», «До зустрічі!\», «На добраніч!». Формулою прощання є зворот «Хай щастить!\», виконує також роль прямої номінації «побажання щастя»: «Хай щастить Вам!\», «На щастя, на здоров'я, на Новий рік!\», «Бажаю щастя й добра Вам!\», «З води й роси!\», «Зичу радості, успіхів!».

Утворений синонімічний ряд формул поздоровлення, вішнування: «Поздоровляю Вас із...», «Вітаю Вас із...», «Прийміть вітання (поздоровлення) з...» та ін. До мовного етикету належать звороти з семантикою ввічливого прохання: «Будьте ласкаві», «Прошу, заходьте до кімнати!\», «Будь ласка, мені одне тістечко!». Слова «прошу», «будь ласка» входять до типових зворотів зі значенням вибачення: «Вибачте, будьте ласкаві!\», «Прошу вибачити!\», «Даруй(-те) (мені)!\», «Вибачай(-те)!\», «Пробач(-те)!\». Типові формули подяки: «Дякую!\», «Спасибі!\», «Щиро дякую!\», «Красно дякую!\», «Дозвольте висловити подяку...», «Не знаю, як і дякувати Вам!».

Отже, мовний етикет справедливо вважають культурним обличчям нації, адже він втілює найтиповіші ознаки мовної поведінки особи в найрізноманітніших життєвих ситуаціях.

СЕКЦІЯ:
ФІЛОСОФСЬКІ, СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ
ТА ПРАВОВІ ВИМІРИ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

В. В. Лисенкова

**ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЙ СПОСОБУ ЖИТТЯ
В ПЕРІОДИ СУСПІЛЬНИХ КРИЗ**

Фактор невизначеності при різкій, непередбачуваній зміні способу життя завдає людині багато складностей. Це стосується різних форсмажорних обставин, що іноді змушують її кардинально міняти відносно константні параметри свого існування. Швидкий переїзд до іншої країни, втрата звичної роботи, соціальних гарантій може призводити до стресового стану. Усе це ускладнюється неспроможністю суспільства забезпечити звичні параметри життя.

Велику роль у подоланні невизначеності відіграють канали інформування. Вони дозволяють певною мірою зняти напруження невизначеності, приймати рішення щодо подальших дій. Але дуже актуальною стає якість інформації та її повнота.

При цьому додається складна аксіологічна криза. Треба активізувати боротьбу за базові ціннісні настанови, які раніше реалізовувались у соціумі відносно повно. Зростає цінність самого життя, здоров'я, безпеки, отримання всього найнеобхіднішого. На другий план виходять цінності дозвілля, відпочинку, комфорту. Тобто у складні часи людина здебільшого реалізує свої базові потреби, найважливіші і найбільш фундаментальні цінності.

Таким чином, зазнає трансформацій передусім саме ядро способу життя. І що є найбільш травматичним, ці зміни багато в чому для людини небажані. Оскільки, коли вона формує поступово свій спосіб життя у звичайних умовах, закладає саме ті його особливості, які їй необхідні. Іноді ці особливості можуть поступово формуватись і підсвідомо. Тобто, у свідомості людина це може заперечувати, але все одно на несвідомому рівні вона дає згоду на їх існування.

Коли йдеться про складні соціальні обставини, багато що їй не влаштовує, але вона не в змозі це змінити. Виникає світоглядна криза, коли, всупереч світоглядним настановам, треба діяти за небажаним сценарієм. Зростає незадоволення тим, що відбувається навколо, тому що воно не вписується у світоглядні межі. Руйнуються звичні норми і принципи життя, перестають працювати переконання.

За таких обставин змінюються параметри усіх типів способів життя. Ускладнюються можливості реалізації творчих, наукових, освітніх програм. Зазнає втрат і матеріальна, і духовна сфера. Виникає бажання зберегти найбільш важливі настанови свого способу життя чи якнайшвидше відновити ті, що існували до соціальних потрясінь.

У цьому сенсі особливу актуальність набуває гнучкість життєвої позиції людини. Саме вона дозволяє бачити кілька варіантів можливої поведінки і вирішення проблем. Така гнучкість має психологічну і світоглядну складові. Мобільність психіки тут може бути корисною. Але важливо усвідомлювати весь комплекс обставин, причинно-наслідкових зв'язків, щоб мати змогу обирати найбільш оптимальні рішення.

Тут важливо пам'ятати і про філософські підвалини способу життя. Ми розуміємо, що навіть ті, хто є далеким від професійної філософії, у світоглядно-аксіологічному сенсі спираються на певні філософські настанови. І глибинне розуміння життя неможливе без філософських елементів. Тому в контексті розробки адаптаційних програм соціалізації важливе місце повинен посідати процес філософізації виховання і освіти. Тобто, йдеться про використання філософської спадщини для формування міцних адаптаційних систем людини у складних мінливих умовах сучасності. Це дуже важливо для розвитку світорозуміння, яке є показником зрілості людської свідомості.

Сутнісне осягнення реальності не може відбуватися без знання певних філософських закономірностей. Оскільки зрозуміло, що йдеться про систему «людина-світ», яка є базовою для культури протягом усього її існування. І в цьому контексті дуже важливими постають фундаментальні філософські питання: Що є світ? Що є людина? Як ефективно взаємодіяти людині зі світом? Вони формують базу предмету філософії і одночасно вказують шляхи освоєння людиною світу. Вся ця проблематика стає більш актуальною саме у складні часи суспільних криз.

В. В. Петренко

ПОСЕРЕДНІСТЬ ЯК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ

Для максимально повного дослідження посередності як феномену культури, необхідно використовувати культурологічний підхід, оскільки саме він надає найбільш повного опису, зважаючи на той чи інший контекст (часовий, соціальний, історичний тощо). Зважаючи на територіальну природу посередності, визначити культурну специфіку є достатньо складним завданням, яке необхідно вирішувати, синтезуючи аксіологічний та герменевтичний методи, приєднуючи до них аналітику з трьох боків: 1 – марксизму, 2 – психоаналізу та 3 – феноменології.

Необхідність такого сполучення різноманітних філософських і культурологічних підходів зумовлено складним становищем посередності в контексті сучасності, її імпліцитності, та неочевидності в інформаційному просторі. Оскільки діяльність посередності, з одного боку, проявляється в якості соціальної сили, яка має широкий спектр трансформаційного впливу, застосовуючи вже існуючу ідеологічну парадигму, а з іншого боку, залишає по собі артефакти власної діяльності.

Можна виокремити дві групи подібних артефактів: аудіовізуальний контент і тексти. Ці артефакти являють собою лише кінцевий результат довгого ланцюга культурної роботи, яка починається в до-індивіді і продовжується після інкультурації, та засвоєння усіх знаково-символічних систем на соціальному рівні. У цьому контексті слід говорити про блокування певних можливостей

посередності, яка шукає вихід через інші тунелі та ходи (наприклад, аналізуючи гносеологічні можливості посередності, необхідно говорити про неможливість поза ідеологічного мислення як такого, вихід який віднаходить посередність, і який є суто субстанціональним, в цьому випадку є унормування та конформізм, себто узгодження реальності та ідеології, навіть при очевидному їх неспівпадінні).

Висновуємо, що посередністю не народжуються, а стають під час соціалізації, але і це не є головним у контексті культурної аналітики посередності, а те, що індивід, знаходячись у стані посередності, перебуваючи в певній замкненості, переживаючи екзистенціальну смерть і перехід до машинерії споживання та виділення, формує певні культурні наративи, які впливають на розвиток усього суспільства. Приріст цього впливу відбувся в 90-х роках ХХ ст. разом з інформаційною революцією, що розкрила егалітарність інформаційного простору, а вже у 00-х роках ХХІ ст. комп'ютеризація разом з поступовою віртуалізацією захоплюють світ, а посередність набуває нової соціальної ваги, оскільки і політичне поле поступово здійснює перехід у мережу Інтернет.

Отже, культура посередності — це кінцевий результат інформаційної революції, з одного боку, і наступний етап еволюції масової культури, з іншого. Для того щоб здійснювати аналіз посередності, необхідно застосовувати синтез гуманітарних наук, які б пояснили увесь цикл народження і розвитку посередності, орієнтуючись на антропологічну даність.

С. Ю. Криворутченко

ВПЛИВ МОДИ НА ВІЗУАЛЬНИЙ ОБРАЗ ЯК ЗАСІБ САМОРЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЛЮДИНИ

Як соціокультурний феномен, мода з давніх часів здійснює свій вплив на суспільство, успішно реалізуючи одну зі своїх важливих функцій — соціального та культурного ідентифікатора людини в оточенні. Саме в межах цієї функції моди реалізується практика саморепрезентації — спрямованої на досягнення певних особистих цілей, презентації людиною себе назагал через певний візуально сприйманий образ, природний або сконструйований. Він створюється через використання певних характерних речей з акцентом на окремі особистісно чи суспільно значимі ознаки та функціонує як спосіб формування певних бажаних носієм уявлень про себе в оточення. Візуальний образ людини, фактично в усі історичні періоди, слугує засобом формування уявлень оточення про носія образу ще до безпосереднього контакту з ним.

У контексті речей, мода є практикою періодичної зміни загальноприйнятих форм та зразків одягу, аксесуарів, уявлень, смаків та цінностей тощо, що відбувається протягом відносно коротких проміжків часу. Саме за допомогою різних речей, що так чи інакше несуть на собі відбиток часу створення і тогочасної моди, відбувається формування візуального образу кожної людини. Через цей образ і відбувається саморепрезентація людини в суспільстві, цілеспрямована чи несвідома, відповідно до власних смаків та переконань або актуальних соціокультурних тенденцій та запитів.

Мода слугує важливим формотворчим чинником для складових візуального образу. Вона істотно регламентує форми доступних для ужитку

товарів, тим самим реалізуючи тиск на споживача. Коло доступного вибору значно звужується, тож людина може стати заручником моди та зазнавати її деструктивного впливу на індивідуальність. Втім, відмова від наслідування масовим популярним зразкам усе одно не позбавляє від диктату моди. Навіть попри поширені індивідуальні декларації щодо відкидання конкретною особою окремих модних практик чи взагалі заперечення жодного стосунку до моди, в дійсності це ніяк не означає вихід людини з-під фактичного впливу моди. Адже попри слова, людина має свій репрезентативний візуальний образ. Він дійсно (або на думку носія) відображає певні особисті переконання (зокрема й щодо моди), проте зібраний з речей, кожна з яких усе одно має своє «модне» походження.

Відмова від відтворення нині актуальних та послідовництво іншим зразкам, не відзначеним у масовій культурі поняттям актуальних тенденцій та практик, усе одно лишає носія в модному середовищі. У статусі послідовника деактуалізованих нині, проте свого часу цілком популярних тенденцій. Разом з тим, усі існуючі в масовому ужитку навіть вочевидь «немодні» моделі речей мають своє походження від свого часу цілком модних зразків, перероблених та спрощених.

Отже, можна відзначити, що в різний спосіб мода здійснює свій вплив на усіх без винятку людей незалежно від їх особистих переконань чи бажань. У випадку застосування модних тенденцій для формування візуального образу її вплив має прямий характер. У випадку свідомої відмови від наслідування моди та відтворення власних поглядів на саморепрезентацію, людина-носій так чи інакше відтворює певні зразки, розроблені в середовищі творців моди, та зазнає її опосередкованого впливу.

Певною мірою, як спробу виходу з-під диктату моди можна вважати формування власного візуального образу за допомогою складових власноруч створеного цілком новітнього дизайну, що не має жодних аналогів. Хоча і в такому випадку, з урахуванням сучасної швидкості поширення та деактуалізації інформації, зберігається ризик створення копії вже існуючих модних чи навіть деактуалізованих форм.

К. О. Попова-Коряк

МОЖЛИВОСТІ ТА МЕЖІ ПРАВОВОЇ ОХОРОНИ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Усвідомлення міжнародним співтовариством (що є своєрідною сукупністю багатокультурних держав, або «багатокультурний світ») необхідності визнання, заохочення та захисту культурного різноманіття як однієї з основ його гармонійного розвитку та підтримання миру на національному та глобальному рівнях є характерною ознакою нинішнього етапу розвитку міждержавних відносин, які регулюються сучасним міжнародним правом. В умовах глобалізації нематеріальна культурна спадщина відіграє важливу роль у збереженні унікальних культурних кодів та форм культурної взаємодії між людьми. З іншого боку, нематеріальна культурна спадщина сама потребує збереження, оскільки процеси глобалізації призводять до її зникнення. Першій у розумінні важливості та необхідності охорони нематеріальної

культурної спадщини належить ЮНЕСКО — Організації Об'єднаних Націй з питань освіти, науки та культури. До 2003 р. в межах її діяльності було зроблено певні кроки щодо запровадження міжнародної охорони традиційної культури та фольклору. Єдиний міжнародний акт, який регламентує діяльність з охорони нематеріальної культурної спадщини — Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО — був прийнятий 17 жовтня 2003 р.

Згідно з Конвенцією під нематеріальною культурною спадщиною розуміються звичаї, форми показу та вираження, знання та навички, а також пов'язані з ними інструменти, предмети, артефакти й культурні простори, які визнані спільнотами, групами й у деяких випадках окремим особами як частина їхньої культурної спадщини (п. 1 ст. 2).

Термін «нематеріальна культурна спадщина» проявляється у таких галузях: усних традиціях та формах вираження, зокрема в мові як носії нематеріальної культурної спадщини; виконавському мистецтві; звичаях, обрядах, святкуваннях; знаннях та практиці, що стосуються природи та всесвіту; традиційних ремеслах (п. 2 ст. 2).

Під охороною в Конвенції розуміються заходи, спрямовані на забезпечення життєздатності нематеріальної культурної спадщини, зокрема її ідентифікації, документування, дослідження, збереження, захисту, популяризацію, підвищення її ролі, її передання, зокрема шляхом формальної та неформальної освіти, а також відродження різних аспектів такої спадщини.

На сьогодні державами-учасницями Конвенції є 180 держав. Україна приєдналася до Конвенції в 2008 р. та отримала статус держави-учасниці. Обов'язок держав-учасниць — охорона нематеріальної культурної спадщини як на міжнародному, так і на національному рівні. Після подання заяви державою-членом та її схвалення комітетом, ЮНЕСКО бере під свою охорону та включає до списку нематеріальної культурної спадщини людства ті об'єкти, які потребують термінової охорони та мають унікальну цінність, а також надає міжнародну допомогу. У межах надання міжнародної допомоги ЮНЕСКО може сприяти охороні та захисту у таких формах: дослідження, що стосуються різних аспектів охорони; надання послуг експертів та спеціалістів-практиків; підготовки всього необхідного персоналу; розробки нормативних та інших заходів; створення та забезпечення функціонування інфраструктур; надання обладнання та ноу-хау; інших форми фінансової й технічної допомоги, зокрема у відповідних випадках надання позик з низькими процентними ставками та пожертв (ст. 21). Серед інших заходів, спрямованих на забезпечення охорони, розвиток та підвищення ролі нематеріальної культурної спадщини, наявної на її території, кожна держава-учасниця докладає зусиль для:

- а) прийняття спільної політики, спрямованої на підвищення ролі нематеріальної культурної спадщини в суспільстві та включення охорони цієї спадщини до програм планування;
- б) визначення або створення одного чи більш ніж одного компетентного органу з охорони нематеріальної культурної спадщини, наявної на її території;
- в) сприяння науковим, технічним та мистецтвознавчим дослідженням, а також розробці методик дослідження для ефективної охорони нематеріальної

культурної спадщини, зокрема нематеріальної культурної спадщини, яка знаходиться в небезпеці;

г) вжиття відповідних юридичних, технічних, адміністративних та фінансових заходів, спрямованих на:

1. Сприяння створенню або посиленню установ з підготовки кадрів у галузі управління нематеріальною культурною спадщиною, а також передавання такої спадщини через форуми та простори, призначені для її представлення або вираження;
2. Забезпечення доступу до нематеріальної культурної спадщини з дотриманням загальноприйнятої практики, що визначає порядок доступу певних аспектів такої спадщини;
3. Створення установ, які займаються документацією стосовно нематеріальної культурної спадщини, та сприяння доступу до них (ст. 13 Конвенції).

Щоб забезпечити ідентифікацію для охорони, кожна держава-учасниця з урахуванням своєї ситуації складає один чи більш ніж один перелік нематеріальної культурної спадщини, наявної на її території. Такі переліки повинні оновлюватися регулярно (ст. 12). На виконання цієї норми, Україною, як державою-учасницею, в 2012 р. був затверджений Перелік об'єктів (елементів) нематеріальної культурної спадщини України (Наказ Міністерства культури України від 14.12.2012 № 1521), а в 2017 р. були розроблені Порядок ведення Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України (Наказ Міністерства культури України 11.12.2017 р. №1319) та Положення про Експертну раду з питань нематеріальної культурної спадщини при Міністерстві культури України (Наказ Міністерства культури України від 22.05.2017 р. № 439). Наразі діє нова редакція Положення про Експертну раду з питань нематеріальної культурної спадщини, яка була затверджена Наказом Міністерства культури та інформаційної політики України від 14 липня 2021 року № 519. 1 лютого 2016 р. КМУ схвалив Довгострокову стратегію розвитку української культури – стратегію реформ.

Щодо культурної спадщини в Стратегії пропонується прийняття Закону України «Про нематеріальну культурну спадщину», передавання частини державних повноважень на місцевий рівень та посилення відповідальності місцевих органів влади у сфері охорони культурної спадщини та ін. Організаційні та правові відносини у галузі народних художніх промислів регулює Закон України «Про народні художні промисли» від 12.12.2012 р. У 2021 р. Кабінет міністрів України схвалив Концепцію Державної цільової національно-культурної програми розвитку народних художніх промислів на 2022–2025 роки (Розпорядження КМУ від 15 грудня 2021 р. №1677-р).

У Програмі йдеться про те, що в народних художніх промислах проявляються елементи нематеріальної культурної спадщини як головне джерело культурного розмаїття та самовираження українського народу. Водночас народні художні промисли належать до креативних індустрій, які є потужним рушієм соціально-економічного розвитку держави та сприяють підвищенню рівня зайнятості населення.

У Концепції відзначається, що на сьогодні народні художні промисли перебувають у стані глибокої кризи, що призводить до поступової втрати

унікальних виробничих технологій і художніх технік та загрожує зникненням галузі. Автори Концепції висновують, що серед основних шляхів розв'язання проблеми є: удосконалення нормативно-правового регулювання галузі народних художніх промислів; запровадження механізму обліку суб'єктів народних художніх промислів шляхом створення реєстру майстрів народних художніх промислів та маркування виробів народних художніх промислів; проведення публічних заходів, спрямованих на популяризацію народних художніх промислів (фестивалів, ярмарок, конференцій тощо); проведення освітніх заходів (тренінгів, курсів у різних форматах) для майстрів народних художніх промислів; розширення механізмів грантової підтримки майстрів народних художніх промислів; проведення інформаційно-просвітницьких кампаній тощо.

З огляду на світовий досвід у сучасних умовах народні художні промисли розглядаються як стратегічний ресурс розвитку територій, невіддільний елемент регіональної культури та економіки, що створює додаткові робочі місця, зокрема для соціально вразливих груп населення, і стимулює туристичний розвиток у регіонах.

О. О. Гросул

ЗАХИСТ КУЛЬТУРНИХ ПРАВ ОКРЕМИХ ГРУП НАСЕЛЕННЯ: МІЖНАРОДНО-ПРАВОВІ АСПЕКТИ

Як і раніше, актуальним залишається питання про гарантії реалізації культурних прав людини, що передбачає створення правозахисних механізмів. На сьогодні існує кілька міжнародних універсальних механізмів контролю за дотриманням державами культурних прав людини: Комітет з економічних, соціальних та культурних прав, створений на основі Міжнародного пакту з економічних, соціальних та культурних прав (далі – Пакт); Незалежний експерт із культурних прав Ради ООН з прав людини та так звана «процедура 104», що діє в межах ЮНЕСКО. Особливу увагу державам-учасницям Пакту необхідно приділяти захисту культурних прав найбільш уразливої частини населення, що потребує спеціального захисту: жінки, діти, люди похилого віку, інваліди, меншини, мігранти, корінні народи, особи, які живуть в умовах бідності.

Жінки. У Зауваженні загального порядку №16, прийнятому Комітетом з економічних, соціальних та культурних прав у 2005 р., стверджується, що забезпечення рівного для чоловіків та жінок права користуватися культурними правами є імперативним та прямим зобов'язанням держав – учасниць Пакту (п. 31). Таким чином, зобов'язання держав, зафіксоване у п. 1(а) ст. 15 Пакту включає, серед іншого, необхідність подолання інституційних бар'єрів та інших перешкод, заснованих на культурних та релігійних традиціях, які заважають жінкам брати всебічну участь у культурному житті, освіті та наукових дослідженнях.

Діти відіграють виключно важливу роль як носії культурних цінностей, що забезпечують їх передавання від покоління до покоління. Освіта повинна передбачати вивчення прав людини та надавати дітям можливості для формування їх особистості та культурної самобутності, вивчення та розуміння культурних цінностей та практики громад, до яких вони належать, а також

цінностей та практики інших громад та спільнот. Це положення зафіксовано в низці міжнародних документів: Конвенції про права дитини 1989 р., Декларації про права осіб, що належать до національних або етнічних, релігійних чи мовних меншин 1992 р., Декларації про права корінних народів 2007 р. та Конвенції про корінні народи, які ведуть племінний спосіб життя в незалежних країнах 1989 р.

Літні люди відіграють важливу роль через їхні творчі, художні та інтелектуальні здібності, а також як джерела передання інформації, знань, традицій і культурних цінностей. У зв'язку з цим важливо надати особливого значення ідеї, відображеній у рекомендаціях 44 і 48 Віденського Міжнародного плану дій з проблем старіння, у яких міститься заклик до розробки програм, у межах яких люди похилого віку виступали б як наставники і носії знань, культури і духовних цінностей, а урядам та міжнародним організаціям наполегливо пропонується надавати підтримку програмам, спрямованим на надання літнім людям полегшеного фізичного доступу до закладів культури (таких як музеї, театри, концертні зали та кінотеатри) (п. 38 та 40 Зауважень загального Порядку №6 1995 р.). У зв'язку з цим необхідно зважати на рекомендації, які містяться в Принципах ООН стосовно літніх людей 1991 р., і насамперед принцип 7, згідно з яким літні люди повинні бути як і раніше залучені до життя суспільства, брати активну участь у розробці та здійсненні політики, що безпосередньо зачіпає їх добробут, і ділитися своїми знаннями та досвідом із представниками молодого покоління; і принцип 16, згідно з яким літні люди повинні мати доступ до можливостей суспільства в сфері освіти, культури, духовного життя і відпочинку.

Інваліди. У п. 17 Стандартних правил забезпечення рівних можливостей для інвалідів 1993 р. передбачено, що державам слід забезпечити, щоб інваліди, які проживають як у міських, так і сільських районах, мали змогу використати свій творчий, художній та інтелектуальний потенціал не лише для свого блага, але і для збагачення всього суспільства, і держави повинні сприяти доступності культурно-просвітницьких установ та можливості їх використання. Державам-учасницям Пакту слід, серед іншого, визнати право цих осіб, як це зафіксовано у ст. 30 Конвенції про права інвалідів 2006 р., на доступ до творів культури, телевізійних програм, фільмів, театру та інших культурних заходів у доступних форматах; на доступ до таких місць культурних заходів та послуг, як театри, музеї, кінотеатри, бібліотеки та туристичні послуги, а також — у найбільш можливій мірі — доступ до пам'яток та об'єктів, що мають національну культурну значимість; на визнання їх особливої культурної та мовної самобутності, включаючи жестові мови та культуру глухих; і на заохочення та пропаганду їх якнайповнішої участі в рекреаційних, дозвільних та спортивних заходах.

Меншини. Сфера застосування п.1(а) ст.15 Пакту охоплює право осіб, які належать до меншин, брати участь у культурному житті суспільства, а також зберігати, пропагувати та розвивати свою власну культуру. Це право тягне за собою зобов'язання держав-учасниць визнавати, поважати та захищати культуру меншин як найважливіший компонент самобутності самих держав. Відповідно до Декларації про права осіб, що належать до національних або етнічних, релігійних чи мовних меншин 1992 р. меншини мають право на свою культурну різноманітність, традиції, релігію, форми освіти, мови, засоби

масової інформації (друк, радіо, телебачення, Інтернет) та інші прояви їхньої культурної самобутності та приналежності.

Мігранти. Особливу увагу слід приділяти захисту культурної самобутності мігрантів, а також їхньої мови, релігії та фольклору та їх права на проведення культурних, мистецьких та міжкультурних заходів. Держави не повинні перешкоджати мігрантам підтримувати культурні зв'язки з державами їхнього походження, як це зазначено у ст. 31 Міжнародної конвенції про захист прав усіх трудящих мігрантів та членів їхніх сімей 1990 р. Оскільки освіта нерозривно пов'язана з культурою, державам-учасницям необхідно приймати належні заходи, які б дозволяли дітям мігрантів відвідувати на основі рівного до них відношення державні освітні установи та програми.

Корінні народи. Відповідно до ст. 13–16 Конвенції МОП №169 та ст. 20 і 33 Декларації ООН про права корінних народів 2007 р. до культурних цінностей та прав корінних народів, пов'язаних з їх споконвічними землями та їх ставленням до природи, слід ставитися з повагою та забезпечувати їх захист з метою недопущення деградації особливого способу життя цих народів, включаючи їх засоби до існування, і втрати їх природних ресурсів та, зрештою, їх культурної самобутності. У зв'язку з цим державам-учасницям Пакту необхідно вживати заходів, спрямованих на визнання та захист прав корінних народів мати у власності, освоювати, контролювати та використовувати свої общинні землі, території та ресурси, а в тих випадках, коли вони були іншим чином заселені або використані без їхньої вільної та усвідомленої згоди, робити кроки до повернення їм цих земель та територій.

Особи, що живуть в умовах бідності. Культура як соціальний продукт має бути доступною для всіх на основі рівності, недискримінації та участі. Держави-учасниці повинні негайно вжити конкретних заходів щодо забезпечення достатнього захисту та всебічного здійснення права осіб, що живуть в умовах бідності, та їх громад на користування культурним життям та участь у ньому (п. 1 (а) ст. 15 Пакту).

На закінчення слід констатувати наступне: між культурами різних народів немає встановлених кордонів. Більше того, внаслідок таких явищ, як міграція, інтеграція, асиміляція та глобалізація, зв'язки між різними культурами, групами та окремими особами стали як ніколи тіснішими, і це в той час, коли всі вони прагнуть збереження своєї самобутності. Зважаючи, що глобалізація може чинити як позитивний, так і негативний вплив, держави повинні вживати відповідних заходів до недопущення її несприятливих наслідків для права на участь у культурному житті, і насамперед щодо найбільш знедолених та маргіналізованих осіб та груп, таких як особи, що живуть в умовах бідності. Глобалізація не лише не призвела до формування єдиної світової культури, а й продемонструвала, що концепція культури передбачає співіснування різних культур.

В. В. Лоїк, С. К. Панасюк

**МІЖНАРОДНО-ПРАВОВИЙ ЗАХИСТ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ:
ЕВОЛЮЦІЯ ПРАВОВИХ НОРМ**

Більш ніж півстоліття тому, 14 травня 1954 р. в Гаазі було підписано Конвенцію про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту, яка і досі є основним міжнародним договором захисту культурних цінностей. Її положення були доповнені в 1999 р. Другим Протоколом, що підтверджує природність та безперервність процесу вдосконалення міжнародно-правових норм цієї сфери. У зв'язку з цим дуже важливим є огляд основних джерел міжнародного права щодо захисту культурних цінностей у разі збройного конфлікту, що передували Конвенції 1954 р., та простежити ті зміни та доповнення, які зазнавали міжнародно-правові норми стосовно захисту культурних цінностей до їх кодифікації у Конвенції.

Брюссельська декларація про закони та звичаї війни. Перші згадки про міжнародно-правовий захист культурних цінностей містяться у Брюссельській декларації, прийнятій на міжнародній конференції з кодифікації законів та звичаїв війни, яка проходила у червні-серпні 1874 р. у Брюсселі. У статті 8 Декларації передбачалося, що будь-яке захоплення, а також умисне руйнування або пошкодження навчальних, наукових та художніх установ, пам'яток, художніх та наукових творів переслідуються владою. А згідно зі ст. 17 у разі бомбардування оборонного міста, фортеці або селища з боку нападників повинні вживатися всі необхідні заходи, щоб пощадити, наскільки це можливо, будівлі, що використовуються для цілей релігії, мистецтва та науки. І хоча положення декларації мали рекомендаційний характер, проте сам собою факт проведення конференції мав надзвичайно важливе значення, оскільки був першою в історії міжнародних відносин спробою кодифікації законів та звичаїв сухопутної війни. Результати Брюссельської конференції лягли в основу Гаазьких конвенцій 1907 року.

Гаазька конвенція про закони та звичаї сухопутної війни від 18 жовтня 1907 р. Захисту культурних цінностей у збройному конфлікті було присвячено ст. 27 та ст. 56. У Конвенції суттєво розширюється перелік культурних цінностей та з'являється умова про невикористання цих цінностей «наскільки це є можливим» у військових цілях, а також обов'язок тих, хто в облозі, позначати будівлі та місця (храми, установи мистецтва та науки тощо) особливими видимими знаками, про які необхідно було заздалегідь повідомляти ворожу сторону. У ст. 56 передбачається захист культурних цінностей у разі окупації: «...будь-яке навмисне захоплення, винищення або пошкодження подібних установ, історичних пам'яток, художніх та наукових творів забороняються і повинні переслідуватися».

Гаазька конвенція про бомбардування морськими силами під час війни від 18 жовтня 1907 р. У цій Конвенції культурним цінностям відведено ст. 5, що дублює ст. 27 Гаазької конвенції про закони та звичаї сухопутної війни від 18 жовтня 1907 року. Проте є в цій статті Конвенції доповнення, яке закріплювало розмір, форму та вид знаків, якими мешканці зобов'язувалися позначати культурні цінності. «Вони будуть складатися з високих жорстких щитів прямокутної форми, розділених по одній з діагоналей на два трикутники, з яких верхній — чорного кольору, а нижній — білого» (ст. 5).

Договір про охорону художніх та наукових установ та історичних пам'яток (Пакт Реріха) 1935 р. Це перший в історії міжнародний договір про захист культурної спадщини, який встановив перевагу захисту культурних цінностей перед військовою необхідністю, підписаний 15 квітня 1935 р. у Вашингтоні представниками двадцяти однієї країни Північної та Південної Америки. Автор ідеї та ініціатор цього міжнародного договору – відомий російський художник, філософ, письменник, археолог, мандрівник, громадський діяч Микола Костянтинович Реріх. Договір вперше встановлював повагу та заступництво, що повинні розповсюджуватися на культурні цінності не лише у військовий, а й у мирний час. Згодом ідеї Пакту Реріха отримали розвиток у Гаазькій конвенції про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту (1954 р.), Загальній декларації ЮНЕСКО про культурне розмаїття (2001 р.), Декларації ЮНЕСКО щодо навмисного руйнування культурної спадщини (2003 р.), Конвенції про охорону та заохочення різноманітності форм культурного самовираження ООН (2005 р.).

Конвенція про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту ООН 1954 р. Основний міжнародний договір щодо захисту культурних цінностей на сьогодні. У Конвенції закріплено захист як тих культурних цінностей, які мають значення для культурної спадщини однієї держави й народу, так і тих, що мають значення для всього людства загалом. Слід зазначити, попри те, що в Конвенції прописано, що держави повинні вживати всіх необхідних заходів захисту для збереження культурних цінностей, здійснювати їх охорону та не розміщувати на їхніх територіях свої військові об'єкти, Конвенція не сприйняла основну ідею про пріоритет культури, яка була закріплена в Пакті Реріха, і залишила головною домінантою «військову необхідність». Так, у ст. 4 Конвенції йдеться про те, що культурні цінності не повинні бути об'єктом ворожих дій, спрямованих проти них, і не повинні бути використані з метою, яка може призвести до їх руйнування або пошкодження. Проте одразу ж у п. 2 цієї статті сказано, що зобов'язання (щодо недопущення використання культурних цінностей як об'єкта ворожих дій) можуть бути порушені у разі, якщо військова потреба вимагає такого порушення. Тобто це – захист із застереженням, що дало підставу юристам-міжнародникам стверджувати, що це був крок назад порівняно до Пакту Реріха 1935 року.

У 1977 р. було прийнято *Додатковий протокол до Женевських конвенцій 1949 р., які стосуються захисту жертв міжнародних збройних конфліктів* (Перший протокол 1977 р.). У Протоколі йде мова про те, що цивільні об'єкти, а отже, і цінності культури можуть стати об'єктом ворожих актів тільки в тому випадку, якщо вони перетворені на військові об'єкти. Це правило не передбачає винятків.

Другий протокол 1999 року до Конвенції про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту 1954 р. У документі пояснюються поняття забезпечення безпеки та поваги культурних цінностей, визначаються захисні заходи у разі атаки та при ліквідації її наслідків; створюється система посиленого захисту цінностей культури, що становлять особливу цінність для людства; передбачає індивідуальну кримінальну відповідальність та започатковує створення нових організацій, які відстежують та контролюють застосування норм захисту культурної спадщини.

Чинні нині міжнародно-правові акти щодо захисту культурних цінностей у разі збройного конфлікту, зважаючи на всі наведені вище позитивні аспекти, багато в чому не досконалі і, очевидно, що процес їх еволюції не є завершеним.

Отже, подальший розвиток міжнародно-правового захисту культурних цінностей у разі збройного конфлікту безпосередньо залежить від таких обставин, як зміцнення мирного співіснування держав, скорочення озброєнь, застосування лише мирних засобів для вирішення міжнародних спорів та, безумовно, виконання державами та їх громадянами норм міжнародного права та внутрішнього законодавства щодо захисту культурних цінностей.

СЕКЦІЯ:
ХОРОВА КУЛЬТУРА: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

В. Г. Бойко

СПЕЦИФІКА СКЛАДОВИХ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Наукове осмислення виконавської інтерпретації є одним із пріоритетних напрямків сучасного музикознавства. Необхідність дослідження галузі інтерпретаторського мистецтва обумовлена діалектикою теорії та практики музичного виконавства.

Складові інтерпретації, що узгоджуються між собою – суб'єкт та об'єкт інтерпретації; процес інтерпретації та результат цього процесу. Інтерпретаторське мистецтво являє собою систему, що складається з кількох елементів: аналізу змісту хорового твору; диригентської герменевтики; диригентської семіотики; мистецтва інтертекстуалізації програми хорового концерту. Всі структурні елементи цієї системи взаємозалежні, взаємообумовлені та впливають один на одного.

Основні етапи інтерпретаційного процесу (за О. Котляревською). Формування первісного уявлення про твір; встановлення зовнішнього, внутрішнього та цілісного смислу твору, створення його образу. Характеристика індивідуальних особливостей кожного з етапів є основою для створення моделі індивідуального виконавського стилю диригента. Поняття виконавської концепції твору, художньої цілісності твору та засобів її створення.

Жанрова систематизація репертуару, встановлення пріоритетних для диригента-хормейстера історичних, національних та авторських стилів.

Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера. Система виконавських прийомів і засобів, специфіка хорового виконавства. До загальних виконавських засобів належать темп, агогіка, динамічні відтінки, штрих, фразування, засоби досягнення і розподілення кульмінацій, лінійний чи драматичний спосіб виконання, театральність ін.

Складові творчого методу диригента-хормейстера. Володіння вокально-хоровою технікою та хоровою технологією, що передбачає знання базової системи елементів хорової звучності, вміння працювати в натуральному й темперованому строї, вміння відчувати хоровий звук та хорову фактуру, здатність передати власні відчуття на емпіричному, вербальному та мануальному рівнях.

Під процесом диригентської інтерпретації слід розуміти становлення художньої концепції твору, а також трактовку хору, його виражальних можливостей: у процесі взаємодії суб'єкта і об'єкта інтерпретації; у процесі взаємодії між собою виконавських ланок суб'єкту інтерпретації – диригента і хорового колективу. У структурі процесу диригентської інтерпретації виокремлюються три стадії – самостійна, репетиційна та концертна.

Специфічною ознакою виконавського тексту є художня цілісність, яка є результатом осмислення нотного тексту інтерпретуючим суб'єктом, створення на цій основі виконавської концепції твору та втілення цієї концепції в процесі виконання твору. Художня цілісність твору є умовою та ознакою втілення виконавської концепції. Аналіз засобів досягнення художньої цілісності хорового твору дозволяє порівняти різні виконавські версії одного твору та зробити висновки щодо особливостей індивідуального виконавського стилю кожного з диригентів-хормейстерів.

Виконавчий аналіз музичного твору, як основа інтерпретаторського мистецтва. Комунікативні засоби диригента пов'язані єдністю технологічних та художніх завдань, що дозволяє адекватно транслювати образно-емоційну сферу музичного твору.

К. Ю. Донцова-Пушенко

ХОР І. ГАЙДЕНКО «ВЕСНА ЛЮБА» З «САДУ БОЖЕСТВЕННИХ ПІСЕНЬ» Г. СКОВОРОДИ

Гайденко Ігор Анатолійович – Харківський композитор, педагог, митець. Закінчив Харківський університет мистецтв ім. І. П. Котляревського у 1985 р. по класу фортепіано Н. Єщенко, а у 1990 р. – клас композиції у В. Золотухіна), нині викладає в Харківській державній академії культури.

«Сад божественних пісень» збірка віршів Григорія Сковороди, у якій описано буденний досвід, роздуми, поетичний настрій філософа. Створюючись «Сад божественних пісень» впродовж 28 років у період 1757–1785 рр. Пісня «Весна люба» є третьою у збірці «Саду божественних пісень» Г. Сковороди. Строфічну композицію третьої пісні збірки українського філософа, І. Гайденко трактує як складну двочастинну форму з кодою, зіставляючи два образних світу – світу зовнішнього та світу духовного.

Архітектоніка першої частини (1–16 такти) ґрунтується на двох простих квадратних періодах (по 8 тактів), що складаються з двох музичних речень (4+4). У цій частині композитор змальовує зовнішній світ – світ, у який прийшла весна – розквітають сади, щебечуть солов'ї, радість сповнює серце.

Композиційна будова другої частини (17–32 такти) пропорційна першій та охоплює два простих квадратних періоди (по 8 тактів), що теж складаються з двох музичних речень (4+4). У цій частині композитор, як і поет, зміщує акцент з зовнішнього світу на духовний світ, висвітлюючи образ весни в алегоричному значенні: квітучий весняний сад – «град божий». З 33 по 43 такти звучить кода, що повертає слухача в зовнішній світ, тим самим акумулюючи в одне гармонійне ціле зовнішній та духовний світи.

Музичне втілення зовнішнього та духовного світів реалізується композитором за допомогою зіставлення різних типів гомофонної фактури та крапленням поліфонічного складу.

Так, гомофонно-гармонічний виклад, де головна мелодійна думка належить партії S, встановлює піднесено-оповідальну атмосферу. Підкреслимо, що виразний сталий акомпанемент чоловічої групи хору ніби підтверджує поетичну думку «Весна люба, ой, прийшла. Зима люта, ой, пройшла» (1–3 такти хору).

З 9 такту спочатку переважає гармонічна фактура з використанням тільки чоловічої групи хору та опорою на його тьмяне темброве забарвлення. Так, І. Гайденок візуалізує образ журби, що «ганьбить красні села» (такти 9–12 на словах «Ой, журба моя, іди геть від сель!»).

У подальшому хорова фактура ущільнюється, утворюючи акордово-гармонічний виклад, завдяки якому композитор посилює спонукальну інтонацію поетичного тексту — «Біжи собі проч у ад! Не для тебе рай і сад, райський сад!» (такти 13–16).

Початок другої частини викладений у гомофонно-гармонічній фактурі, що знов повертає слухача в піднесено-оповідальну атмосферу. (такти 17–20) «Щаслив той, і без утіх, без утіх, хто побачит смертни».

Хорова фактура ущільнюється, утворюючи акордово-гармонічний виклад, завдяки якому композитор посилює спонукальну інтонацію поетичного тексту — «Біжи собі проч у ад! Не для тебе рай і сад, райський сад!».

З 21 по 28 такти композитор поєднує гомофонію і поліфонію в одночасному звучанні, що сприяє утворенню змішаного складу. Такий фактурний прийом дозволяє йому висвітлити та реалізувати складну духовно-філософську ідею поетичного тексту — душа ніби квітучий сад, який взаємопов'язаний з Господом. (такти 21–28).

Особливу увагу привертає на себе контрастне повернення до акордово-гармонічної фактури, завдяки чому І. Гайденок акцентує увагу на образ Бога, який є тим садом, тією Весною, яка змінює все. «О, Боже мій, ти град мій, град! Боже ти мій сад!».

Кода витримана в статичному гармонічному викладі, відкликаючи слухача до вже зміненого зовнішнього світу. «Весна люба, ой, прийшла, прийшла!».

Хоровий твір «Весна люба» І. Гайденок написаний у тональності a-moll, яка сповнює музику чуттєвістю та ліричністю, що дозволяє композитору розкрити філософсько-духовний контекст третьої пісні збірки «Сад божественних пісень».

Т. І. Кисельова

ВТІЛЕННЯ ОЗНАК ВЕЛИКОЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ ОПЕРИ В «ROBERT LE DIABLE» ДЖ. МЕЙЄРБЕРА

На початку XIX ст. у Франції виникає новий оперний жанр — велика опера. Характерними ознаками великої опери є монументальність, героїко-романтична піднесеність, насичений драматизм, пишні декорації, яскраві сценічні ефекти. Оперні твори цього жанрового різновиду створювалися на історичні сюжети та містили масштабні оперно-хорові сцени.

Зародження нового оперного жанру у творчості Д. Обера, Ф. Галеві та Дж. Мейєбера пов'язано з діяльністю лібретиста Е. Скріба (1791–1861). Саме йому належать лібрето найвизначніших творів великої французької опери: «La muette de Portici» Д. Обера, «La Juive» Ф. Галеві, «Huguenots» та «Robert

le diable» Дж. Обера та ін. Лібрето Е. Скріба відрізняються надзвичайною складністю у розвитку сюжетних ліній оперного твору. На першому плані у нього не герої, як такі, а ситуації, в яких вони опинилися. Конструкція лібрето сприяла наскрізному розвитку оперної дії, що не припиняється, а перемикається з однієї ситуації на іншу. Як підкреслює К. Ляйх-Галлан, це спричинило посилення ролі ансамблів і хорів. Саме монументальні сцени визначали стиль великої французької опери і вражали помпезністю.

Перший зразок великої опери у творчості Дж. Мейєрбера (1791–1864) з'явився у 1831 «Robert le Diable» на лібрето Е. Скріба та Ж. Делавіня. Надалі митець неодноразово звертався до цього жанрового різновиду і для постановки в Паризькій опері написав низку грандіозних музично-сценічних творів також на лібрето Е. Скріба: «Huguenots» (1836), «Le prophete» (1849) і поставлена посмертно «L'africane» (1865).

М. Єверіст вважає, що «“Robert le Diable” є відповіддю на традиції жанру “opera comica” та на мінливий аспект паризької драматичної музики 1820-х років». За основу лібрето взято середньовічну легенду про Роберта Диявола (Robert le Magnifique; приблизно 1000 – 3 липня 1035, Нікея), але Е. Скріб та Ж. Делавінь зберегли лише його ім'я, злодіяння та фінал легенди. У першій дії оперного твору відбувається експозиція головних героїв: Роберта, його матері Берти, Бертрама, Рембо, Аліси та зав'язка конфлікту. Друга фаза експозиції – експозиція злого духу – третій акт. Кульмінація припадає на п'яту дію, коли Роберт дізнається, що його друг Бертрам насправді є його батьком, який пропонує Роберту підписати угоду з дияволом. Розв'язкою конфлікту є молитва, що асоціюється у Роберта з матір'ю і рятує його.

Дж. Мейєрбер у п'ятиактній структурі музично-сценічного твору поєднує велику кількість різних оперних форм: арії (№15 D, E, F, №22), ансамблі (дуети, тріо), речитативи, хорові номери (№№6,16, 17, 18,21) та розгорнуті хорові сцени (№8,24), застосовуючи розмаїття жанрів: вальс (№10), романс (№2), вакханалія (№15 B), балада (№2), сициліана (№3).

Хоровий компонент, відповідно до жанрових ознак великої французької опери, отримав визначну роль у розгортанні оперної драматургії «Robert le Diable». Хоровий чинник уособлює конфлікт між прибічниками диявола (демони) та прибічниками добра (народ, невидимі сили). Хор у «Robert le Diable» створює образи кавалерів, народу, дівчат, зброєносців, демонів та пустельників, що привело до розгалуження хорового чинника на різні складі: чоловічий (Інтродукція Хор та 4 кавалери «*Versez a lasses pleines*», №2 Балада Ремболо «*Jadis regnait en Normandie*», №3 Фінал, А хор кавалерів та В Сициліана «*Nous sommes tous flattes*»), жіночий (№6 «*Accourez au devant d'elle*», №16 «*Noble et belle Isabelle*») та змішаний (№7 хор народу, №10 «*Noirs, demons, fantomes!*», №11 «*Quand je quittai la Normandie*», №15 «*Il est a nous*», №20 «*Gloire a la providence*», №24 «*Chantez troupe immortelle*»).

Велику роль у розвитку драматургії опери отримують поєднання сценічної та поза-сценічної дії. У другій дії №8 чоловічий закулісний хор («*ah*») нашаровується на змішаний склад хору («*le clarion sonne l'honneur vous*»), який співає на сцені. У №10 третьої дії застосування закулісного хору «*Noirs, demons, fantomes!*» (Пекельний вальс – хор демонів, змішаний склад) та в №11 «*Quand je quittai la Normandie*» (хор демонів, змішаний), що дозволяє не припиняти

сценічну дію солістам під час хорових сцен: у №10 Бертрам спілкується з демонами, а в №11 продовжує звучати хор демонів (за ремаркою композитора, у печері), але на сцені з'являється Аліса, яка підглядає за Бертрамом.

Отже, «Robert le diable» Дж. Мейєрбера є яскравим зразком жанру великої французької опери, про що свідчить: п'ятиактність структури, використання сценічних ефектів, складна драматургія оперного цілого, що поєднує декілька сюжетних ліній, значимість конфлікту музично-сценічного твору, історичний сюжет і масштабність хорових побудов.

Ігор Шамо

НОВАЦІЇ ХОРОВОГО СПАДКУ ІГОРЯ ШАМО

Ігор Шамо (1925–1982) — визначний український композитор, спадщина якого є окрасою вітчизняного мистецтва. Його пісні, симфонії, хорові й вокальні цикли, хорова опера *a cappella*, кантати й ораторія репрезентують інноваційні творчі пошуки митця стосовно жанру, гармонії, фактури тощо.

Інноваційні пошуки митця розпочалися ще у 50-ті роки ХХ ст., коли він першим серед українських композиторів цього часу звернувся до акапелльного жанру, створивши цикл «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка» (1958), попри заборони. Адаже Асоціація пролетарських музикантів України 1928 р. визначила хорову музику *a cappella* як церковщину, що призвело до довгого «мовчання» як композиторів, так і виконавців. Створення акапелльного циклу хорів було рішучим кроком митця задля відродження як вітчизняної композиторської творчості *a cappella*, так і національного акапелльного хорового виконавства.

І. Шамо передусім отримав визнання як композитор-пісняр. Саме в його доробку найбільш яскраво втілюється «процес оновлення <...> пісні, ломки сталих традицій». Що стосується пісенного жанру, де *solo* поєднується з хоровим масивом, то зазначимо, що митець створював декілька варіантів для різних виконавських складів. Як приклад, візитівка столиці України — «Києве мій». Тематика хорових пісень досить розмаїта: лірико-філософські («Зачарована Десна»), жартівливі («Нежонаті женихи»), стилізації народних пісень: обрядової («Ой пливи, вінок»), протяжної («Розляглись туманами») тощо.

І. Шамо писав свої ранні твори в епоху «відлиги», коли в Україні розпочалася «друга фольклорна хвиля», але композитор упродовж творчого шляху зрідка звертався до народних текстів і створення авторських композицій на їх основі (винятком є «Купальська II» з «Ятранських ігор» та «Веснянка» з циклу «Десять хорів на вірші українських поетів»). Ще рідше він цитував фольклорні джерела. Проте, зазначимо, його музика просякнута токами фольклору, її національна сутність беззаперечна. Яскравим прикладом є музично-сценічний твір митця — перша в Україні хорова опера *a cappella* «Ятранські ігри» (1978), де відтворені прадавні обряди, розкрита природа менталітету української нації. Цей театральний *opus* репрезентує новації І. Шамо в жанровій площині — композитор синтезує ознаки сюїти, обрядового дійства, хорових сцен із народного життя (авторське визначення твору) під егідою опери. Перша вітчизняна хорова опера *a cappella* «Ятранські ігри» — *новаторський* твір, що ознаменував появу нового жанрового різновиду, актуалізація якого відбулася в доробку Є. Станковича, Л. Дичко, Г. Гаврилець.

Тяжіння до жанрових мікстів виявилось вже у першій кантаті І. Шамо «Дума про три вітри» (1948), згодом у кантаті-поемі «Співає Україна» (1961) і в кантаті-ораторії «Ленін» (1980). У кантатах композитор продовжує й творчо розвиває традиції М. Лисенка, Д. Січинського, К. Стеценка, Л. Ревуцького щодо складових жанрового синтезу в оркестрово-хорових творах.

Інноваційні пошуки репрезентує й останній твір І. Шамо — «Скоморошини» (1982), написані до 1500-річчя Києва. Авторське жанрове визначення — ораторія (концерт-вистава) — розкриває різні грані майбутніх виконавських моделей. Визначення «вистава» надає широкі можливості стосовно застосування, наприклад, мімансу, балету, світлових рішень тощо. Ба більше, два варіанти виконання — *a cappella* та з інструментальним ансамблем — дозволяють експериментувати зі складом виконавців. І. Шамо на третій сторінці рукопису, що є титулом II варіанту виконавського складу, уточнює жанр твору: «ораторія (сценічний концерт-вистава)». Отже, за задумом автора, «Скоморошини» мають отримати сценічне втілення, подібно до сценічних кантат К. Орфа. Саме інноваційні пошуки щодо жанрового синтезу з необхідністю затребували задля розкриття семантичного поля ораторії *театралізації* — новаторського на той час напряму хорового виконавства.

Гармонічна мова хорових *opus'ів* І. Шамо теж позначені новаціями, особливо в останніх творах. Це передусім застосування акордів нетерцієвої структури, альтерованих співзвуч, кластерів. Хоровому стилю митця притаманно використання алеаторики, сонористики, *sprechstimme*, *ostinato*, поліритмії, поліметрії, поліладовості, звукообразальних ефектів тощо.

Як висновок, зазначимо, що новації хорової спадщини І. Шамо — результат творчого напруженого пошуку задля втілення художнього задуму.

О. Яцок

ОБРАЗНО-СМИСЛОВИЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ ХОРОВИХ ТВОРІВ І. ШАМО, О. НАКОНЕЧНОГО)

Аналізуються особливості хорового мистецтва ХХ–ХХІ ст. у контексті вітчизняної художньої культури. Проаналізовано загальнокультурні, естетичні та художні компоненти сучасної композиторської творчості. Зроблено спробу визначити жанрово-стилістичні закономірності та особливості хорового письма композиторів сучасності.

В Україні протягом останніх десятиліть ХХ — початку ХХІ ст. створюється новий психологічний клімат — пошуки загальнолюдських цінностей, духовних ідеалів. Головною метою сучасних українських композиторів є популяризація українського мистецтва, показ його сталих традицій. Не забуваючи про минуле, композитори сучасності виводять українську культуру на заслужені лідируючі позиції у світовому мистецтві. Підґрунтям цьому є література. Тісний зв'язок літературного слова й музики надихає композиторів творити та використовувати творчість українських поетів у своїх творах.

Художньо-поетичні аспекти творчості композиторів на тексти українських поетів не достатньо вивчені. Це такі питання, як музично-виразна інтонація, визначення авторського стилю, побудова композиції твору.

Як відомо, українська мова є одною з наймелодійніших мов у світі. Майстри слова дуже вдало це використовують у своїй поезії. Рядки творів буквально пронизані пісенністю, тому вони дуже вдало поєднуються з музичним словом.

Яскравим прикладом в українській літературі є творчість Лесі Українки. Вона сама дуже любила музику, тому недаремно в її творах яскраво простежується синтез літературності з мелодійністю, пісенністю. До поезії Лесі Українки зверталось безліч українських композиторів, серед яких І. Шамо, В. Герасимчук, О. Наконечний та ін.

У творі І. Шамо «Якби мені достати струн живих» композитор, відчуваючи настрій літературного тексту, втілює його в музичній тканині. Сердечні почуття ліричного персонажу одночасно можуть бути як ніжно-таємними, так і пристрасними. Такий контраст почуттів передається зміною динаміки, залученням декількох груп хору. «Невимовні слова», про які йдеться в останніх рядках вірша, показують необхідність синтезу жанрів мистецтв. Те, що не можна сказати, можна втілити в музиці. Використання композитором вокалізу влучно передає інтимну ліричність, закладену поетесою у своєму віршові. Хоровий вокаліз утворює образ мрії, чогось бажаного, таємного.

Образ мрії, поданий у вигляді вокалізу, також використовує у своєму творі «Мріє, не зрадь» на вірш Лесі Українки композитор О. Наконечний. Трактування філософської лірики поетеси відбувається завдяки певним музичним засобам, але водночас знаходячись у тісному зв'язку з літературним текстом.

Композитор збагатив твір гармонічним різнобарв'ям. Зіставлення мажору і мінору створюють образ вічної боротьби упродовж усього життя. Тільки слухач починає відчувати мажорний лад, як одразу змінюється настрій і починає лунати мінор. Це символ життя, впродовж якого зустрічаються як світлі смуги, так і темні. Вони постійно змінюють одна одну.

Вокаліз, викладений у До мажорі, можна трактувати як лейтмотив довгоочікуваної, світлої прекрасної мрії, до якої прагне ліричний герой.

Закликом до боротьби з навколишнім та своїм внутрішнім світами, заради досягнення, здійснення цілей просякнута головна ідея. Бачити мету, але не зупинитися, не бачити при цьому перешкоди, долати їх, навіть ціною власного життя.

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

Т. В. Большакова

ЗДАТНІСТЬ ДО ФУНКЦІОНАЛЬНОГО ВИКОРИСТАННЯ МУЗИКИ ЯК СПЕЦІАЛЬНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ МАГІСТРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У Стандарті вищої освіти України для магістерського ступеня освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво» наведено перелік загальних та спеціальних компетентностей випускника ЗВО за названою спеціальністю. Формування цих компетентностей, передусім спеціальних, забезпечує досягнення програмних результатів навчання, пов'язаних з володінням навичками здійснення виконавської (диригентської), творчої, педагогічної

та науково-дослідницької діяльності. За вимогами Стандарту вищої освіти для магістрів музичного мистецтва мінімум 35% обсягу освітньої програми має бути спрямовано на забезпечення загальних та спеціальних (фахових) компетентностей за спеціальністю, визначеною цим стандартом. Отже, нормативні документи МОН України залишають ЗВО, які здійснюють підготовку магістрів за спеціальністю «Музичне мистецтво», досить значну автономію та свободу для вибудовування специфіки власних освітніх програм у межах відповідності Стандарту.

Таким чином, перед робочими групами з розробки освітніх програм зі спеціальності «Музичне мистецтво» постає важливе завдання доповнення переліку спеціальних компетентностей, наведеного у Стандарті вищої освіти, тими компетентностями, які збагачують фахову підготовку магістрів, та забезпечують унікальність та конкурентноспроможність програм підготовки магістрів музичного мистецтва у Харківській державній академії культури.

Традиційно спеціальні компетентності магістра музичного мистецтва розглядають у площині виконавської, диригентської, педагогічної та наукової діяльності. Втім, це розуміння є дещо обмеженим, оскільки не повною мірою враховує той факт, що музика, зокрема такі її компоненти, як ритм та мелодія, є ефективним засобом психофізіологічного впливу, отже її можна використовувати не тільки з естетичною, розвивальною та виховною функцією. Музика образно моделює явища дійсності, процеси людської психіки. Вона має можливість передавати зміну настроїв, переживань, динаміку психофізіологічних станів, почуттів, що існують у реальному житті. Музика формує ставлення людини до навколишнього світу, самої себе, оцінку дійсності, погляди, смаки, ідеали, систему ціннісних орієнтацій. Таким чином вона виконує багато функцій: естетичну, розважальну, пізнавальну, комунікативну, комунікаційну, оздоровчу, виховну, тобто перетворюється на функціональну відповідно до цілей її використання.

Функціональне використання музики як механізму впливу на психіку людини може здійснюватися у двох напрямках. Перший — це її застосування з метою регуляції психічних та фізичних станів, позбавлення від стресу, зняття напруження або навпаки — підняття тону та працездатності. Другий напрям функціонального використання витворів музичного мистецтва — використання різних музичних творів як фону здійснення робочих функцій у межах «наукової організації праці». Серед можливих результатів спрямованого та контрольованого впливу музичних творів можна зазначити:

- пом'якшення фізичного дискомфорту та зниження больових відчуттів при різних патологічних процесах в організмі людини;
- підвищення рівня працездатності, енергійності, активності людини, зокрема на робочому місці;
- боротьбу із втомою, сонливістю, послабленням уваги, що є наслідками виконання одноманітної монотонної роботи;
- можливість відреагувати («виплеснути») негативні, руйнівні емоції та почуття, які виникають і накопичуються під час переживання стресових ситуацій, що неминуче трапляються в повсякденному житті людини;
- поліпшення настрою, тимчасове відволікання від неприємних думок;

- зниження нервового напруження під час та після роботи або іншої важливої справи, допомога в заспокоєнні, боротьбі з безсонням;
- надання наснаги, ентузіазму, подолання страху, паніки та інших негативних переживань, що заважають виконанню складних, небезпечних завдань;
- створення «змінених станів свідомості», викликання відчуття «іншої реальності», що практикуються, наприклад, у багатьох духовних практиках для досягнення «просвітлення», особистісного зростання та самореалізації;
- боротьбу з нудьгою, що виникає у вільний час або в процесі виконання одноманітної, нецікавої роботи;
- об'єднання, згуртування людей, поліпшення їх взаємовідносин;
- викликання необхідних емоційних станів (смутку, радості або ін.) відповідно до особливостей соціальної ситуації.

Дослідження в галузі музичної психотерапії довели, що позитивно впливати на психіку може музика будь-яких жанрів. Але функціональне використання кожного з них має свою специфіку.

Перший жанр, який необхідно розглянути — це класична музика в традиційному виконанні. Саме класичну музику, насамперед новоевропейську від бароко до пізнього романтизму, найактивніше використовують для лікування психосоматичних захворювань. Доведено, що прослуховування класичної музики нормалізує роботу серцево-судинної системи, позбавляє від депресивних станів, підвищує імунітет та допомагає при інших патологічних станах і функціональних порушеннях. Досягання цих результатів сприяють висока емоційна експресивність та «психологізм» класичної музики.

Другий жанр, який може активно використовуватися з метою регуляції психофізіологічних станів людини — це класична музика в сучасних обробках (класичні теми, що викладаються музичною мовою, доступною для сприйняття малопідготовленого сучасного слухача). Слід зазначити, що, за результатами багатьох досліджень, саме таким чином трансформована класична музика виявляється найпристосованішою для функціонального використання. Зважаючи на цей факт, останнім часом, як засоби регуляції психофізіологічних станів людини, все активніше поширюються спрощені аранжування класичної музики, до того ж у супроводі функціональних «натуральних» шумів (лісу, вітру, дощу, ріки).

Третім жанром, який використовується багатьма сучасними людьми як цілеспрямовано, так і спонтанно, стихійно, є «легка» популярна музика, яка поєднує в собі досить різні жанри. Особливість використання музики цього типу з метою впливу на психічну діяльність зумовлюється тим, що вона переважно є вокальною. Отже, для забезпечення адекватного результату впливу цих музичних творів на людину слід урахувувати не тільки мелодію та ритм, але й смислове навантаження пісенних текстів. До того ж вокальну музику не рекомендується використовувати як фоніву в тому разі, коли людині доводиться виконувати роботу, пов'язану з прийманням та переробкою вербальної інформації. Узагалі, пісні краще використовувати як інструмент самонастрою переважно перед виконанням будь-якої діяльності і після з метою зняття напруження та втоми.

Ще один музичний жанр, який заслуговує на увагу з точки зору можливості впливу на психіку людини, — це етнічна музика як в аутентичному виконанні,

так і в різних обробках. Сила впливу такої музики пояснюється тим, що вона споконвічно призначена для того, щоб уводити людину в змінені стани свідомості, у яких вона стає підвладнішою для різних, зокрема терапевтичних, впливів.

Важливими складовими здатності магістра музичного мистецтва до функціонального використання музики є:

- знання специфіки функціонального використання музики різних жанрів з метою цілеспрямованого впливу на психофізіологічні стани та поведінку;
- обізнаність у галузі найкращих надбань музичного мистецтва, що дозволить орієнтуватися в різноманітті творів з метою вибору музики, адекватної поставленій меті саморегуляції;
- уміння обирати музику не тільки відповідно до її жанрових особливостей та поставленої мети (заспокоїтися, відреагувати негативні емоції, підбадьоритися або ін.), але й з урахуванням власних індивідуально-типологічних особливостей та актуальних станів;
- навички використання різних музичних творів як умовних стимулів з метою актуалізації певних необхідних психічних станів за механізмом дії умовних рефлексів;
- здатність визначати ситуації несанкціонованого деструктивного впливу за допомогою музики з боку інших людей та протидіяти йому.

В. В. Осипенко, К. Д. Іваник

**ДО ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ПОБУТУВАННЯ ГАЇВОК
(НА ПРИКЛАДІ ОДНОГО З ВАРІАНТІВ «КОТИЛИСЯ ВОЗИ З ГОРИ
НА ДОЛИНУ...», ЗАПИСАНОГО У КВІТНІ 2022 Р. НА ЛЬВІВЩИНІ)**

Великодні гаївки найбільшим чином властиві Галичині. Вони, як зазначають фахівці, є багаточисельним жанром регіону, хоча зустрічаються по всій Україні. Традиційні святкові великодні співи мають неповторну оригінальність. Обов'язковою ознакою гаївок є місце та характер виконання — неодмінно гуртовий спів гучним звуком на відкритому просторі, у поєднанні з народно-танцювальними рухами або традиційною грою.

Як зазначав Філарет Колесса, виконання гаївок вирізняється особливо піднесеним настроєм, часто у супроводі святкових переливів великодніх дзвонів навкруги храмів або на цвинтарі. На основі дослідження різних форм виконання В. Гнатюком запропоновано типологію гаївок, що виокремлює три великі групи: двохорові, однохорові з іграми та однохорові без ігор.

Гаївку «Котилися вози з гори на долину...» записано у селі Новошин Жидачівського р-ну Львівської обл. від корінної жительки Пальчий Ганни Дмитрівни, 1953 р. н. Поетичний текст ліричного змісту є доволі поширеним у західних областях України та побутує з багатьма варіантами наспівів різних регіональних співочих традицій, як одноголосних, так і багатоголосних. Так, колекція пісенного фольклору від проекту «Поліфонія» та Лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка у вільному доступі в YouTube містить багатоголосний варіант у виконанні фольклорного гурту мішаного складу (співають жінки та чоловіки) села Жовчів Рогатинського р-ну Івано-Франківської обл. (етнографічний регіон — Опілля). Спів гаївки доволі яскраво виявляє характер хороводного руху, доволі

повільного темпу, хоча деякі учасниці гурту вказують на необхідність співати в більш рухливому темпі (це зафіксовано на відео). Багатоканальний запис голосів дає можливість почути енергетичний посыл потужного обрядового звуковидобування, що є характерним для архаїчних жанрів. Виконавиця, яка виводить терцієву втору від основного голосу, не завжди співає відкритим звуком грудного резонування, але це ймовірно пов'язано тогочасним станом співачки та обраною висотою звучання. Не викликає сумніву, що у святкових обставинах виконання на відкритому просторі ця гаївка має потужно звучати тембрально насиченими голосами, характерними для давнього традиційного обрядового співу.

У вільному доступі є ще один варіант наспіву цього поетичного тексту. Цікаво, що виконання гаївки мешканцями с. Саранчуки Тернопільського р-ну Тернопільської обл. відбувалося у храмі Парафії Воздвиження Чесного і Животворного Хреста Української греко-католицької Церкви після Святої Божественної Літургії (Великдень 2021 р.). Місцеві мешканці зазначали, що зазвичай гаївка виводилася потужним звуком на церковному подвір'ї парафіяльною спільнотою, що урочисто та радісно рухалася по колу хороводом, відчуваючи святкове духовне єднання. Характер виконання відрізняється ритмічною пружністю, потужним звучанням чоловічих голосів та м'яким «прикритим» звучанням жіночих.

Нам вдалося записати гаївку села Новошин в умовах фольклорно-експедиційного сеансу в хаті однієї корінної мешканки села. Спів, на жаль, не передбачав автентичного способу виконання, тому відрізнявся «камерністю» звукової подачі, енергетики, не властивих для специфіки гаївкої традиції. Обстановка, що є більш питомою для ліричного висловлювання, вплинула на характер виконання, частково позбавлений жанрової та ритмічної специфіки. Завдяки переінтонуванию виконавицею гаївки в напрямі «ліризації» вона набула іншого трактування.

І. Л. Сахно

ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ТА ЇЇ ЗВ'ЯЗОК З АВТЕНТИЧНИМИ КУЛЬТУРАМИ ІНТОНУВАННЯ

Проблеми науково-практичного освоєння основ вокалу в контексті хвилеподібності загальної культури обумовлені на даному відрізку часу помітним спадом народної музичності та, зокрема, співу. Природне звукоутворення, як феномен, здатний орієнтувати освоєння основ академічної вокальної техніки.

Розгляд та практичне випробування в процесі навчання автентичних етнокультур інтонування, звукоутворення, фонетики та інших складових як найбільш значущих для відновлення високої культури звукоутворення та співочого інтонування.

Реабілітація та широке використання у навчанні найважливішого методу осмисленого наслідування різним культурам і школам вокалу, культурам мови в їхньому етнічному розмаїтті фонетики, звукоутворенні та формуванні голосних звуків.

Вслуховування та науково-практичний аналіз звуків, що видаються представниками тваринного світу, здатних показати людству звукоутворення

виняткового класу, з його звуковою силою і польотністю до кількох кілометрів, діапазоном голосу понад десять октав та ін.

Вокальний звук та музично-співоче інтонування, як свідчення стану суспільства, його здоров'я та тверезого сприйняття дійсності.

Л. В. Шемет

ФЕНОМЕН ТВОРЧОГО ДОВГОЛІТТЯ ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХАРКІВСЬКОГО ПАЛАЦУ ДИТЯЧОЇ ТА ЮНАЦЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

У розмаїтій картині творчих досягнень у сфері вітчизняного дитячого народно-оркестрового виконавства з моменту створення перших колективів особливо виокремлюється оркестр народних інструментів Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості. Його багаторічна діяльність на мистецькій ниві вражає вмінням відповідати вимогам часу, вибудовувати перспективу, знаходитись у безперервному творчому пошуку, прагнути до постійного вдосконалення виконавської майстерності, здобувати перемоги в конкурсних змаганнях будь-якого рівня, зберігати й оновлювати традиції виховання дітей засобами народно-інструментального мистецтва. Суттєву роль у цьому відігравали художні керівники та диригенти, що в різні часи очолювали колектив, забезпечуючи творче середовище його функціонування, емоційну насиченість життя та суспільну спрямованість діяльності. Саме ці детермінанти колективного самовираження в історичній панорамі художньо-творчої діяльності дитячого оркестру потребують аналітичного узагальнення з боку музикознавчої думки.

Унікальність творчої діяльності оркестру народних інструментів ХОПДЮТ як феномену української музичної культури ХХ – початку ХХІ ст. полягає в тому, що вона, акумулюючи художній досвід керівників та учасників за весь період існування колективу, є відображенням безперервності зв'язку часів і поколінь, зміни модусів мислення й ціннісних орієнтирів, генерації нових ідей та реалізації креативних проєктів. При цьому кожен керівник зробив свій особливий і важливий внесок у плідне функціонування колективу на певному історичному етапі, зокрема В. А. Комаренко започаткував дитячий оркестр, розробив базові принципи формування інструментального складу і репертуарної політики, форми й методи навчально-виховної і художньо-творчої роботи з дітьми, зробив оркестр діючим концертним колективом всесоюзного рівня, В. М. Городовенко сприяв збереженню і розвитку започаткованих попередником традицій завдяки збільшенню та оновленню інструментального складу, поповненню репертуару перекладами класичних, сучасних творів, зразками оригінальної музики для народних інструментів, реорганізації внутрішньої структури колективу, залученню до викладацької роботи колишніх випускників, набуттю оркестром статусу концертного колективу міжнародного рівня, зміцненню його позицій як опорного колективу з обміну досвідом роботи.

Зорієнтованість на принципи академічного мистецтва та досягнення професійного рівня виконавської майстерності, експерименти з моделювання тембрової палітри загального оркестрового звучання й пошуки нових форм сценічної репрезентації музичних творів, прагнення розширити жанрово-стильову сферу репертуару, географічні межі концертної діяльності, коло

творчого спілкування визначили своєрідність художньо-творчої системи колективу. Синергія творчих зусиль провідних керівників та учасників різних поколінь обумовила плідність його тривалого функціонування й вагомість мистецьких здобутків, що стали важливим показником інноваційних змін в історичній динаміці вітчизняного дитячого народно-оркестрового виконавства.

Запровадження новаторського підходу у формуванні та різноманітних модифікаціях інструментального складу, визначенні базових основ та тенденцій розвитку репертуару, організації навчально-виховної, художньо-творчої, музично-просвітницької діяльності, створенні сприятливих умов для фахового зростання і творчої самореалізації учасників, участь у репетиціях та концертних виступах колективу випускників, що продовжили навчання у харківських закладах вищої музичної освіти, проведення на базі колективу семінарів, майстер-класів для керівників ансамблів та оркестрів народних інструментів міста й області з метою ознайомлення з традиційними й інноваційними формами і методами виховання виконавських якостей оркестрантів засобами народно-інструментального мистецтва, сучасними тенденціями розвитку репертуару, організації концертної, музично-просвітницької діяльності в умовах натиску розважальної поп-індустрії, зростаючої популярності естрадних жанрів дозволили оркестру народних інструментів Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості понад вісім десятиліть утримувати лідерські позиції серед інших колективів, перетворитись на справжню школу професійної майстерності, стати дієвим засобом музично-естетичного виховання і соціокультурного впливу, гідним прикладом для наслідування у вирішенні творчо-виконавських та навчально-методичних проблем.

Ю. І. Карчова

МІСІЯ — ЗБЕРЕЖЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ: ДО ЮВІЛЕЮ ВІРИ ОСАДЧОЇ

Буття фольклору, як ментально детермінованого художнього віддзеркалення національного світобачення та системи ціннісних орієнтацій нації, забезпечується не тільки збереженням його досвіду на рівні культурної пам'яті. За сучасного неоднозначного перехрещення тенденцій глобалізації та глокалізації, тенденцій взаємопроникнення та взаємовпливу академічної та фольклорної традицій та масового музичного мистецтва, чинником трансмісії фольклорного спадку, зокрема народнопісенної виконавської парадигми, їх адаптації до нових умов функціонування та нових алгоритмів художньої комунікації стає місіонерська, пасіонарна наукова, викладацька та виконавська діяльність сучасних діячів національної культури.

Такою є діяльність професорки кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури, кандидатки мистецтвознавства Віри Осадчої, яка присвятила фольклору все своє життя. Багато років наукова, педагогічна та виконавська діяльність дослідниці була пов'язана з очолюваною нею кафедрою українського народного співу та музичного фольклору, зокрема зі створенням 1992 року унікальним творчо-дослідницьким центром — лабораторією фольклору та етнографії Слобідської України, а також із організованою за її ініціативи лабораторією фольклору Харківського обласного центру народної творчості.

Синкретична та ментально детермінована природа фольклору, специфіка його феноменології й онтології, зокрема регіонально обумовлена варіативність і буття у процесі живого виконавського втілення, рухливість співвідношення складових народнопісенної виконавської парадигми та притаманна їй сучасній модифікації принципова відкритість щодо усотування новітніх тенденцій вокального мистецтва є чинниками фактично безмежного розширення обріїв етномузикології на початку III тисячоліття. Модуси дослідницької діяльності Віри Осадчої засвідчили вагомість у такій різноспрямованості наукової рефлексії розвідок щодо специфіки феномену «осередковості», «фольклорного осередку», що «створює культурно замкнену територію, є основною умовою для утримання в пам'яті та звукового відтворення пісенності «новопоселянській» традиції пізнього формування», збереження фольклорної традиції в активній, активізованій і пасивній формах, а також виявлення фактурної, функціональної та естетичної своєрідності обрядових наспівів, зокрема особливостей «звукоїдеалу» як вершинного втілення гуртового виконання. Зазначимо, що такі дослідницькі спрямування резонують зі специфікою буття фольклору, яке обумовлено сутнісною значущістю виконавського начала, варіативністю утілень у межах народнопісенної виконавської парадигми.

Осягаючи специфіку осередків обрядово-звичаєвої культури, особливості обрядових, зокрема, наспівів не як «музейно закріпленого» та текстологічно зафіксованого феномена, а як одвічно живого та мінливого, регіонально та жанрово варіативного явища, позначеного значним модифікаційним потенціалом, Віра Осадча експедиційно-збирацькою діяльністю забезпечила закріплення таких атрибутивних для Харківської школи етномузикознавства принципів, як «комплексність, орієнтація на подальше творче втілення традиції, практичний вихід з проведених обстежень».

Буття фольклору та народнопісенного виконавства, збереження та творче модифікування народнопісенної парадигми неможливе поза діяльністю як етнофорів, так і нової генерації виконавців. Багаторічна викладацька діяльність Віри Осадчої на кафедрі українського народного співу та музичного фольклору наочно засвідчує, що «вокальне мистецтво народного напряму ... стрімко та впевнено перейшло з галузі аматорського виконавства в професійну сферу вокальної культури». Сформовані алгоритми фахової підготовки народного виконавця передбачають не тільки і не стільки опанування специфікою атрибутивного для народнопісенного виконавства звуковидобування та звуковедення. Орієнтуючи майбутніх носіїв фольклорної традиції на здійснення місії збереження духовного спадку, видатна педагогиня на засадах системного підходу спрямовує зусилля на виховання універсальної творчої особистості, орієнтованої на самопізнання та осмислення власного культурного коду та ментальних настанов, опанування специфіки репродуктивного та моделюючого співу, синкретичної й імпровізаційної природи та регіональних особливостей народнопісенного виконавства (зокрема степової, волинської, польської тощо манер), осмислення народнопісенної інтонації як звукоемоції, а також на наукове дослідження фольклорної царини та інтенсивну концертну діяльність.

Сутнісною компонентою місіонерської діяльності Віри Осадчої є багаторічна виконавська діяльність. Значущою складовою виконавського фольклоризму в просторі міської культури Слобожанщини стала виконавська

практика заснованого видатною науковицею та педагогінею фактично першого на Сході України фольклористичного гурту «Слобожани», який надалі було перетворено в дослідницько-виконавський фольклористичний гурт «Муравський шлях», а також керованого нею фольклорного гурту Харківського муніципального театру народної музики «Обереги». Ці творчі колективи забезпечують не тільки зберігання автентичних синкретичних традицій як атрибутивного чинника цілісності національної культурної пам'яті. Активна концертна діяльність гуртів, зокрема в контексті фестивального руху, є утіленням пасіонарного піднесення народнопісенного виконавства, запорукою перманентної значущості й актуальності фольклору, та водночас тим компонентом творчої діяльності Віри Осадчої, який забезпечує нерозривність триади її напрямів та буття народнопісенної традиції в її одвічно живому, творчому втіленні.

О. Ю. Степанова

ДОМЕНІКО ЦІПОЛІ: ПОШИРЕННЯ ЗАХІДНО-ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ НА ТЕРИТОРІЇ ПІВДЕННОЇ АМЕРИКИ

Актуальним питанням у музичному мистецтві є вивчення витоків формування сучасної національної культури Південної Америки в контексті впливу на неї Європейського бароко. Одним із представників італійської композиторської школи XVII–XVIII ст. був єзуїтський місіонер Доменіко Ціполі, який суттєво вплинув на розповсюдження на новому континенті традиції Європейської музичної культури, основаної на релігійних канонах.

Доменіко Ціполі народився 1688 р. в тосканському містечку Праго. Музичну освіту здобув завдяки співпраці з органістом Джованні Марія Казіні у Флоренції, далі продовжив навчатися музики в Неаполі з Алессандро Скарлатті та в Римі, навчаючись у Бернардо Пасквіні. У 1710 р. Доменіко Ціполі став органістом Санта-Марія-ін-Трастевере. У ці роки композитор написав свої перші меси та ораторії.

Одним із найвідоміших творів Доменіко Ціполі для фортепіано за час перебування у Римі стала «Sonate d'intavolatura per organo e cimbalò», видана в січні 1716 р. і присвячена Марії Терезі Строцци, принцесі Форано.

1716 рік також ознаменувався для Доменіко Ціполі переїздом до іспанського містечка Севілья, де композитор приєднався до групи єзуїтів, яких відправляли до іспанської колоніальної Америки. Тримісячна подорож зрештою привела до міста Кордови в Аргентині, де він продовжив вивчення богослов'я, роботи музичним керівником місцевої єзуїтської церкви. Попри популярність серед місіонерів та місцевого населення Аргентини та художню значущість, творчий спадок Доменіко Ціполі, на жаль, не отримав широкого розповсюдження серед Європейських виконавців.

Остання третина XX ст. стала визначальною для музикознавців. Завдяки реставраційним роботам, проведеним у церквах на кордоні Парагваю та Аргентини, було знайдено багато невідомих нотних рукописів монахів-єзуїтів, серед яких близько 300 тих, що належать Д. Ціполі. Творчість Доменіко Ціполі варта більшої уваги серед музикознавців та виконавців.

А. В. Гладких
ГРА НАПАМ'ЯТЬ

Музиканти минулого вважали неймовірним гру напам'ять: вона не тільки не заохочувалася, але й категорично заборонялася. Гра без нот не схвалювалася ні педагогами старої школи, ні виконавцями, зустрічала різку відсіч музичних критиків. Але ніщо не перешкодило їй зрештою затвердитися в педагогіці і концертній практиці. Гра по пам'яті ввійшла в моду з часів Ф. Листа (40-і рр. XIX в.). А. Рубинштейн у 80-х рр. зробив творчий подвиг, зігравши сім «Історичних концертів» напам'ять. З часом концертне виконання без нот усе більше завойовувало право на існування, спочатку на естраді, а потім і в навчальній практиці передових педагогів. Нині воно всюди прийнято за норму. У музичних навчальних закладах учні грають цілі концертні програми по пам'яті. Те, що навіть для досвідчених артистів минулого здавалося абсолютно неможливим, стало невід'ємною частиною виконавської майстерності.

Для того щоб навчитися грати без нот, напам'ять, треба серйозно займатися розвитком і зміцненням музичної пам'яті. Довго граючи по нотах, музикант перестає довіряти пам'яті, її здатності запам'ятати в мозку, у свідомості, у звичних мускульних рухах те, що прочитав у нотах. Розумчання і запам'ятовування твору охоплює також сферу підсвідомості; свідомість забезпечує першу стадію, підготовчу частину роботи, тобто допомагає вивчити твір, а підсвідомість включається в роботу під час виконання вивченого твору.

Вирішальну роль в успішній роботі над твором відіграють властивості пам'яті музиканта. Один може запам'ятати п'єсу, лише один раз прослухавши або програвши її, іншому для запам'ятовування тієї ж п'єси буде потрібно тиждень і більше. Однак музикант, здатний швидко вивчити п'єсу напам'ять, не завжди докладно і досить сумлінно вивчає її, а це приводить до того, що пам'ять не цілком точно і не завжди надійно закріплює окремі деталі тексту, що більш повно розкривають образний зміст твору. Метод поступового вивчення музичного тексту, усмоктування музики переважніше і надійніше швидкого запам'ятовування.

Властивості музичної пам'яті розвиваються за допомогою систематичних вправ, повторень, перетворюючи в звичку запам'ятовування. Мозок, як і мускули, треба щодня вправляти. Задача педагога — знайти відповідний метод занять, з огляду на індивідуальні здібності учнів, виховувати відповідні навички і звички, що зроблять благотворний вплив як на музичну пам'ять, так і на її техніку виконання. Наполегливо повинні працювати усі: хто не уміє швидко запам'ятовувати, той повинний займатися довго; уважно, а тим, хто має цей дарунок, прийдеться працювати значно менше, але сумлінно, вдумливо, намагаючись зробити цікаві відкриття, що стосуються музики, її образного змісту.

Музична пам'ять являє собою сукупність, значною мірою взаємозалежне співробітництво різних видів пам'яті, якими володіє кожна людина. Це своєрідний кuartет, «інструментами» якого є слухова пам'ять, зорова, тактильна (дотикальна) і мускульна (моторна).

Слухова пам'ять — здатність зберігати у свідомості отримані зовні музичні враження і відтворювати їх. Гарний слух — головна гідність музиканта, його

треба берегти і розвивати. Приділяючи кілька хвилин щоденному тренуванню слуху, вивчаючи найпростішу гармонію, хоча б програючи на фортепіано партію акомпанементу досліджуваної п'єси, учень поступово набуває звички уявляти собі музику не тільки у виді партії труби, а й у всій повноті звукових образів, що виникають при спільному виконанні труби з фортепіано.

Зорова пам'ять — здатність думкою бачити внутрішнім зором сторінки нотного тексту твору з усіма його подробицями. Однак не всі музиканти в однаковому ступені володіють даром внутрішнього бачення. Більшість спочатку уявляє собі нотний текст приблизно, мрячно, упускаючи багато важливих деталей; деякі узагалі вважають, що вони позбавлені внутрішнього зору, але це зовсім не виходить, що вони не здатні запам'ятовувати музику. Зорова пам'ять, як і абсолютний слух, — дуже важлива і рідка якість музиканта. Добре читаючи з листа користаються переважно зоровою пам'яттю, але якщо вони не приділяють належну увагу глибокому осмисленню музики, то іноді не в змозі згадати і відтворити її за допомогою виконання на інструменті. Це значить, що нотний текст, що запам'ятався тільки зорово, не довго зберігається в пам'яті. Однак деякі педагоги схвалюють завчання п'єс зоровим способом. Вони вважають, що зорове запам'ятовування, будучи спочатку механічним, поступово переходить у творче. Це справедливо в тому випадку, якщо зорове читання супроводжується контролем внутрішнього слуху. Тільки єдність слухової і зорової пам'яті усуне небезпека механічного читання і забезпечить досягнення мети. Який метод до якого учня доцільно застосовувати — це повинен вирішувати педагог.

Тактильна (дотикальна) пам'ять — здатність за допомогою дотику кінчиків пальців до клавіш, а також відчуття звичних коливальних рухів губ і рухливості язика викликати в пам'яті необхідні дії для відтворення виученого твору.

Моторна (мускульна) пам'ять — здатність миттєво сприймати сигнали моторних центрів головного мозку, що приводять у рух мускульну систему виконавського апарату для відтворення музики. Внутрішнім слухом виконавець уявляє собі послідовність звуків, а моторну пам'ять, підкоряючи можна пояснити тільки знаючи психологічні і фізіологічні закономірності запам'ятовування. Музиканти, не задумуючись про це, грають напам'ять великі, складні твори на концертній естраді, що свідчить про дієвість і незалежність музичної пам'яті.

Сучасна педагогіка відкидає механічне виучування, зубріння музичного тексту, що вигісняють творчу думку, перспективне передслухування музичного образу в його становленні і розвитку в певній формі п'єси, сонати, концерту і т.д. Чим більше виявлено інтересу до змісту музики, до того, що слід вивчити, тим більше вірно і міцно воно запам'ятається.

У процесі розучування твору учню може здатися, що після ряду програвань, повторень п'єса ще не запам'яталася в пам'яті. Однак, взявши в руки інструмент і пригадавши мелодію, тональність, розмір, він знайде, що «апарат пам'яті» починає функціонувати синхронно з виконавським апаратом. Таке пригадування і відтворення на інструменті необхідно практикувати по можливості систематично.

Таким чином, необхідними умовами виконання музики напам'ять є: уважне вслухування, осмислення почутого, міцне запам'ятовування, активне пригадування. Треба помітити, що неквапливе, опосередковане

запам'ятовування, що спирається не тільки на зовнішні ознаки форми твору, а й на поглиблення в сутність музики, на вслухування, усвідомлення всіх деталей твору має великі переваги перед швидким запам'ятовуванням.

Педагог повинний уважно вивчати властивості пам'яті учня, створити умови для її розвитку. Дуже важливо, щоб вже в перші роки навчання були, розвинуті основні види пам'яті: слухова — основа основ успішного навчання; логічна, зв'язана з розумінням змісту твору; моторна — дуже важлива для музиканта-інструменталіста; значну роль у процесі запам'ятовування грає зорова пам'ять. Жоден вид пам'яті не повинний переважати й обмежувати розвиток інших. Припустимо, учень, що володіє гарною моторною пам'яттю, швидко запам'ятовує техніку виконання, а слух і думка в цьому процесі беруть участь недостатньо. Тоді може вийти так, що моторика при виконанні підведе й учень виявиться безпомічним. Треба виховувати в учні впевненість, що якщо твір гарно виучений і він може виконати його з будь-якого місця, проспівати основні мелодійні побудови, то небезпека провалу пам'яті не загрожує.

Робота над запам'ятовуванням твору повинна відрізнятися загостреною увагою й активністю мислення, глибоким вниканням у зміст, у логіку розвитку всіх елементів музики, що осмислено виконується. Приблизне, неточне відтворення тексту і всіх наявних у нотах виконавських указівок веде до того, що заучуються неточності і помилки. Треба домагатися, щоб учень, услухуючись, вдумуючись, неодноразово програвши твір, намагався ніби відтворити в пам'яті відбитки почутого. Вирішальну роль в успішній підготовці до виконання напам'ять відіграє гострота й активність слуху: хто добре чує музику, той вірно, міцно її запам'ятовує. Гарне виконання, крім наявності технічних і інтелектуальних гідностей, обов'язково повинне відрізнятися емоційністю переживання і захопленістю красою музики. Сухе, одноманітне, байдуже виконання запам'ятовується з працею і швидко забувається. Справжній інтерес до обраного твору, любовне його вивчення, прояв вольових зусиль, старання вивчити його напам'ять найважливіші стимули, що сприяють успішному вирішенню складної, але захоплюючої виконавської задачі.

В. М. Цицирев

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН МУЗИЧНО-ХОУДОЖНЬОГО СМАКУ

Однією з форм роботи над формуванням музично-художнього смаку є слухання музики, яка розвиває здатність активно сприймати музику та уважно вслухатися у різні її особливості. До того ж, процес активного музичного сприйняття дозволяє познайомити слухача зі значно складнішою музикою порівняно з тією, яку вони звикли слухати, сприймати, виконувати самостійно.

Слухачі мають можливість почути великі вокальні, інструментальні, оркестрові твори у хорошому виконанні. Таке сприйняття дає можливість почути музику різних жанрів, форм, стилів, епох у виконанні відомих виконавців та композиторів. Нині активне слухання музики, завдяки широко розвиненій концертній діяльності, розвитку різноманітних видів технічних засобів, здатних відтворювати музику — радіо, телебачення, кіно, нові технічні гаджети тощо, стає доступною формою спілкування з мистецтвом широких верств населення.

Потік музичної інформації практично безмежний. Тим важливішим стає проблема організації цілеспрямованого слухання музики, що допомагає формувати вибірковість споживання музичних вражень відповідно до рівня вихованого художнього смаку. Спостереження показують, що навчити активно слухати музику — справа складна. Завдання у тому, щоб процес сприйняття був активним, творчим.

Основний вид музичної діяльності, якому належить провідна роль реалізації формування музично-естетичного смаку людини, — сприйняття музики та її аналіз. Велике значення мають питання та завдання, які слухачі отримують перед прослуховуванням та у процесі аналізу творів.

Прийнято розрізняти три основні групи питань та завдань: за ідейно-емоційним змістом музики (що висловлює); за виразними засобами (як виражено); з визначення причин (чому так виражено). Такі питання задаються з метою зробити більш зрозумілим розуміння взаємозв'язку змісту та форми, дійсності музичного мистецтва. Відповіді на такі питання багато чому вчать слухачів, формують їх творчі та художні погляди на музичне мистецтво.

Звернемося до аналізу поняття «музично-художній смак». У сфері естетики смак виступає, передусім, як оцінна категорія. Естетичний смак так само постає як система не тільки оцінки, але і як тип ставлення людини до об'єктивної дійсності, втіленої практикою. Смак не слід ототожнювати із художньою оцінкою. Остання, на відміну від смаку, допускає певний момент рефлексії, хоча у своїй і виступає його конкретним виразом. Художня оцінка завжди пов'язана з поняттям про мистецьку міру. Вочевидь, центральне місце з ціннісно-пізнавальної природи мистецтва, і навіть специфіки музичного змісту творів, які мають побут, відчутні, осмислені у свідомості слухача, займає духовно-ціннісний аспект смаку.

Як ціннісно-змістовний план культурної картини світу, він охоплює соціально та історично сформовану систему цінностей особистості, звідси основні проблеми, що впливають із сенсу життя, шляху досягнення гармонії, краси та досконалості. На цій історично часто досить суперечливій основі — мистецьке ставлення до світу.

Вибір музичного матеріалу для сприйняття, виконання та характер його ідейно-емоційного осмислення безпосередньо визначаються духовно-ціннісним порядком художньої свідомості. Саме осмислення матеріалу можливе лише тому, що художник, композитор, виконавець уже вчинили подвиг думки, медитації чи ще якогось складного психотехнічного досвіду, що увійшов післямовою в історію культури. Ступінь розвиненості ціннісного відношення вказує на те значення, що має мистецтво, музика для особистості. І що більшою цінністю володіє музика, то повніше висловиться і естетичне ставлення у процесі сприйняття. Соціокультурна детермінація художнього смаку полягає насамперед у тому, щоб усвідомити можливі та виокремити необхідні форми й напрями художньої оцінки людиною всього різноманіття навколишнього світу мистецтва.

Сучасна естетика пояснює смак як продукт суспільних відносин. Основне протиріччя смаку між емоційним розумінням явища культури, творів мистецтва та раціональним судженням, поняттям про нього, вирішується у межах концепції єдності індивідуального та загальнолюдських гуманістичних начал.

Суспільний матеріал класичної музичної культури — фундамент порозуміння для сучасних слухачів глядачів. На ньому виростають індивідуальні мистецькі уподобання. З культурного фонду кожен вибирає собі ближчу йому культурну спадщину через ті чи інші вікові, психологічні, національні та інші особливості.

Отже, від слухача не можна вимагати, щоб він неодмінно любив музичну класику, але без її знання саме існування мистецького смаку неможливе. Соціокультурний феномен музично-художнього смаку являє собою форми та напрямки естетичної оцінки особистістю подвоєної динаміки світу та результати діяльності зі сприйняття музичних творів і творів інших видів мистецтва відповідно до суспільно-естетичних норм, виявляючись у єдності духовно-ціннісних, культурно-психологічних аспектах.

Т. В. Пасічинська

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА

Своїй появі в музичному просторі України на початку ХХ ст. акордеон завдячує цілій низці факторів, зокрема інтернаціоналізації культурного життя, розвитку засобів масової інформації, зміні соціально-економічних умов, демократизації світової музичної культури та її збагаченню новими жанрами та стилями. На хвилі захоплення естрадною музикою, в якій вже з кінця ХІХ ст. у Європі функціонував, а у деяких жанрах і домінував акордеон, цей інструмент потрапляє в Україну. Акордеон починають широко використовувати для сольного виконання як цілком професійний інструмент та активно вводять до складу різноманітних ансамблів, естрадних та джазових оркестрів.

Специфіка становлення акордеонного мистецтва в Україні у 1920-ті рр. пов'язана з «молодістю» самого інструмента, який ще не набув остаточної конструкторської форми та активно вдосконалювався, з варіантністю назви інструмента («клавір-гармоніка», «танго-гармоніка», «піано-акордеон» тощо) та з відсутністю власного виробництва. Через це в академічній сфері акордеон сприймався як «чужорідний» інструмент, особливо у порівнянні з домінантним «народним» баяном, і знаходив застосування в естрадно-джазовій сфері.

Період 1920 — 1940-х рр. не позиціонується у дослідницькій літературі як самостійний, але зважаючи на все вищесказане, можемо визнати цей період протоетапом становлення акордеонізму в українському музичному просторі.

У період Великої Вітчизняної війни внаслідок великої затребуваності для підняття бойового духу та організації дозвілля фронтовиків, а також появи великої кількості технічно досконалих трофейних акордеонів, активізувався процес ствердження акордеона в українській інструментальній культурі. Завдяки портативності, можливості самоакомпанемента, яскравому звучанню та відсутності необхідності настроювання, цей інструмент почав використовуватися для виконання нового, відповідного до реалій воєнних часів, репертуару: фронткових патріотичних пісень, фольклорних творів, творів на героїчну тематику тощо. Парадоксальним є той факт, що виконавство на акордеонах німецького та італійського виробництва в той час не склали жодних асоціацій у слухачів з «фашистським» інструментом, а сприяли всенародному визнанню. Лише наслідки ідеологічної Постанови ЦК ВКП(б) 1948 р. призвели

до тимчасової опали на акордеон і загальмували його розвиток у вітчизняній культурі майже на десятиряччя, до так званої «хрущовської відлиги».

Розвиток самодіяльності у повоєнні роки, пов'язаної з активною діяльністю агітбригад, також сприяв популяризації акордеона та появі великої кількості шанувальників, як слухачів, так і виконавців-самоучок. Слід зауважити, що до цього виконавцями на акордеоні ставали здебільшого професійні музиканти інших спеціальностей, зокрема піаністи, баяністи та диригенти. Про їхній високий рівень виконавської техніки свідчать відео-, аудіозаписи з майстерно виконаними технічно складними творами та можливість функціонувати в багатьох іпостасях як солісти, акомпаніатори, учасники естрадних, джазових оркестрів й ансамблів. Та поступова демократизація репертуару, який увібрив у себе обробки народних пісень, танців, естрадних мініатюр, зумовила функціонування акордеона у складі філармонічних груп.

Функціональний універсалізм виконавства на акордеоні того часу проявився не тільки в опорі на естрадно-джазову та фольклорну стилістику. Водночас численні ансамблі, у яких акордеон ставав домінуючим інструментом, почали виконувати перекладання класичних творів, що стало поштовхом до поступової академізації акордеона. Завдяки діяльності цілої плеяди акордеоністів, зокрема Я. Табачника, В. Ковтуна, Ю. Пешкова, Б. Векслера, Ю. Шахнова, які органічно поєднували в своїй творчості виконавську та композиторську діяльність, інтенсифікувалися процеси популяризації інструмента, закладалися основи академізації, а водночас збагачувався оригінальний репертуар.

Вагомим поштовхом для поширення акордеона в українському музичному просторі стало відновлення його виробництва у 1960-х рр. на фабриках музичних інструментів Полтави та Житомира.

Репертуар акордеоністів поступово збагачувався перекладаннями творів класичної спадщини, але особливості конструкції лівої клавіатури та обмеженість функцій її використання особливо при відтворенні фортепіанної, органної, клавесинної фактури значно ускладнювали цей процес. Освоєння виконавства на готово-виборному акордеоні у 1970-х рр. сприяло подоланню конструкторських обмежень та стало імпульсом для остаточного утвердження акордеона в академічному напрямку.

У 1970-ті рр. також відбувалася академізація естрадно-джазового виконавства, що сприяло формуванню джазово-академічного акордеонного мистецтва. Значущість цього феномену обумовлена як переосмисленням звукообразувальної палітри інструмента, так і формуванням нових рис творчої особистості акордеоністів, зокрема стильового універсалізму, спрямованості на новаторство та взаємозбагачення композиторсько-виконавського тандему, театралізація виступів та інші форми творчого самовираження.

Водночас акордеон надактивно функціонує і як ансамблевий інструмент. Завдяки змінюваності виконавських складів, тяжінню до малих ансамблевих форм, своєрідній «рухливості» та мобільності, втілюються новітні проекти, орієнтовані на сучасний репертуар та формується нова палітра тембрових сполучень.

Специфічною ознакою сучасного акордеонізму в Україні є створення великих акордеонних оркестрів. Основу репертуару таких колективів складають твори класичної спадщини та фольклорні зразки, опрацьовані здебільшого

керівниками цих колективів. Необхідно зазначити, що оркестри акордеоністів на всіх ланках сучасної фахової освіти є поширеним явищем.

Українське акордеонне мистецтво пройшло понад віковий шлях, протягом якого виконавство на інструменті еволюціонувало від естрадного, побутового, фольклорного, естрадно-джазового, джазово-академічного до універсального, здатного втілювати будь-які художні задуми та реалізовувати високохудожні проекти завдяки невичерпному потенціалу засобів виразності.

Є. П. Кеменчеджі

ПРЕМІЯ ІМ. ІВАНА ПАТОРЖИНЬСЬКОГО ЯК ВИЩА ВІДЗНАКА У СФЕРІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОГО ЗАПОРІЗЖЯ

Запорізька земля виховала чимало талановитих музикантів, утім особливе місце серед них посідає постать всесвітньо відомого оперного співака Івана Паторжинського (1896–1960), якого часто називали «Українським Шаляїніним». Виступаючи на кращих світових театральних сценах і концертних майданчиках, артист виконав понад 45 оперних партій, серед яких: Фігаро («Весілля Фігаро» В. А. Моцарта), Марсель («Гугеноти» Дж. Мейєрбера), Мефістофель («Фауст» Ш. Гуно), Мельник («Русалка» О. Даргомижського), хан Кончак («Князь Ігор» Бородіна), цар Борис («Борис Годунов» М. Мусоргського), цар Салтан («Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова), Карась («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського), Виборний («Наталка-Полтавка» М. Лисенка), Тарас Бульба («Тарас Бульба» М. Лисенка), Захар Беркут («Золотий обруч» Б. Лятошинського), Дяк Гаврило («Богдан Хмельницький» К. Данькевича) та багато інших. Іван Сергійович Паторжинський здійснив величезний внесок у розвиток українського музичного мистецтва та отримав багато почесних відзнак державного та міжнародного рівня.

Ім'я видатного митця є шанованим й на його батьківщині. Так, ще в 1987 р. незалежний Український культурний фонд запровадив премію імені Івана Паторжинського. У 1993 р. цю нагороду одержали саме земляки великого музиканта, а саме колектив Запорізького академічного симфонічного оркестру.

У 90-ті роки ХХ ст. з метою вшанування пам'яті видатного співака було також засновано міжнародний конкурс вокалістів імені І. С. Паторжинського у Луганську, що ще раз підкреслює широке визнання славетного запорізького музиканта.

У 2018 р. Запорізькою обласною державною адміністрацією було впроваджено регіональну премію «За досягнення у галузі музичного мистецтва імені Івана Паторжинського». Щорічна премія була створена в контексті Програми розвитку культури Запорізької області на 2018–2022 рр. «з метою виявлення кращих зразків вітчизняного музичного мистецтва, підвищення професійної майстерності артистів, музикантів, композиторів, стимулювання залучення до професійної діяльності молодих талановитих авторів і виконавців, підвищення престижу і авторитету музичної галузі Запорізького краю».

Нині лауреатів премії, згідно з положенням, визначають у трьох номінаціях: «За досягнення у створенні музичного проекту», «За видатні досягнення у професійному виконавському мистецтві» та «За видатні досягнення у сфері професійної композиторської творчості». Переможці премії визначаються

експертною комісією, до складу якої увійшли видатні митці, композитори, музиканти-виконавці та інші авторитетні діячі культури під головуванням директора Департаменту культури, туризму та релігій Запорізької обласної держадміністрації.

Першими володарями премії у 2018 р. було визначено: у номінації «За видатні досягнення у створенні музичного проекту» – народного артиста України В'ячеслава Редю (за реалізацію творчого проекту «Сарміна бугана» К. Орфа у виконанні академічного симфонічного оркестру Запорізької обласної філармонії); у номінації «За видатні досягнення у професійному виконавському мистецтві» – викладача Запорізького музичного училища ім. П. І. Майбороди Сергія Пелюка; у номінації «За видатні досягнення у сфері професійної композиторської творчості» – відому мисткиню, члена Запорізького обласного осередку Національної Спілки композиторів України Ганну Хазову.

У 2019 р. лауреатами премії визнано: у номінації «За видатні досягнення у створенні музичного проекту» – музично-пізнавальну програму для дітей «Будьмо козаками!» (керівник проекту – заслужений діяч мистецтв України, художній керівник академічного ансамблю пісні і танцю «Запорожці» Запорізької обласної філармонії Лілія Гринь); у номінації «За видатні досягнення у професійному виконавському мистецтві» – соліста Запорізької обласної філармонії скрипачка Володимира Галіченка; у номінації «За видатні досягнення у сфері професійної композиторської творчості» – заслуженого діяча мистецтв України композитора Дмитра Савенка.

У 2020 р. експертною комісією (у дистанційному режимі) премію ім. І. С. Паторжинського було присуджено: у номінації «За видатні досягнення у створенні музичного проекту» – керівник дискпенду артистів академічного симфонічного оркестру Запорізької обласної філармонії, артисту вищої категорії Дмитру Митнику; у номінації «За видатні досягнення у професійному виконавському мистецтві» – відомій запорізькій піаністці, артистці вищої категорії обласної філармонії Ілоні Турчаниновій; у номінації «За видатні досягнення у сфері професійної композиторської творчості» – заслуженому діячу мистецтв України, члену Національної Спілки композиторів України Миколі Попову.

У 2021 р. цією нагородою було відзначено: у номінації «За видатні досягнення у професійному виконавському мистецтві» – артиста академічного симфонічного оркестру Ігоря Небогіна (кларнет); у номінації «За видатні досягнення у сфері професійної композиторської творчості» – заслужену діячку мистецтв України, композиторку, керівника обласного осередку НСКУ Наталію Боеву.

Премія імені І. С. Паторжинського є найвагомішою професійною відзнакою митців-музикантів сучасного Запорізького регіону. Отримання цієї нагороди підкреслює високу професійну майстерність, творчу індивідуальність та значні досягнення у всеукраїнському та міжнародному музичному просторі.

**СПЕЦИФІКА ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗВУКООБРАЗУ ФОРТЕПІАНО
В КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТ.**

У зв'язку з тенденцією до європеїзації і глобальної інтеграції Китаю в світовий культурний простір розвиток китайського фортепіанного мистецтва досягло величезних масштабів — фортепіанна освіта стала по-справжньому масовою. Після Культурної революції в Китаї було відкрито велику кількість музично-освітніх установ — консерваторій, факультетів музики в університетах, музично-педагогічні інститути, значно зросла кількість фортепіанних конкурсів, після проведення яких на світовій сцені з'являються імена видатних молодих піаністів, які щойно розпочали свою творчу кар'єру.

Розвиток фортепіанного мистецтва як невід'ємної складової китайської національної культури зумовлений доволі пізнім засвоєнням світових традицій. Довгий час (до утворення Китайської Народної Республіки у 1912 р.) Китай знаходився у культурній ізоляції від західноєвропейських художніх здобутків, що, у свою чергу, затримувало формування національного звукообразу фортепіано та його інтеграцію у світовий контекст. Доволі швидкий розвиток фортепіанного мистецтва в Китаї у першій половині ХХ ст. (на відміну від Європи, там цей процес тривав упродовж трьох століть (XVII–XX ст.)) зумовив майже одночасне засвоєння музично-стильових моделей класицизму, романтизму та імпресіонізму, що, у свою чергу, не могло не позначитися на особливостях національного звукообразу фортепіано — інструменту питомо європейського походження.

В багатоганровому репертуарі провідних китайських піаністів, таких як Дін Шан Де (1911-1995), Чи Цуйчжень (1910-1966), Фань Цзісен (1917-1968), Хе Лутін (1903-1999), Лі Мінцян (1936), Кун Сяндун (1968), Ланг Ланг (1982), Лі Юньді (1982), Юджа Ванг (1987), Лу Чао (1988) та інших особливе місце посідають фортепіанні мініатюри — транскрипції, обробки та оригінальні музичні опуси, створені видатними піаністами та композиторами Китаю ХХ ст. Їх значення у становленні національного звукообразу інструменту є важливим, оскільки у процесі становлення фортепіанного мистецтва Китаю особлива увага з боку національних композиторів приділялася саме збереженню та популяризації фольклору. На цій основі створювалися перші зразки фортепіанних творів, що досі залишаються у репертуарі видатних піаністів.

У сучасному музикознавстві досі ще не приділялася увага дослідженню специфіки національного звукообразу фортепіано, що яскраво відбилася у жанрі програмної мініатюри. Специфіка дослідження національного звукообразу фортепіано в китайській музичній культурі ХХ ст. зумовлена:

- 1) невивченістю проблеми національної специфіки звукообразу фортепіано, який виокремлюється своїми сонорно-коліористичними, виразовими можливостями;
- 2) об'ємним багатоганровим фортепіанним репертуаром, в якому виокремлюється тенденція звернення до національного фольклору і створення на його основі композиторами та піаністами оригінальних творів;
- 3) високим художнім рівнем та довершеністю програмних фортепіанних мініатюр китайських авторів, які віддзеркалюють народно-пісенну лірику та філософсько-поетичну красу природи, буття людини та національної традиції.

ЖАНРОВО-ЕСТЕТИЧНІ КОНСТАНТИ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО

Композиторська творчість Лесі Василівни Дичко — знакове явище національної музичної культури, що знаходиться в епіцентрі суспільної та науково-теоретичної думки як взірць авторського прагнення «сягнути до первинних архетипів національного світовідчуття» (О. Бенч), переосмислення народнописанної й сакральної-музичної спадщини згідно з реаліями сьогодення. Їй «...притаманний метаісторичний погляд на сучасність та на історію культури, <...> культурософічність, яка виражається ... через культурну відкритість» (Л. Серганюк), глибинну духовність змісту та стильову оригінальність.

Музика Л. Дичко є яскравим свідченням проявів міжвидового художнього синтезу, кореляції різних мистецьких первнів (інтонаційного й живописного, звукообразного й архітектурного), утіленням принципів синестезії та інтертекстуальності. Презентацією означеного єднання постає фортепіанна царина творчості видатної української авторки, що утворює масштабний корпус взірців педагогічної та художньо-артистичної скерованості та є вагомою складовою концертно-виконавського репертуару сучасних піаністів.

Відзначена багатогранністю образного змісту, жанровості, фортепіанна музика посідає особливе місце в цілісній системі композиторської творчості Лесі Дичко та сприймається як вираження її художньої особистості, своєрідності втілення індивідуального авторського стилю і стилістики. Фортепіанна творчість явлена численними циклами з оригінальними програмними назвами («Українські писанки») та семантичними жанровими позначеннями (музична фреска), що розкривають подвійний смисловий код творів та увиразнюють специфіку інтегративного художнього мислення мисткині, пов'язаного з інтерпретуванням феноменів світового та українського мистецтва.

Прикладом міжвидового міксування у фортепіанній сфері волевиявлення композиторки є «Карпатські фрески», «Закарпатські фрески» — своєрідне інтонаційне узагальнення природних ландшафтів України та утілення національної картини світу, а також фрески «Замки Луари» й «Алькасар... Дзвони Арагона», інспіровані архітектурними взірцями Франції та Іспанії. Означені твори споріднює загальна система аксіологічних орієнтацій, властива авторці, національно ментальні основи її творчості, а також скерованість на осягнення і ствердження загальнолюдських духовних цінностей та універсальї європейської культури.

Суттєву значущість у жанровому контексті фортепіанної творчості Л. Дичко набувають парафрази і транскрипції, створені на матеріалі її власних (передусім хорових) творів. Серед них — «Пори року», «Драматичний триптих», «Три парафрази на теми з хорової опери «Золотослов», призначені як для сольного, так і для ансамблевого виконання, зокрема фортепіанного дуєту. Фортепіанні версії хорових опусів видатної української мисткині — яскраві взірці композиторської інтерпретації та авторського художнього перекладу, які відкривають нові змістовні глибини та емоційні грані вихідної звукообразності, посилюють її тембровий потенціал.

Твори для фортепіано Л. Дичко, зокрема її масштабні програмні фрески, є вагомою часткою сучасної інструментальної традиції та презентацією

новітнього фортепіанного мислення. Вони збагачують піаністичний тезаурус сучасного виконавства новими сонорно-кolorистичними ефектами та палітрою різноманітних виконавсько-виражальних прийомів і фактурних форм, що пов'язані з усвідомленням нової інтонаційно-звукової перспективи і простору музичної тканини.

О. В. Стецкович

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ СТІНГА В КОНТЕКСТІ ЙОГО ГРОМАДСЬКОЇ,
СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ Й АНТИВОЄННОЇ ПОЗИЦІЇ
(НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ «RUSSIANS»)**

Справжньою легендою сучасної світової рок- і поп-сцени є Гордон Метью Самнер, відомий під сценічним ім'ям *Sting*. Талановитий музикант, шоумен, композитор, популярний співак і гітарист зі світовим ім'ям, Стінг також є відомим як суспільний, громадський і культурний діяч.

Для Стінга як справжнього митця з широким світоглядом, що акумулює в своєму особистісному і творчому досвіді образи світу, значеннєві події й усі барви життя у його різних проявах, та як багатогранної і універсальної творчої особистості, діяльної натури, яка посідає активну суспільну, громадську і мистецьку позиції, властиві свобода і висока міра відповідальності за свою справу. Музиканта хвилюють загально-філософські і гострі соціально-політичні питання, актуальні гуманітарні і екологічні проблеми сьогодення.

На відміну від багатьох широковідомих артистів, Стінг завжди брав і досі бере активну участь, насамперед, у гуманітарних і соціальних проєктах, масштабних благодійних кампаніях, благодійних концертах, які нерідко сам і ініціював, витрачаючи великі кошти: у відстоюванні прав малозахищених у суспільстві соціальних груп, а також в екологічних програмах.

Вищенаведена громадська, соціальна і суспільна позиції Стінга, широта і вражаючі активність і діапазон його музичної, гуманітарної та екологічної діяльності є підтвердженням масштабу особистості митця, її впливу на свідомість сучасності та джерелом пізнання сили його багатогранної музичної творчості, її ідейно-змістовного потенціалу, внутрішнього наповнення, що стає відбиттям вражень, суджень, комплексу «зовнішніх» чинників, мотивацій тощо. Всі ці форми культурної діяльності Стінга існують паралельно з головним сенсом його життєтворчості — музичним творенням і виконавством. Зважаючи на значущу роль митця у розвитку сфери масової музичної культури і його суспільну і громадську активність, можна вважати його однією з історичних постатей ХХ ст.

Творчість Стінга наповнена душевною складовою. Музиці композитора властиво емоційна стриманість, але його тексти є дуже відкритими і зрозумілими. Пісні Стінга вражають глибиною змісту та душевним вираженням думок як в текстах, так і в музичних полотнах. Стилїстика й музичне мислення митця вирізняється самобутнім підходом до створення та виконання пісень.

Упродовж багаторічної музичної діяльності Стінга його творчість набула суттєвих змін та збагатилася новими смислами і значеннями під впливом нових загальнокультурних процесів. Зміни в мистецтві значною мірою віддзеркалюють зміну свідомості музиканта, його світовідчуття, реакцію на зовнішній світ та внутрішні переживання.

Зазначимо, що в реаліях сьогодні Стінг також не залишився осторонь війни, що зараз відбувається в нашій країні. Разом з багатьма відомими культурними і громадськими діячами, серед яких — Ілон Маск, Леді Гага, Леонардо Ді Капріо та багато інших, Стінг продовжує підтримувати Україну благодійними концертами та гуманітарною допомогою. Стінг закликає своїх слухачів робити пожертви для України — зокрема й весь прибуток від продажу відомого синглу «Russians», репрезентованого в новій виконавській версії (гітара-віолончель), буде передано волонтерсько-логістичному центру Help Ukraine Center.

Раніше Стінг вже виконував пісню «Russians» на підтримку українців — у ній йдеться про загрозу ядерного удару, а також є рядок, де автор запитує росіян, «чи люблять вони своїх дітей», нагадуючи таким чином про жахи війни для обох сторін. На думку Стінга, нині пісня знову є актуальною. Артист підкреслює: «Я рідко співав цю пісню за багато років з моменту її написання, тому що ніколи не думав, що вона знову буде актуальною. Але у світлі кривавого та жадливо хибного рішення однієї людини вторгнутися до мирного, незагрозливого сусіда, пісня знову стає закликом до людства. Для хоробрих українців, які борються проти жорстокої тиранії, а також багатьох росіян, які протестують проти цього обурення, незважаючи на загрозу арешту та ув'язнення — Ми, всі ми любимо своїх дітей. Зупиніть війну!» — закликав Стінг в одному з своїх інтерв'ю. Співак також зробив заяву, що більше ніколи не даватиме концерти та не виступатиме на корпоративах російських олігархів, а також тих, хто хоч якось причетний до російської агресії щодо України, та надіслав в Україну фінансову та гуманітарну допомогу.

А Пудаму

СТАНОВЛЕННЯ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ВНУТРІШНЬОЇ МОНГОЛІЇ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ В КНР

Осягнення художньої спадщини Китаю та музичних надбань його регіонів набувають нині першочергової ваги в контексті осмислення цілісності національної культури Піднебесної. Унаслідок цього актуалізується необхідність поглибленого наукового вивчення народно-пісенних традицій та професійного вокального мистецтва Внутрішньої Монголії як невід'ємної частини загальнонаціональної музичної культури Китаю.

Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії — північної провінції КНР — ґрунтується на глибинних фольклорних засадах, яскраво-самобутній народно-пісенній практиці монголів, що є найдавнішою та найвиразнішою формою їх культурної діяльності. Воно виникло передусім із внутрішньої потреби монгольського народу, скероване на його духовне саморозкриття та демонструє творче прагнення етносу до вокальної сфери музичного інтонування.

Професійне становлення вокального мистецтва автономного району Внутрішньої Монголії, утвореного у 1947 р., відбувається у XX ст. в руслі тенденцій розвитку музичної культури Китаю. Стрімкі соціально-політичні зрушення, що відбулися в Піднебесній на початку XX ст., зумовили інтенсифікацію художніх процесів у цій країні та суттєво вплинули на еволюцію національної музичної культури і професійного музичного мистецтва

зазначеної провінції. Зростанню музичного професіоналізму монгольських митців значно сприяла активізація творчого інтересу до західноєвропейської музики, її композиційних норм та жанрово-стильових традицій (засвоених на національній народно-пісенній основі), що є наслідком віддзеркалення діалогічних відносин «Схід – Захід».

На засадах системного вивчення світової композиторської практики і технік письма, монгольські творці активно осягають європейську музику та створюють музичні взірці в системі традиційних жанрів професійного музичного мистецтва (камерно-вокальних, інструментальних, хорових).

За цих умов у камерно-вокальній сфері творчості китайських майстрів з'являються глибоко оригінальні твори, що вбирають у себе суто національні ознаки монгольської народної музики та жанрові традиції європейської камерно-вокальної лірики, зокрема романсу та пісні. Унаслідок складної художньої інтеграції виникає національний вокальний феномен – китайська художня пісня, яка сформувалася на підставі передусім жанрової традиції Lied, ствердженої у німецькій вокальній музиці романтичної доби. Суттєву роль має жанр художньої пісні у творчості монгольських композиторів (Йонгруб, Алатон Оле, Се Енкабаяра та ін.), які поєднують етнотрадиційний мелос із західними техніками композиції.

Образний зміст і духовна аура вокальних взірців художньої пісні є віддзеркаленням національно-ментальних настанов монгольського народу та пов'язані зі світом традиційної поезії, у якій відтворено образи споглядання води, неба, квітів та безкраїх степів і лугов, що символізують глибокі людські почуття, утілюють ідею вічної краси природи і кохання. Інтонаційно-художня концепція пісенних творів базується на емоційному переданні картин природи монгольського краю та відтворенні його традиційних звукових символів (дуновіння вітру, звучання верблужих дзвоників, гупотіння табунів коней).

Монгольська лірична пісенність відзначена широким диханням мелосу, що розгортається у широкому діапазоні, та підкреслюється витонченою мелізматиною, прийомами глісандо і вільною нерегулярно акцентною ритмікою. Етнохарактерний інтонаційно-стильовий комплекс, що слугує мотивно-тематичним підґрунтям народного наспіву, складається з чергування інтервалів великої секунди, терції й чистої кварта. У композиторській інтерпретації сучасних монгольських авторів зазначений народний мелос набуває специфічного тембрового забарвлення, суттєво переосмислюється згідно індивідуальній художній концепції та жанровим орієнтирам. Підсиленню етнотрадиційного забарвлення та поглибленого розуміння народної образності сприяє використання композиторами у вокальному мелосі та інструментальному звучанні прийомів звукоімітації традиційних монгольських народних інструментів (зокрема матуцин, сиху, хуобусі, хуцзя).

Вокальність як характерна ознака монгольської музичної картини світу не лише пронизує камерно-вокальну творчість композиторів Внутрішньої Монголії, але й становить сутнісно-сміслову основу хорового мистецтва, утвореного на засадах монгольської багатоголосної співочої традиції. Вокальна природа охоплює простір інструментальних творів, що складає окрему, ще мало вивчену в науковому дискурсі ланку художнього надбання китайської національної музики.

ХАРКІВСЬКІ ГАСТРОЛІ ЛУЇЗИ НІКІТА

Американська оперна співачка Луїза Маргарет Нікіта (1872 – ?) у першій половині 1890-х рр. була однією з яскравих представниць світового вокального мистецтва. У довідниковій літературі про неї залишилося обмаль відомостей, які фактично обмежуються тим, що співачка засвоювала вокал у Парижі та була примадонною Паризької опери; гастролювала Західною Європою і в Російській імперії, вперше виступивши у Москві в 1888 р. У 1897 р. травма горла спричинила припинення вокальної кар'єри співачки.

Утім, вивчення тогочасних публікацій дає змогу суттєво поповнити відомості про творчий шлях Луїзи Нікіти. Зокрема, харківська преса наприкінці 1888 р. повідомляла про виступи 16-річної американської співачки в столицях Російської імперії – Москві та Петербурзі. У цих повідомленнях зазначалося, що вже в 3-4 роки Луїза зачаровувала своїм співом. У 12 років її почула культова на той час оперна діва Аделіна Патті, завдяки якій Нікіта почала професійно займатись вокалом і здобувати музичну освіту в Парижі. У 1887 р. дівчина вже співала в Німеччині, де місцева преса схвально висловлювалася як про її голос, так і про художній рівень виконання.

Перші концерти Л. Нікіта в Харкові відбулися 7 та 11 лютого 1890 р. Молода співачка анонсувала в програмах концертів лише по чотири твори. У першому концерті прозвучали: арія «*Ernani involami*» з опери «Ернані» Дж. Верді, «*Echo Lied*» К. Еккерта, «*Leclat de rire*» (Пісня сміху) Д. Обера та вальс з опери «Ромео і Юлія» Ш. Гуно. У програмі другого виступу були заявлені: *Agie e Rondo* з опери «Сомнамбула» В. Белліні, «*Ave Maria*» Ш. Гуно, «*Chanson Bohemienne*» (Циганка), написана для Л. Нікіта П. Букалоссі, та «*A la Fontaine*» (Березнева ніч) В. Тауберта.

Концерти молодой співачки мали значний успіх серед численної публіки. Утім, захват пересічної публіки розрекламованою «знаменитістю» не розділяли харківські професійні музиканти. Так, викладач місцевого музичного училища А. Юр'ян зазначав у рецензії, що Л. Нікіта дійсно має чудові вокальні дані, чуйний музичний слух і чисте інтонування, але голос її не опрацьований як в технічному, так і художньому аспектах. Критик негативно поставився до репертуару, презентованого американською співачкою, відзначивши його обмеженість та безмістовність. Підсумовуючи враження від двох концертів, А. Юр'ян висловлював жаль щодо виконання творів, негідних таланту та чудового голосу молодой вокалістки.

Наступні гастролі Л. Нікіта відбулися в Харкові майже через два роки. Приїзду співачки передували відгуки з Києва, де Нікіта в першій половині грудня 1892 р. брала участь в оперних виставах. Кореспондент київської газети зазначав, що голос співачки не втратив колишні гідності та звучав сильніше і повніше попереднього.

Л. Нікіта дебютувала в Харкові 21.12.1892 р. в партії Маргарити в опері «Фауст» Ш. Гуно. Вже наступного дня рецензент характеризував вокальні дані співачки: «красиве, легке сопрано, абсолютно рівне у всіх регістрах, з звучними, густими низькими та повними верхніми нотами». Успіх співачки був настільки надзвичайним, що опера була позапланово повторена 25 грудня

у переповненому публікою театрі. 26 грудня Л. Нікіта виступила в партії Джильди в опері «Ріголетто» Дж. Верді та мала ще більший успіх, оскільки вокальні особливості партії дозволили артистці виявити у всьому блиску розкішну колоратуру як одну з головних прикрас чарівного голосу. 29 грудня молода американська співачка втретє виступила в партії Маргарити; театр був знову переповнений і протягом усього виступу вокалістки лунали захоплені овації. Надзвичайний успіх молодої артистки сприяв продовженню її виступів у Харкові. Так, 31 грудня вистава складалася з кращих актів опер «Ріголетто» (2-й акт) та «Фауст» (3-й та 5-й акти), після чого відбулося концертне відділення. А 4.01.1893 р. вокалістка виступила в партії Церліни в опері «Фра-Дьяволо» Д. Обера, тріумфально завершивши свої виступи в Харкові.

Преса повідомляла гастрольний розклад Л. Нікіта на 1893 рік: співачка з Харкова вирушила до Берліну, потім в Англію, Шотландію та Ірландію; в квітні вона повинна була співати в Парижі, а з травня по листопад — у Чикаго.

Наступні гастролі Л. Нікіта в Харкові відбулися через рік. Харків'яни мали змогу побачити артистку, як у ролях вже презентованих у 1893 р. (31.01 вона співала партію Церліни в опері «Фра-Дьяволо» Д. Обера, 2.02 — партію Маргарити в опері «Фауст» Ш. Гуно та 10.02 — партію Джильди в опері «Ріголетто» Дж. Верді), так і в нових для місцевої публіки (13.02 виконувала партію Міньон в однойменній опері А. Тома та 27.02 — партію Джульєтти в опері «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно). Натхненність мистецтвом Л. Нікіта в 1894 р. об'єднала у своїх враженнях харківську мистецьку еліту з місцевою публікою: під час усіх харківських спектаклів знаменитої співачки були аншлаги, а рецензенти публікували захоплені відгуки. Зокрема, виконання партії Джульєтти визначалося як ідеальне відтворення образу, створеного Ш. Гуно, а інтерпретації ролей Церліни та Міньон — взагалі, як унікальні.

Востаннє Л. Нікіта відвідала Харків наприкінці січня 1895 р., після того як із значним успіхом провела сезон в одному з провідних оперних театрів світу — паризькому «Орега Соміє». Її дебют у цьому театрі відбувся в партії Міньон та мав надзвичайний успіх у публіки. Про блискучий прийом молодої артистки в Парижі свідчить факт проведення протягом двох місяців 24-х вистав опери «Міньон» з Нікіта в головній партії. Надзвичайний успіх співачки сприяв укладенню ангажементу з паризьким оперним театром до кінця 1896 р. Про європейське визнання творчих досягнень американської вокалістки свідчить і те, що наприкінці 1894 р. вона отримала від герцога Альфреда Саксен-Кобург-Готського звання придворної співачки.

Концерт Л. Нікіта з піаністом Гаральдом Бауером у Харкові 31.01.1895 р. відбувся в межах великого гастрольного туру по Російській імперії та відкривав серію концертів по культурних центрах України: Полтаві, Кременчузі, Єлисаветграді (нині — Кропивницький), Миколаєві, Одесі та Житомирі. Харківська публіка із захопленням приймала знамениту співачку: протягом усього вечора звучали жваві овації. Слухачі були в захваті від чудового голосу, виключної колоратури та витонченого, художнього співу вокалістки настільки, що після кожного номера Нікіта двічі, а то й тричі співала на bis. У концерті, зокрема, прозвучали з властивим співачці тонким почуттям краси та масою ледь вловимих відтінків популярні вокальні твори: Мазурка Ф. Шопена, «Echo des oiseaux» (Відлуння птахів) В. Ганца, «Les perles d'or» (Золота перлина) А. Тома,

а також вже виконувані нею в Харкові «Leclat de rire» (Пісня сміху) Д. Обера, «Wiegend lied» (Колискова пісня) Й. Брамса, романси «Соловей» О. Аляб'єва та «Не кажи, що молодість занапастила» Я. Пригожого. Рецензент відзначив, що вокальна майстерність Л. Нікіта доставив справжню насолоду.

Отже, аналіз публікацій у харківській пресі щодо гастрольних виступів американської співачки Луїзи Нікіта протягом 1890–1895 рр. у Харкові дає можливість, по-перше, частково відтворити творчий шлях однієї з найталановитіших вокалісток кінця XIX ст., по-друге, простежити специфіку професійного становлення оперної співачки в зазначений період. Відгуки харківських рецензентів та факти творчої біографії Л. Нікіта дозволяють припустити, що молода американська мисткиня посідає одне з провідних місць у світовому вокальному мистецтві кінця XIX століття. Підтвердження означеного припущення можливе в процесі детального аналізу періодичних видань різних країн світу означеного періоду.

Лу Туцизе

ВОКАЛЬНА СФЕРА ЯК ДОСЛІДНИЦЬКИЙ ПРІОРИТЕТ КИТАЙСЬКИХ НАУКОВЦІВ У ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКОЛОГІЇ

Інтенсифікація процесів комунікації української та китайської систем фахової мистецької освіти, зокрема вокальної, формування нової генерації китайських музикологів, дослідницькими пріоритетами пов'язаних як із національним мистецтвом, так і з художнім простором України, формує нові напрями сучасної української гуманітаристики. Один з них — висвітлення онтології та феноменології мистецтва вокалу в Китаї, суголосний пост-модерністській спрямованості на всебічну комунікацію культур. З іншого боку — осягнення сутності і специфіки композиторської інтерпретації китайської поезії у вокально-хоровій музиці українських авторів, що на мистецькому рівні є утіленням зустрічі різних ментальностей та національних картин світу.

Дисертаційні дослідження та окремі публікації, презентовані в українській музикології китайськими науковцями, резонують із сучасними пошуками вітчизняної музикологічної думки, відбиваючи провідні дослідницькі напрями та водночас порушуючи проблему осмислення специфіки художніх процесів у регіональному ракурсі. У дослідженнях феноменів вокального мистецтва найрепрезентативнішими для китайських вчених є методико-педагогічний, музично-аналітичний (теоретичний) та виконавсько-інтерпретаційний напрями.

Новаційність більшості наукових праць з питань вокального мистецтва зумовлена зверненням їх авторів до низки мистецьких явищ і художніх процесів Китаю, які раніше перебували на периферії дослідницької уваги. Авторами започатковане висвітлення тенденцій розвитку науково-теоретичної та вокально-педагогічної думки науковців, педагогів-вокалістів різних провінцій КНР, розкриття специфіки творчості, репертуарних пріоритетів, вокального стилю і стилістики та виконавської діяльності видатних представників вокально-співочого мистецтва.

Уводячи в українську музикознавчу царину раніше фактично не опанований матеріал, сучасні науковці окреслюють системні складові фахової

вокальної освіти в КНР та її окремих регіонах, осягають специфіку викладання мистецьких курсів у провідних університетах Піднебесної.

Отже, осягнення китайського мистецького досвіду та національної системи вокальної освіти сприяє посиленню міжкультурних зв'язків, поглибленому розумінню творчості майстрів Піднебесної, проникненню в сутність їх художніх концепцій та стилю музичного мислення.

Р. О. Чернова

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ МАНЕРИ ФРЕНКА СІНАТРИ (НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ “STRANGERS IN THE NIGHT”)

Всесвітньо відомий співак Френк Сінатра мав унікальний «оксамитовий» тембр голосу. Ліричний баритон артиста, хоча і не дуже багатий відтінками, завдяки своїй легкості, красі та глибині звучання нікого не залишав байдужим. Вокальна манера митця вирізнялася індивідуальним підходом до техніки дихання та звуковидобування.

Однією із найвідоміших пісень Ф. Сінатри є “Strangers in the Night” (укр. «Незнайомці у ночі»), яка увійшла до скарбниці класики популярної музики ХХ століття. Музика цієї композиції, створена німецьким композитором Бертом Кепфером, була написана спочатку для фільму “The Man Could Get Killed” (укр. «Людина може бути вбита»), який вийшов у 1965 р. Ця пісня, яка стала широко відомою саме завдяки її виконанню Френком Сінатрою, у 1967 р. принесла співаку перемогу в номінації «Краща чоловіча вокальна робота в жанрі поп-музики» музичної премії «Греммі».

Композиція пісні “Strangers in the Night” являє собою просту куплетну форму без приспіву. Основною темою твору є тема кохання з першого погляду між двома незнайомцями, які були самотніми до моменту їх зустрічі. Музика пісні включає в себе низхідну тональну секвенцію, що дозволяє вокалісту розкрити за допомогою голосу драматургію пісні, використовуючи певну палітру вокальних прийомів. Так, з кожним наступним рядком пісні змінюється динаміка звучання голосу артиста — від відносно голосного, стверджувального, наповненого впевненістю звучання до тихого, стриманого, емоційно помірною. Наприкінці кожного епізоду триланкової секвенції Ф. Сінатра використовує прийом *vibrato* на *diminuendo*, емоційно підкреслюючи серйозність намірів героя в поєднанні з певною боязкістю у висловленні своїх почуттів.

Френк Сінатра у своїй творчій діяльності прославився активним застосуванням специфічної манери виконання пісень, яка отримала назву *крунінгу* (англ. *crooning*) і є своєрідним наспівуванням мелодії, «співом у мовній позиції». Характерними ознаками *крунінгу* як особливої вокальної манери є невимушене звуковидобування, оповідальна подача матеріалу («співати, наче розмовляти»), шляхетна простота, спокій та розслабленість, а також строгість і плавність виконання. Саме таким є виконання Сінатрою пісні “Strangers in the Night”, яке повною мірою відображає ідею цієї композиції.

Аналіз концертного виконання Френком Сінатрою пісні “Strangers in the Night” доводить, що артист демонструє розмовну манеру співу (*крунінг*) із менш вокалізованою мелодійною лінією. Це явище чітко простежується саме під час концертних виступів, оскільки в цей час відбувається природний перехід від

спілкування (розмови) митця з глядацькою залогою низьким, тихим, розмірним голосом до безпосередньо співу без змінення при цьому вокальної позиції та тембрового забарвлення. Для Сінатри як співака така манера «виконання-розмови» є цілком органічною.

Однією з найцікавіших і найпримітніших особливостей створеної Френком Сінатрою виконавської версії цієї пісні є імпровізаційне наспівування “doo-be-doo-be-doo”, яке триває до кінця твору. У цій композиції співак використовує й так званий «*твенг*» (*twang*), який надає звуку певної дзвінкості, щільності і різкості тембру. Використання цієї техніки зумовлюється наданням звуку емоційної виразності. Оскільки Сінатра був володарем баритону, відповідно основою його виконавської манери стало застосування специфічного тембрового прийому «*субтону*», пов'язаного з розщепленням дихального потоку та виконанням окремих фраз «пошепки чи ніби впівголоса <...> з певною естетичною метою: надати певного смислового навантаження окремим фразам пісні; виразити за допомогою вокалу такі емоції, як хвилювання, туга, біль, скорбота тощо» (за М. Смородською). Проте, у Сінатри *субтон* скоріше служить для підкреслення оксамитового тембру голосу й надання йому загадковості та стриманості.

Виконуючи пісню “Strangers in the Night”, артист користувався власною технікою дихання, створену під впливом звучання тромбону — інструмента, який вразив співака плавністю переходу одного звуку в інший, глибиною звучання й насиченим тембром. У вокальному мистецтві, як і в мистецтві гри на тромбоні, задля досягнення відповідної плавності необхідно рівномірно використовувати повітря, «віддавати» його поступово, плавно, без поштовхів, не форсуючи видих. Завдяки цьому прийому пісня “Strangers in the Night” у виконанні Френка Сінатри звучить кантиленно, ніби на одному диханні.

Отже, Френк Сінатра, з огляду на образний зміст пісні “Strangers in the Night”, виконував цю композицію у романтичному стилі, якому притаманні заглиблення в психоемоційний стан героїв, деталізоване відображення їх почуттів та настроїв та наспівна кантиленна мелодика. Важливим чинником створення митцем художнього образу твору є його індивідуальна вокальна манера, заснована на використанні специфічних виконавських прийомів.

Лічуань Чжан

НАУКОВЕ ОСМИСЛЕННЯ МУЗИЧНОГО ПЕРФОРМАНСУ В ПРАЦЯХ УКРАЇНСЬКИХ ДОСЛІДНИКІВ

Музичний перформанс — неоднозначне явище, що виникло в 1960-ті роки. На початковому етапі музичний перформанс був спрямований на викриття проблем соціуму (наприклад, «п'єса мовчазної присутності» Дж. М. Кейджа «4'33», певні акції інтернаціонального арт-напряму «Флаккус» тощо). З часом головною метою перформативних практик стає епатаж заради епатажу. Залучення ознак перформансу простежується не тільки в сучасній експериментальній музиці, а й в галузі академічного музичного мистецтва.

В останні десятиліття в українських ЗМІ все частіше з'являються повідомлення про мистецькі експерименти, які анонсуються як музичний перформанс. Утім, аналіз таких подій приводить до висновку, що застосування терміну «перформанс» у багатьох випадках зумовлено не стільки змістовною

складовою, скільки його популярністю в повсякденному спілкуванні сучасних митців-практиків. Разом із тим, перформанс як яскравий прояв постмодернізму є невід'ємною ознакою сучасного мистецтва, що зумовлює необхідність його системного осмислення.

Перформативні практики все активніше привертають увагу сучасних науковців. Зокрема, в Україні протягом останніх років захищені дисертації з визначення проявів перформансу у творчості сучасних українських композиторів С. Зажитька, А. Загайкевич, І. Небесного, В. Рунчака, К. Цепколенко, Л. Юріної (М. Максименко, Одеса, 2009 рік) та осмислення постмодерністських практик (перформанс, хепенінг та інвайронмент) у сучасній українській театральній культурі (О. Лачко, Харків, 2019 рік).

Вимоги до захисту дисертацій в Україні зумовлюють наявність у науковому дискурсі понад тридцять статей та публікацій апробаційного характеру означених дослідниць. Зокрема, М. Максименко визначає формотворчі принципи музичного перформансу, конкретизуючи понятійний апарат. На основі сформованого теоретичного підґрунтя дослідниця виявляє основні перформативні ознаки у творчості сучасних українських композиторів. Значення дисертаційної праці О. Лачко в осмисленні музичного перформансу полягає в систематизації на основі культурологічного підходу різновидів перформативних практик та конкретизації спільних рис і характерних відзнак перформансу, хепенінгу та інвайронменту. Важливим доробком праці О. Лачко є визначення національної специфіки рецепції постмодернізму, що є спільним як для театральної, так і музичної культури України.

Перформативні практики в музиці привертають увагу сучасних українських філософів. Так, М. Лігус присвятила наукову публікацію (2018 р.) обґрунтуванню комунікативного характеру взаємодії учасників музичного перформансу. Осмислюючи перформанс у музиці як втілення та вираження колективних уявлень, інструмент заохочення, спосіб мобілізації ресурсів тощо, дослідниця доходить висновку, що музичний перформанс, завдяки комунікативності, відіграє функцію творця й та сприяє трансформації соціальної дійсності.

Отже, існує нині в Україні наукове надбання стосовно вивчення перформативних практик, окрім аналізу постмодерністських рецепцій в окремих сферах творчості, формує, по-перше, теоретичне підґрунтя осмислення українського акціонізму; по-друге, понятійний апарат, придатний, як до калькування, так і вдосконалення. Такий науково-теоретичний доробок сприяє системному аналізу конкретних перформативних проявів у сучасній музичній культурі України.

М. А. Трянов

ГІТАРНЕ ТРІО: СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК

Так історично склалося, що у процесі розвитку гітарних жанрів тріо не набуло великої поширеності, хоча оригінальні твори для цього складу з'явилися на початку формування камерно-ансамблевого гітарного репертуару. Гітарне тріо сформувалось в один період з дуєтом (Антуан де Лое видав у 1817 році в Парижі своє «Концертне Тріо» оп. 29). Причинами меншої популярності

гітарного тріо серед композиторів та виконавців може слугувати його «серединне» положення між дуєтом та квартетом, що є не завжди зрозумілим у питанні розподілу фактури та балансу голосів. Глибинна сутність проблеми розвитку гітарного тріо є перспективною галуззю сучасної гітаристики. Особливо гостро актуалізується даний напрям досліджень у контексті зростання популярності цього жанру в останні десятиліття.

Спираючись на систематизацію ансамблевих жанрів, запропоновану І. І. Польською у дисертації «Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти», можна стверджувати, що гітарному тріо притаманні риси *константно-варіантного* ансамблевого жанру, що тільки знаходиться у процесі свого становлення, та якому на сучасному етапі властиві якості більш розвинених жанрів, зокрема дуєту та квартету.

Один з найвидатніших композиторів ХХ ст. — Пауль Гіндеміт — має у своєму доробку оригінальну п'єсу для тріо «Рондо», що була написана ще у 1930 році як інструментальний номер до кантати «Wanderlieder», яку композитор створив на замовлення фестивалю «Берлінські дні нової музики». У 1938 році Гіндеміт був змушений залишити рукопис за межами Німеччини, але пізніше, під час написання переліку своїх невиданих творів, згадав про цю невелику п'єсу. Рондо було опубліковане лише у 2008 році.

Перше професійне гітарне тріо з'явилося тільки у 1970 році. Це Італійське Гітарне Тріо у складі: А. Боргезе, Р. Фросаллі та В. Сальдареллі. Тріо сформувало оригінальний сучасний репертуар для свого складу. Багато відомих композиторів ХХ ст., перш за все італійських, пишуть спеціально для їх ансамблю свої твори. Це С. Бузотті, Б. Бартолоцці, А. Компані, А. Клементі, А. Перуцці, Л. Сінгер, Р. Бріндл, Е. Морріконе та ін. Тріо гастролює по світу та випустило декілька платівок, що отримали схвальні відгуки від слухачів та критиків.

До відомих гітарних тріо сучасності належать: Вівальді Гітар Тріо (Італія), Сеговія Гітар Тріо (Англія), Вікторія Гітар Тріо (Канада), Каліфорнія Гітар Тріо (США), Амстердам Гітар Тріо (Нідерланди), Зальцбург Гітар Тріо (Австрія) та багато ін. У наші дні спостерігається підвищення рівня уваги до гітарного тріо серед виконавців та композиторів. Це дає змогу стверджувати, що ансамбль такого типу знаходиться у процесі формування своїх усталених жанрово-стилістичних та семантичних властивостей.

В українському гітарному виконавському мистецтві тріо, як постійно діючий професійний ансамблевий склад, представлений не був. Натомість, надзвичайно цікавою є концертна діяльність двох гітарних династій: Іваннікових та Радзецьких, представників двох потужних регіональних шкіл — донецької та дніпровської. Два сини Павла Іваннікова — Тимур Павлович (1980 р. н.) та Володимир Павлович (1984 р. н.) стали відомими гітаристами. Вони продовжили ансамблеві традиції родини (дуєт Павла та його брата Аркадія — по суті перший професійний гітарний ансамбль СРСР) та інколи виступають як тріо (з батьком Павлом Володимировичем).

Брати Сергій та Дмитро Радзецькі — гітаристи, які успішно об'єднують у своїй творчості найсучасніші тенденції розвитку гітарного виконавства з традиціями академічного музикування. Отримавши освіту у свого батька, Юрія Радзецького, фундатора дніпровської гітарної школи, брати перейняли

не тільки виконавську майстерність, але й продовжили композиторські пошуки батька. Сімейний ансамбль — цілком природне явище для Радзецьких, де кожен учасник — яскравий виконавець та самотутній композитор.

О. А. Антоха

ОРГАНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ ТРУБИ В ДОБУ БАРОКО

Духові інструменти, як і ударні, вважаються найдавнішим різновидом музичних інструментів. Власну мистецьку історію розвитку в музичній культурі має труба — інструмент сімейства мідних або мундштучних духових інструментів, що виконував важливі функції (передусім церемоніальну) ще за часів стародавніх цивілізацій. Мистецтво гри на трубі в усі часи вважалося складним, затребуваним та культурно значущим, адже потребувало від виконавця особливої відповідальності та дотримання певних професійних вимог.

У добу Середньовіччя трубачі виконували особливу сигнально-комунікативну функцію у ратній музиці, були обов'язковими учасниками бойових походів та здійснювали звукову координацію між військовими підрозділами, що знаходилися на відстані. У світському житті труби були затребувані в численних церемоніальних заходах, святковкових ходах, лицарських турнірах та різноманітних урочистостях. Особливу практичну (сигнально-інформативну) роль виконували «баштові» трубачі у великих європейських містах, сповіщаючи населення про прибуття високоповажної персони, наближення до міста ворожої армії, а також діючи в якості «живого» годинника, що озвучує зміну часу доби.

Конструктивні удосконалення труби, запроваджені у Ренесансну добу, зумовили збільшення його виражальних можливостей та сприяли поступовому зростанню мистецького інтересу до цього інструменту в композиторській практиці. Унаслідок цього, у добу Бароко в контексті загального посилення ролі духових, зокрема мідних інструментів, функція труби суттєво переосмислюється. У цей історичний час вона виходить за традиційні межі свого практичного використання (в якості фанфарно-сигнального інструменту) та починає відігравати більш значущу функцію в музичному мистецтві. Детермінантами цього процесу є утворення перших оркестрів (у чому одну з найзначніших ролей зіграв композитор та реформатор Клаудіо Монтеверді), формування інструментального стилю мислення та нових інструментальних жанрів (концерту, сонати, сюїти та ін.).

Окреслені вище чинники вплинули на органологічну еволюцію труби, появу спеціального натурального її різновиду (так званого, барокового), Модернізації інструменту сприяла практика виконавців, які опанували мистецтво гри у верхньому регістрі труби, що отримав назву «*clarino*» (лат. «ясний»). Згодом, цей термін став позначати складний та віртуозний стиль гри, технічні особливості якого пов'язані саме з виконанням діатонічного звукоряду у верхньому регістрі труби (за допомогою гнучкої роботи губ, точної та м'якої атаки язика, гарної компресії дихання) та майстерністю музиканта щодо координації цих складових. Серед найвідоміших виконавців-віртуозів слід відзначити блискучого трубача Готфріда Райхе, для якого Й. С. Бах написав

надскладні трубні партії *clarino* у своїх творах, зокрема у Бранденбурзькому концерті №2.

Можна стверджувати, що доба Бароко є «золотою добою» в історії мистецького буття натуральної труби – інструменту, особливістю будови якого є відсутність помпового або педального (вентильного) механізму (на відміну від сучасних труб), на якому було можливо грати тільки звуки натурального обертонового звукоряду. Саме тому техніка гри на цих трубах повністю залежала від виконавського апарату трубача, що викликало значні труднощі. За формою, існували як зигзагообразні, так і спіралевидні інструменти. За розміром каналу ствола цей інструмент був удвічі довше за сучасний. За рахунок цього розміру і загальної довжини інструменту старовинна труба *in B* звучала октавою нижче сучасної і тому її натуральний звукоряд починався з ноти *C* великої октави.

Натуральна труба була складна для виконавців в освоєнні будь-яких регістрів. Тому трубачі тих часів спеціалізувалися на виконанні звуків у певних октавах і навіть окремих звуків. З метою полегшення гри в тому чи іншому регістрі виконавці користувалися спеціальними мундштуками з глибшими або дрібнішими чашками, а також трубами різних строїв і конструкцій. В оркестровій практиці використовували інструменти в строях *D*, *C*, *B* і в низьких – *F* і *ES*. Виконання найвищих обертонів викликало певні труднощі: трубач повинен був мати відповідні фізіологічні дані (міцний дихальний апарат, сильні природні губи, зуби, гнучкий язик) та тривалу систематичну практику.

В історичному аспекті, стиль кларіно – перше явище концертування у мідній духовій царині, а що стосується натуральних інструментів – найзначніше його проявлення. Натуральну (барокову) трубу активно залучали тогочасні композитори в ансамблевій та оркестровій музиці. Серед перших художньо значущих сольних взірців для труби-кларіно – твори митців др. половини XVII ст. Дж. Тореллі, А. Страделла, А. Палавічіно, П. Вейвановського, Г. Персела, які вживали труби *in D* або *in C*. Згадані композитори зазвичай використовували в оркестрі дві трубні партії, які викладалися в імітаційно-поліфонічній фактурі.

Найвищі досягнення у розвитку виконавського стилю кларіно пов'язують із творчістю А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, І. С. Баха – видатних презентантів доби бароко, які найповніше розкрили органологічну специфіку та виконавсько-виражальний потенціал натуральних труб у музичному мистецтві.

Г. В. Михайленко

ПОСТАТЬ ЕЛЛІ ФІЦДЖЕРАЛЬД У СВІТОВІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

XXI ст. ознаменоване насиченістю різноманітними жанрами, їх об'єднаннями та використанням у музиці. Джаз як був, так і залишається одним із провідних музичних жанрів. Він був затребуваний як і в первісному вигляді, так і в симбіозі з іншими жанрами та течіями: поп-джаз, фанк-джаз, джаз-рок, етно-джаз, лаундж-джаз тощо.

Джаз і по сьогодні є популярним на теренах України. Проблема в тому, що за часів радянського тоталітарного режиму джаз в Україні був під заборону. Тому він був мало відомий широкій аудиторії слухачів, а українські виконавці були позбавлені можливості слідувати світовим музичним тенденціям розвитку

джазу. Отже, завдання популяризації джазу, як виду музичного мистецтва, є актуальною. Тому цікаво розглянути шляхи творчого становлення Елли Фіцджеральд, складності імпровізації, з точки зору вокального виконавства, та розкрити особливості виконавської манери «королеви джазу».

Історії джазу важко знайти більш знакову співачку, ніж Елла Фіцджеральд. Елла — це абетка, школа, модель, стандарт, приклад імітації і навчання кожного початківця співака, який хоче співати джаз в будь-якій країні світу, де він знає це слово. І в той же час копіювати її не потрібно — у неї було незрівнянне відчуття ритму, що дозволило їй ковзати, як меркурій, через всі тонкощі нот і ідеальну інтонацію. Її спів сповнений непередбачуваної музичної винахідливості.

Душа співачки під час виступів завжди була переповнена радістю, чистими почуттями, і неможливо було не розділити з нею цю радість, душевний підйом і захват. Унікальна краса голосу, теплота тембру, найширший діапазон співу, точне інтонування — все це було притаманне видатній співачці.

Дебют Фіцджеральд як співачки відбувся 21 листопада 1934 р. в театрі «Аполло» в Гарлемі, Нью-Йорк. Фіцджеральд почала виступати з оркестром Вебба в гарлемському танцювальному закладі «Савой» на постійній основі. Однак першою піснею, яка принесла Фіцджеральд найбільшу популярність, на той момент стала «A-Tisket, A-Tasket» — імпровізація на тему дитячої лічилки, яку співачка записала спільно з Елом Фельдманом у 1938 р. Навіть коли на джазовій естраді запанував бібоп, безсумнівно, дуже непростий для вокального виконання, Елла Фіцджеральд повністю прийняла цей стиль. З антрепризою Нормана Гренца Елла Фіцджеральд об'їздила весь світ. Гренц був автором грандіозного вокального проекту, який реалізувала співачка в 1950–1960 рр. *Song books* — так називалося зібрання пісень найбільших американських композиторів: Джорджа Гершвіна, Коула Портера, Ірвінга Берліна, Джерома Керна, Гарольда Арлена, Річарда Роджерса, Дюка Еллінгтона. Ці записи стали віхою в розвитку джазового вокалу.

Саме в цей період Елла почала використовувати у співі елементи скету, надалі це стало однією з візитівок її стилю. З Луїсом Армстронгом Елла Фіцджеральд зробила єдиний у своєму роді студійний варіант опери Джорджа Гершвіна «Поргі і Бесс». Співачка співпрацювала в різні роки з видатними музикантами: Дюком Еллінгтона, Каунта Бейсі, Джо Пасс, Оскаром Пітерсон, Реєм Брауном, Діззі Гіллеспі, Френком Сінатрою, Бінгом Кросбі, Полом Смітом, Томмі Фланаганов, Роєм Елдріджем, Кетер Беттс, які відгукувалися про співачку завжди в найвищому ступені, захоплюючись її бездоганною музикальністю і талантом імпровізатора, вважаючи за честь працювати з великою Еллою Фіцджеральд.

Дискографія джазової співачки нараховує 54 студійні альбоми, 23 концертні альбоми, 6 збірок, 7 спільних робіт та 72 сингли. Протягом своєї п'ятдесятирічної кар'єри Елла Фіцджеральд отримала 13 премій «Греммі», включаючи одну за життєві досягнення. Дві пісні і чотири альбоми в її виконанні потрапили до Зали слави «Греммі». У 1960 р. на голлівудській «Алеї слави» з'явилася зірка Фіцджеральд. У різні роки вона була нагороджена Президентською медаллю Свободи, Національною медаллю мистецтв, французьким Орденом мистецтв і багатьма іншими почесними відзнаками.

Нині для досягнення індивідуальності та унікальності кожен вокаліст має постійно відкривати для себе нові стилі та манери виконання. Допомогти в цьому може джаз, особливості якого виражать феєрію емоцій і почуттів співака якнайбільше. Визначний український поет Олег Лишега (1949–2014) є автором книги «Поцілунок Елли Фіцджеральд. Есеї». Перша частина («Поцілунок Елли Фіцджеральд» – за назвою однойменного есею) нагадує про нездійснене бажання Грицька Чубая написати книжку про любов до джазу. У цієї музики невичерпні запаси на будь-який смак, під будь-який настрій. А ще захопливо читати біографії великих музикантів.

Своє бачення творчості видатної американської співачки має відома в Україні джазова вокалістка Аніко Долідзе. Вона присвятила постаті Елли Фіцджеральд цілу програму.

Отже, в незалежній Україні в останні два десятиліття джаз набув популярності серед виконавців та слухачів, зросла зацікавленість джазом та творчістю видатних джазових виконавців. Зокрема, у Львові щорічно проводиться Міжнародний джазовий фестиваль *LeopolisJazzFest*, один із найбільших у Європі, та щорічний конкурс *JazzFiesta* тощо. На цих заходах звучать неперевершені композиції створені Еллою. Колись Елла Фіцджеральд була новатором. Нині її вокальні прийоми і джазові стандарти стали класикою, яку вивчають, аналізують, виконують. Таким чином, сьогодні творчість Елли Фіцджеральд прийнято вважати класикою елітарного джазу.

І. В. Грибинюк

ПОСТАТЬ ФРАНСІСКО ТАРРЕґІ В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА

На сучасному етапі розвитку виконавського музикознавства та гітаристики актуалізується проблема вивчення історії гітарного мистецтва та осягнення творчості видатних презентантів цієї музично-художньої сфери. Яскравою постаттю в царині гітарної творчості та концертного виконавства є іспанський гітарист-віртуоз і композитор Франсіско Тарреґа (1852–1909), якого вважають одним із засновників традицій класичного гітарно-виконавського мистецтва та блискучим автором гітарної музики межі XIX–XX ст.

Здобувши системну освіту в Мадридській консерваторії по класу гітари (1874–1880) у відомого гітариста Е. Аррієта, Ф. Тарреґа розпочав плідну виконавську, композиторську та музично-педагогічну діяльність. Як музикант-віртуоз, наділений яскравою виконавською харизмою, Франсіско Тарреґа активно концертував у різних країнах Європи, з успіхом гастролював у Франції (Ліон, Париж), Британії (Лондон), Італії (Неаполь, Мілан) та ін. Створений іспанським музикантом унікальний стиль гри на гітарі та започаткована система виражальних прийомів зазнала реалізації в концертній практиці презентантів його виконавсько-педагогічної школи (М. Льобет, Е. Пухоль, Д. Фортеа та ін) та набула поширення у сучасному гітарному мистецтві.

У власній композиторській творчості Ф. Тарреґа, як і його сучасник – славнозвісний іспанський композитор І. Альбеніс, поєднував музичні традиції класико-романтичної доби та національно-стильові елементи іспанського фольклору (етнохарактерні мелодико-ритмічні звороти, енергію стилю фламенко).

Авторська спадщина Ф. Таррегі становить біля двохсот творів, що охоплюють оригінальні концертні композиції та численні аранжування для гітари, створені на основі відомих взірців музики європейських авторів (зокрема І. Альбеніса, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена та ін). Усі опуси композитора, серед яких – «Спогаді про Альгамбру», «Danza Mora», «Оремус» (на основі вражень від подорожі містами Алжиру) та гітарні версії класичних творів європейської музики (зокрема твору І. Альбеніса «Asturias Leyenda» та ін.) увійшли в концертний репертуар декількох поколінь виконавців-гітаристів.

Серед прихильників професійної майстерності та композиторської творчості Ф. Таррегі – відомий гітарист А. Сеговія, який високо поцінував майстерність свого колеги, виконував його твори та спирався у власній педагогічній діяльності на методичні та художні напрацювання класика гітарного мистецтва.

О. В. Бабенко

ОСОБЛИВОСТІ ПРОВЕДЕННЯ ВІДБОРУ УЧНІВ ДЛЯ ГРИ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Гра на духових інструментах пов'язана зі значними фізичними навантаженнями, що відчужають музиканти-духовики в процесі виконавства. Виникає додаткове навантаження на легені, серце, дихальні м'язи. Специфічну, невластиву звичайним умовам життєдіяльності людського організму, роботу виконують губи виконавця, тому до навчання гри на духових інструментах мають допускатися особи, що пройшли медичну комісію і мають нормальний стан здоров'я.

Навчання гри на музичних інструментах, зокрема на духових і ударних, потребує цілого комплексу різних музичних здібностей. До них належать: музичний слух; почуття ритму; музична пам'ять, тому вирішальною умовою для визначення ознак фахової придатності є наявність у кандидатів музичних здібностей. Визначення музичних даних починають із перевірки в кандидатів музичного слуху.

Правильне відтворення кандидатом окремих звуків певною мірою свідчатиме про наявність у нього мелодійного слуху. Гармонійний слух перевіряється при інтонуванні простих інтервалів і нескладних акордів. Правильне відтворення кандидатом голосом звуків різних інтервалів і акордів свідчатиме про наявність у нього здатності до сприйняття співзвуччя і до слухового аналізу їх складу.

Для визначення одного з найважливіших показників якості музичного слуху – ладового відчуття – екзаменаторові під час виконання мелодії слід зупинятися на стійких і нестійких звуках та перед закінченням фраз, а кандидат має визначати ступінь усталеності звуків і ступінь закінчення музичних фраз.

Слід пам'ятати, що перевіряти наявність ладового відчуття необхідно в кандидатів, що мають певну музичну підготовку і виявили наявність гарного музичного слуху, тому що кандидати зі слабким слухом не в змозі визначити різницю в звучанні однієї й тієї ж фрази, зіграної в мажорі або мінорі.

Визначення рівня розвитку відчуття ритму має бути дуже ретельним і обережним. Відстукування кандидатом заданих ритмічних фігур може іноді

вести екзаменатора в оману. Правильне виконання цього завдання може бути не стільки результатом наявності відчуття ритму, як збереженням у пам'яті одного лише ритмічного рисунка без відчуття метричної пульсації, що є основою для ритмічного відчуття.

Музична пам'ять визначається при повторенні голосом програної або проспіваної невеличкої незнайомої мелодії. Перевірка її має складатися з декількох завдань, що поступово ускладнюються. Спочатку можна зіграти плавну мелодію, просту за ритмом, потім – складнішу. Запропонувати кандидатові заспівати програну мелодію від іншого звука в іншій тональності.

Виконувати запропоновані мелодії необхідно виразно. Бажано, щоб кандидат при відтворенні мелодії голосом робив такі ж відтінки, що й екзаменатор: залежно від того, наскільки йому вдасться цього досягти, можна дійти висновку про його музикальність. Проте перевірка природних даних кандидата надає лише приблизне уявлення про дійсний рівень його музичних здібностей. Тільки практичні заняття з учнем протягом півроку-року дозволять визначити перспективи його розвитку.

Для правильного вибору кандидата для гри на інструменті педагог мав уважно проаналізувати індивідуальні особливості учня, його анатомо-фізичні дані: форму і будову губ, будову зубів і щелеп, форму язика, будову рук і пальців, загальний фізичний розвиток. При визначенні кандидата для навчання гри на тому або іншому інструменті, педагог має також зважати на його особистий інтерес і бажання навчатися гри саме на цьому інструменті й (при відсутності серйозних перешкод) задовольняти його прохання. Це сприятиме успішнішому навчанню майбутнього музиканта.

А. І. Калашникова

РОМАНТИЧНИЙ ЕТЮД У ТВОРЧОСТІ С. Е. БОРТКЕВИЧА

Тривалий час в Україні не була відомою творчість Сергія Едуардовича Борткевича (1877–1952), який народився, вчився та набував першого музичного досвіду на Харківщині. Віднайдення доробку митця стало сенсацією, адже спадщина видатного українського композитора, «останнього романтика», налічувала багато зразків симфонічної, фортепіанної, оперної, балетної, камерно-інструментальної музики.

Творчий шлях митця умовно можна розподілити на три періоди. Перший – 1904–1914, – пов'язаний із часом викладання С. Борткевича на посаді професора в берлінській консерваторії. Ця доба була затьмарена подіями Першої світової війни, адже як представник Російської імперії С. Борткевич був вимушений покинути Німеччину, і в 1914 році він повертається до рідного Харкова.

Другий період тривав з 1914 до 1920 року. Його можна визначити як харківсько-кримський, оскільки перебування у Харкові наприкінці громадянської війни закінчилось для С. Борткевича ув'язненням, в результаті чого він опинився у Криму. У листопаді 1920 року під час воєнних подій митець був вимушений виїхати в Константинополь. Останній період життя митця – з 1922 до 1952 року – пройшов у Відні. У цей період скрутне життя й хвороби підірвали здоров'я композитора. Творчість С. Борткевича, який після еміграції так і не зміг повернутися на Батьківщину, з політичних причин замовчувалась

і не була відома в Україні. Лише на межі ХХ–ХХІ століть відбувається «відкриття» його музики сучасними музикантами й публікою.

Важливим для С. Борткевича стало те, що йому пощастило із вчителями. Першою вчителькою була мати — Софія Ушинська, яка добре володіла фортепіано і пристрасно любила музику. Згодом він продовжив освіту в музичній школі Іллі Слатіна, де вчився у самого директора. Подальше навчання у Харківському музичному училищі проходило в класі Альберта Бенша — колишнього учня Ференца Ліста.

Вступивши до Петербурзької, а потім до Лейпцизької консерваторії, майбутній композитор навчався по класу фортепіано відповідно у Карла ван Арека та Альфреда Райзенауера, у минулому також учнів Ф. Ліста.

На цей час припадають і його перші композиторські спроби, де пріоритети він надає фортепіанній музиці. У пошуках власного стилю творчою лабораторією для С. Борткевича стають жанри фортепіанної мініатюри та романтичного етюду.

Як жанр, романтичний етюд був запроваджений у творчості Ф. Шопена та Ф. Ліста, широкої розробки він здобув і в російській музиці (М. Балакірєв, О. Глазунов, А. Лядов, С. Рахманінов, А. Рубінштейн, О. Скрабін та ін.).

У творчості С. Борткевича, етюд набуває специфічного трактування, де він отримує ознаки характеристичної п'єси або поетичної замальовки. Для відтворення задуманого образу композитор застосовує різноманітні технічні прийоми та нетипову для цього жанру пісенного типу мелодику. Саме ці ознаки характерні романтичному етюду С. Борткевича «Сяючий фонтан» *op.* 10, музика якого має світлий, піднесений характер.

Перші збірки п'єс С. Борткевича, серед яких «Три п'єси» (без зазначення опусу, № 3) *op.* 3 (№ 2), *op.* 5, теж містили етюди. У подальшому композитор об'єднував їх навіть в окремі опуси, наприклад: десять етюдів *op.* 15, створені у харківсько-кримський період, або програмні «Дванадцять етюдів-новел» *op.* 29, що становлять серію портретних замальовок.

В етюдах п'ятнадцятого опусу, присвячених педагогу С. Борткевича у Лейпцизькій консерваторії А. Райзенауеру, увагу перш за все привертає явне наслідування традицій Ф. Шопена, кожний етюд якого призначався для відпрацювання окремого виду техніки.

У романтичному етюді, що посідає вагоме місце у творчості С. Борткевича, відображено найрізноманітніші прояви життя й людських почуттів: яскраві образи й картини природи, портрети сучасників композитора, інтимні почуття тощо. Все це розкривається через композиторське ставлення до традицій жанру та вільний вибір образів і стилістичних прийомів для їх втілення.

Є. А. Козеняшев

СВИРИЛЬ ІВАНА КОЗАЧЕНКА — УКРАЇНСКА ФЛЕЙТА ПАНА

Український інструментарій нараховує велику кількість народних духових інструментів, серед яких: сопілка, зубівка, денцівка, дводенцівка, тилинка, жоломига, трембіта, суренка, окарина, коза, зозуля, дрімба та багато інших, враховуючи різноманітність регіонів, де вони використовуються з давен.

У сучасній виконавській практиці ці інструменти використовуються з багатьма конструкторськими винаходами, які видатні виконавці створюють заради підвищення технічного рівня виконавства.

Подорожуючи Україною, автор з повагою та зацікавленістю збирав, по можливості, усі існуючі різновиди українських духових інструментів. Особливу увагу він звертав на інструменти з багатьма голосниками, таких, наприклад, як кувкли — інструменти, що складаються з трьох-чотирьох трубок різної довжини, з'єднані між собою у рівній площині.

Флейта Пана присутня майже на кожному континенті. Це багатоцївкові флейти, що складаються з кількох очеретяних, кістяних, бамбукових, або металевих дудок (порожнистих трубок різної довжини, які по черзі зменшуються). Вони закриті од низу, але верхівки відкриті, та можуть бути розміщені у кілька рядів.

Існує велика кількість їх різновидів: індіанська сампюнь (однорядна антара або дворядна сіку), румунський мускал та молдовський най, українська кувиця (ребро), корейський со, литовський скудучай, грузинська соїнарі (ларчемі).

Володимир Шухевич, автор праці «Гуцульщина» пише: «Двобічна свириль має коротші і довші цівки, а проти високість тону не походить від цього, але залежить від чопиків, яких до певної глибини понатикано у цівки».

Про одnobічну свиріль пише: «високість тону залежить від довготи цівок. Підлога цієї свирілі, в яку позакладені цівки, дугоподібна, щоб прискорити прикладання до уст пищиків, а тим самим без пауз відтворювати звуки різної висоти».

Народний майстер з Полтавщини І. І. Козаченко створив свій різновид флейти Пана, поєднуючи вісімнадцять цівок, найдовша з яких відтворює сопілку-бас з нотою ре першої октави, а решта інших — це цівки з нотами мі, фа, соль, ля, сі, до тощо. На кожній знизу є отвір, що відкривається металевим пелюстком і таким способом підвищує кожний звук напів тона вгору. Використовуючи принцип передування кожна цівка відтворює свій тон у діапазоні чотирьох октав, що дає великі можливості для виконання багатьох творів.

Інструмент має великі розміри та збирається з двох частин, що тримають два кріплення.

Таким чином, багатоцївкова денцївка є новим різновидом флейти Пана, яку автор використовує у своїй концертно-виконавській діяльності на різноманітних концертних майданчиках України для виконання творів Скорика, Лисенка, Скорульського тощо.

O. V. Sliusarenko

THE DEVELOPMENT OF GUITAR IN THE XX CENTURY

There's something about a guitar solo that can make an unremarkable song into a phenomenon, and even non-musicians will usually have a favorite guitarist, whether that's Eric Clapton, Stevie Ray Vaughan, Jimmy Hendrix. Music is a vital part of our cultural expression, and perhaps no musical instrument has shaped the development of music through modern history as much as the guitar. But what's the history of the guitar itself? Why did this one instrument become the iconic symbol of XX century musical genres such as jazz, blues, and of course rock and roll?

Although much of the early history of the guitar is unclear, stringed instruments have been part of human life for thousands of years. Medieval Spain is where guitar history first began to take shape, but it wasn't until the XX century that it truly came

into its own as an instrument. It was a key element in the development of rock and roll especially with the advent of the electric guitar and contributed to the creation of nearly every other modern musical genre.

Despite the XX century improvements to the steel stringed guitar and the use of picks when playing, musicians found that guitar was simply too quiet for many forms of modern music. This meant that by the big band jazz era, the guitar was relegated to a second-tier instrument in many ensembles, and brass instruments and the saxophone took on a more prominent position in bands. The guitar became a rhythm instrument and seemed destined to disappear as a solo instrument, in mainstream music at least. Although many people tried to amplify the guitar's sound using attached microphones or telephone transmitters in the first two decades of the XX century, it was an electrical engineer named Adolph Rickenbacker — at that time, the vice president of the National Guitar Corporation, as well as Paul Barth, and George Beauchamp — a musician who favored the Hawaiian-style lap steel guitar who in 1932, finally solved the puzzle .

Rickenbacker had founded the Rickenbacker International Corporation with the sole intent of creating electric versions of musical instruments, and with Beauchamp, he was able to pioneer an electromagnetic device that would convert the vibrations of the guitar strings into a clear resonant sound. The resultant “Frying Pan” guitar became the first commercially viable amplified guitar. Hawaiian bands were the first to use the new guitars, but they quickly found their way to Western swing bands and jazz bands. The advantages of the new style of guitar were clear, and many companies including Dobro, National, AudioVox, Volu-tone, Vega, Epiphone, and Gibson began creating their own versions of the electric guitar during the late 1930's.

However, the feedback created by the traditional hollow bodied guitar spurred several players and makers to try and develop a more suitable design. In fact, both Vivi-Tone and Rickenbacker created what were essentially solid-bodied Spanish guitars in 1934 and 1935 respectively to try and solve this problem. The Vivi-Tone model used a single sheet of plywood over a wooden body, while Rickenbacker's Electro Spanish was made of bakelite.

So of these men, and several other famous builders and luthiers we'll get into in a moment, who deserves credit as the very first person to do away with the age-old hollow body and create a solid bodied guitar? It's a question which is nearly as common and as hotly argued as the debate over the best electric guitar player. We're not going to take sides in the debate, but we will say that many advancements in the history of the guitar seemed to be developed almost simultaneously by different people in different locations.

It wasn't until 1940 that Les Paul created a guitar out of 4×4 wood posts and an Epiphone acoustic archtop (a design that shared almost nothing in common with the well-known solid-body Gibson Les Paul introduced in 1952). This “log guitar” was functionally a solid-bodied guitar that retained the Epiphone body for the sake of appearance only. Most often, Les is given credit as the true inventor of the solid body electric guitar, and through history up to this point, it doesn't look like his star will ever fade. In 1946, Leo Fender, a radio technician and amplifier maker, built the first commercially successful solid-body electric guitar with a single magnet.

He called it the Fender Esquire, which of course would develop into the Telecaster, the Stratocaster, Precision Bass, Jazz Bass, and so on.

In 1951, Gibson released the next evolution of the electric guitar: an instrument that could be played either as a steel stringed acoustic or could be plugged into an amplifier and be played as an electric guitar. The L5CES had a single cutaway body and two electric pickups, an innovation that was immediately popular, and created a sensation among the fledgling rock and roll artists of the day like Chuck Berry who were emerging out of the jazz orchestras and blues bands of the 1950's to create a sound all their own. By 1955, the electric guitar had truly come into its own, and innovations like the use of cranked amplifiers, power chords, effect pedals, and so on, would take over modern music and lead to the development of countless genres and sub-genres of popular music.

In the more than six decades since, guitars have retained their influence as the most iconic instrument of rock and roll – and popular music in general. Though persistent innovations continue to change the shape, sound, and importance of the guitar, and its place in popular culture, it seems certain that the essence of the instrument that was developed over the early course of the XX century – with roots that stretch to antiquity – will continue to play a key part in the music of tomorrow.

H. A. Yasko

BANDURA AS CULTURAL «WONDER»

Ukrainian nation carries on the great centuries-long culture. At the same time in a music culture during the long process of its development a great number of instruments has appeared. Bandura gained special popularity. Rather often they call it kobza-bandura, though it's totally different. It is assumed that kobza is an instrument of an earlier origin and is created basing on ancient Slavs and Turkic people.

The description of how kobza looked like didn't survive but written historical sources let us imagine that it had an oval case shape with a symmetric neck and a small number of strings. Kobza improvement brought the new instrument to life. It looked as a modern type of bandura that changed from diatonic to chromatic with a broad range (almost 4,5 octave), with mode-change technique.

The first mentioning about bandurist-cossack Voitoshyk is noted at Siargyn literary history description of King Sigismund III, dated 1530. The rise and formation of bandura art was related to formation and existence of Zaporozhian Sich and Zaporozhian Troops. There were Cossacks who carried kobza together with their sword. This was uneasy period in the nation's history – of fighting for its freedom and independence. Dumas and songs were the kobzars' reaction to the great battles and victories, glorifying their nation. That is why for a long time the impression of Ukraine, its culture, art and life was associated with a figure of kobzar-bandurist. Kobzars were the authors of famous dumas and historical songs that reflected the most important events in the nation's history for many centuries and called people to fight against oppressors. Plots of dumas and songs about fight against Turkic-Tatar gentry became important historic sources, made by kobzars who directly participated in the events – during the military campaign or after it. The main characters were historic figures beloved by people – Baida, Bohdan Hmelnytskyi, Petro Sahaidachnyi, Petro Doroshenko, Ivan Bohun etc.

In the XX century, specific individuals in the Ukrainian diaspora preserved, developed and propagated aspects of bandura culture and tradition, much of which disappeared in Ukraine in the light of new political realities. This included such aspects as the loss of the Kharkiv type bandura, the Kharkiv method and technique of playing and its traditional repertoire.

During the XX century, Vasyl Yemets made a significant contribution to the development of the modern bandura and the establishment of the solo concert performance on the instrument. He made a significant impact on the development of bandura playing technique, repertoire and instrument construction. The artist combined in his work a traditional kobzar playing and innovations of modern concert performance.

D. L. Shaliapin

POSTPUNK AND POST-ROCK AS A MODERN MUSIC PHENOMENON

Post-rock is an olive, acquired taste. Once you have acquired it by repeated exposure, it becomes a delicacy. It is a broad label for music characterized by an experimental way of guitar-playing using pedals for distorted effects, creating a permanent underlying latency, the so called “droning” (first recognized in Velvet Underground’s “Heroine”, 1967).

Post-rock, as the name indicates, broke with the classical rock rules, dared to make a step forward. Bands like Mogwai, GY!BE, Cul de Sac and Sigur Rós are said to be the main protagonists. But the roots reach further back in history. The term “post-rock” was coined by Simon Reynolds (who else could it be?), who defined it as “using rock instrumentation for non-rock purposes, using guitars as facilitators of timbre and textures rather than riffs and power chords”. Further Reynolds explains that “the more “post” a post-rock band gets, the more it abandons the verse-chorus-verse structure in favor of the soundscape” and “with its drone swarm guitars and tendency to melt into ambient, post-rock first erodes, then obliterates the song and the voice”. “Metal Box” by Public Image Ltd. (1979) is considered as one of the first post-rock albums.

Lately two bands caught my attention, ASCETIC and Voyvoda. Blending post-rock with other musical styles such as post-punk and martial industrial they take post-rock to a different level. Among all the retromanic “new” musical styles post-wave (to use Voyvoda’s self-designation for both bands) is perhaps one of the most intriguing. While post-rock makes it possible to create unique soundscapes by an unusual use of guitars, its hybridization with post-punk makes it more accessible. In contrary to the classic post-rock acts, the post-wave songs usually include lyrics and are somewhat more structured.

Post-punk revival (also known as garage rock revival, new wave revival, and new rock revolution) is a genre of indie rock that emerged in the early 2000s as musicians started to play a stripped down and back-to-basics version of guitar rock emerged into the mainstream. Post-punk music is an offshoot of punk rock that embraces greater ambition in terms of harmony, melody, rhythm, and lyrical content while retaining punk energy and urgency. The post-punk movement that originated in the late 1970s both supported punk rock’s rule breaking while rejecting its back to raw rock music element. Post-punk’s mantra of constantly moving forward lent itself to

both openness to an experimentation with elements of disco and other styles. Public Image Limited is considered the first post-punk group. The group's second album "Metal Box" fully embraced the studio as instrument methodology of disco. The group's founder John Lydon told the press that disco was the only music he cared for at the time. *No wave* was a subgenre of post-punk centered in New York City.

СЕКЦІЯ:
ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА:
ВІТЧИЗНЯНИЙ ТА СВІТОВИЙ ДОСВІД

Л. П. Дегтяр, О. М. Курдупова

**СТІЙКІСТЬ (АПЛОМБ) ЯК ВАЖЛИВИЙ ПОКАЗНИК ПРОФЕСІНОЇ
МАЙСТЕРНОСТІ ТАНЦІВНИКА**

Розвиток методики викладання танцювальних дисциплін у системі хореографічної освіти набуває в наш час все більшого значення. На сучасному етапі існування хореографічного мистецтва відбувається ускладнення танцювальної техніки та виконавської майстерності, з'являються нові танцювальні прийоми. Все це потребує постійного розвитку методики викладання професійних дисциплін та більш глибокого і якісного підходу в навчанні майбутніх хореографів та виконавців.

Серед професійних вимог важливим показником виконавської майстерності танцівників є високий рівень розвитку стійкості (апломбу).

Питання розвитку стійкості в своїх роботах розглядали такі відомі спеціалісти, як Є. Д. Котінова, Є. Г. Котельнікова, Дж. С. Хавілер, Ж. Г. Хаас та інші. Але з урахуванням збільшення вимог до сучасної танцювальної техніки важливо звертати постійну увагу на формування та розвиток стійкості в процесі хореографічного навчання.

Стійкість (апломб тіла) — це здатність зберігати рівновагу, як у складних статичних положеннях, так і в складних рухових ситуаціях. Стійкість в танці — це вміння або здатність зберігати без коливань танцювальні пози на двох або одній нозі, на всій стопі або на півпальцях, при закінченні стрибків, у процесі обертань.

Працювати над апломбом потрібно з перших уроків, з постановки корпусу, з вивчення позицій ніг та рук, з виконання перших «екзерсисних» рухів біля палки. Під час занять учні повинні навчитися володіти та управляти процесом збереження рівноваги так, щоб у будь-який момент виконання танцювальної комбінації вони могли рухатися впевнено, уміли би зафіксувати ту чи іншу позу.

Найважливішим етапом розвитку стійкості є вивчення спеціальної постави, що прийнята в танцювальному мистецтві. Спеціальна постава, яка використовується в класичному танці, народно-сценічному танці, сценічних видах сучасної хореографії, сприяє виробленню стійкості при обмеженій опорі у виворотному положенні, на півпальцях і пальцях, при виконанні танцювальних рухів. При цьому важливо зауважити, що майже всі танцювальні рухи виконуються при обмеженій площі опори.

Також у збереженні рівноваги тіла при виконанні динамічних фізичних рухів і під час фіксації поз велику роль відіграють позиції та рухи рук. Для

гарної стійкості велике значення мають: нормальна робота вестибулярного апарату, хороший зір, загальний хороший фізичний розвиток, здорова нервова система.

Будь-який рух у хореографічному мистецтві потребує стійкості і рівноваги тіла. Рухові аналізатори відіграють у цьому процесі важливу роль. Завдяки роботі пропріоцепторів, які сприймають напругу м'язів тіла і розмах рухів у суглобах, інформація про положення тіла у просторі та стан збереження або порушення рівноваги передається у центральну нервову систему. Вестибулярний аналізатор дає відчуття пози, аналізує напрям і зміну швидкості руху. Зоровий аналізатор дає напрям руху. Стійкість залежить від ступеня розвитку та властивостей аналізаторів, а також від узгодженості в їх роботі. У хореографічному мистецтві використовуються спеціальні вправи, що допомагають тренувати стійкість за рахунок додаткового ускладнення умов діяльності для рухового та вестибулярного аналізаторів, у той час коли зоровий аналізатор не працює (вправи для тренування стійкості із закритими очами).

Одним з прийомів розвитку стійкості є уявне тренування. Коли учень думає про той чи інший рух, він подумки його уже виконує. При цьому м'язи роблять ледь помітні скорочення, а в корі головного мозку відбувається утворення певних рефлексів. Це нагадує м'язове запам'ятовування.

Дієву роль у розвитку стійкості (апломбу) відіграє контроль за правильним виконанням рухів та поз. Постійний контроль та вимогливість під час занять допомагають оволодіти апломбом, складною технікою танцю, розвинути виконавську майстерність у будь-якому виді хореографічного мистецтва.

A. V. Lozianova

PROMOTION OF UKRAINIAN FOLK DANCE

Dance is one of the oldest indicators of the nation's history. It reveals the prosperity of the people, their way of life, traditions and life in general.

In the context of historical development, folk dance has undergone significant changes, especially its separation from the life of modern society. If before folk dance was one of the main factors of human spirituality, now the art of dance is increasingly neglecting folk traditions, losing the folk origin. Folk dance played an important role in society when it was an element of ritual action. It was of great sacred importance, regulated relations in the family and society, helped in the social adaptation of young people and more than that. The transition to professionalization in the performance of folk-dance patterns had negative consequences — careless attitude of some choreographers to preservation and promotion the historical features of dance folklore has led to the decline of folk-dance traditions. The loss of connection with folk sources, which is observed in dance folklore, explains the emergence of eclectic formations, devoid of authentic folklore basis. Many articles and materials of scientific-theoretical conferences on the study of folklore features of Ukrainian dance have recently appeared in the modern research space.

The formation of folk art centers undoubtedly contributes to the preservation and promotion of the traditional heritage of Ukrainians, but for the most part these organizations collect samples of material culture. However, the problem of revival of folk traditions and samples of folk art remains unresolved. After all, ethno-festivals with the participation of folk groups and small groups of performers are mostly

formed of representatives of the song genre. The main reason for this situation in modern folk art is the lack of well-established examples of folk dance.

Apart from the scientific sources, a comprehensive picture of the folklore features of Ukrainians' life in general is formed through works of fiction. The most ancient literary source which mentions the names of Ukrainian dances and moves is "Aeneid" by Ivan Kotliarevskyi. Turning to the later works of fiction we should single out the works of H. Kvitka-Osnovianenko "Marusia", "Trump-girl", "Children of God". His stories depict significant manifestations of the cultural national tradition.

Ukrainian folk dance has passed a difficult way of development. It was formed in the proto-Ukrainian pagan environment where it acted as an important element. In a dance the ancient Ukrainians glorified the gods, identified themselves with the environment, tried to influence the course of events in public life. The dance reflected national features of Ukrainians: love of freedom, strength, cheerful disposition.

But the situation has changed rapidly with the adoption of Christianity in 988, because Christian culture was contrary to the customs, beliefs and rites of the pagans. The church forced to abandon the elements of authentic culture. Together with it the authorities, through teachings and orders tried to completely destroy all remnants of ancient Ukrainian culture — holidays and especially folk dances.

The development of Ukrainian folk dance was significantly influenced by the creation of the Zaporozhian Sich. In the context of the development of Cossack cultural tradition many new dance forms are being formed, such as hopak and cossack. These dances differed from the dances of the pagan era: they had no spiritual meaning, were not part of the cult action. Usually, Cossacks danced after victorious battles or while taking a rest and the dance came in handy during physical training. They often identified dance with military action. With the elimination of Zaporozhian Sich Ukrainian folk dance began to be declined and appeared on professional stages only at the beginning of the XIX century. Then it served as an effective characteristic of the heroes of Ukrainian plays, revealed the peculiarities of life of the Ukrainian people and formed the basis for the works of playwrights. It was at that time when ethnographers began their work travelling around Ukrainian villages, collecting and recording folklore. Then the first research in the field of ethnochoreography appeared. Among them there are the works of V. Verkhovynets, who was one of the first researchers of Ukrainian folk dance. His works are still the main sources for studying the peculiarities of Ukrainian dance. V. Verkhovynets sought to show Ukrainian folk dance in its "natural" beauty, separating authentic forms of dance from pseudo-folk. V. Verkhovynets was a supporter of the performance of "unchanging" folklore samples on the stage, at the same time reproducing their main features in the performances of ballet and drama theaters, laying a solid foundation for the creation of national choreographic art.

Ye. M. Miatenko

UKRAINIAN FOLK DANCE FORMATION

As an art that is truly universal, accessible without any translation to people of all races and continents, dance always carries a certain national coloring. Drawing an analogy with music, it's just as musical intonations born on the basis of realistically vital intonations of the historical era have a pronounced national character. The

same is true for the plastic dance movements that have a unique national character. This or that nation has unique national features.

The language of plastique through its universal sense is understandable and available in the “natural” form in which it is created by the people. Choreography as the highest form of dance art, has absorbed the features of national specificity, but the degree of correlation in it between the national and universal has its own special laws, a special form of refraction. If in the folk dance the national is more prominent, then the academic dance marked by the spirit of national uniqueness to a much lower degree. It is for the truthful realization of choreographic images that Gogol urged choreographers not to detach themselves from their native national soil and to imbibe its imagery and worldview, wisdom and imagination, freshness and depth, but never ever forget the main dignity of a true artist – the power of artistic generalization. That is the main weapon of the realistic creation of the image. Here it all depends on the choreographer himself: will he see the folk dance as an archaic and stagnant phenomenon, or on the contrary, as something that evolves with the growth of the spiritual culture of the people.

Folk dance is the soul of the people, its beauty and greatness. The touching and lyrical round dances, flamboyant everyday dances, figurative and thematic dances reveal everyday life, rituals, traditions and the being of freedom-loving Ukrainian people. Thanks to the original talent of the Ukrainian choreographers V. Verkhovynets, V. Avramenko, P. Virskyi, folk dance evolved as folk stage art, having absorbed the academicism of folk choreography. In its true beauty, Ukrainian dance first appeared on stage in the play “Natalka Poltavka” by I. Kotliarevskyi (1819, Poltava). M. Kropyvnytskyi, M. Starytskyi and M. Sadovskyi, the creators of the national classical theater, continued to develop the dramaturgical foundations laid by I. Kotliarevskyi. Colorful, emotionally rich, effervescent and lyrical-poetic dance became an ornament of Ukrainian performances. Songs, mass scenes created a special flavor, and whole dances were performed. Dancing groups even more clearly revealed the soul of the Ukrainian people.

In 1906, Sadovskyi theater was created, and in his performances the dance was no longer a copy of life, but an organic artistic generalization. Each performer’s part was filled with emotionality and individuality. On the stage of the classical theater the birth of ballet art – the first greatness of which was Vasyl Verkhovynets. The master’s works were full of folk-choreographic compositions, the diverse stylistics showed the versatility of Ukrainian dance. Verkhovynets not only introduced folk dance. He also created performances – divertissements that he called choreographic evenings. The folklore choreographer’s goal was not just to show the beauty of dance, but also to create a solid theoretical basis for the development of choreography. Thus was written “The Theory of Ukrainian Folk Dance”, the first systematic work.

V. Avramenko continued his work on collecting and spreading Ukrainian folk dances abroad. In 1919 V. Avramenko together with A. Koshits went on tour abroad. Thanks to the performances by these masters, the countries of Western Europe, America and Canada had an opportunity to study the high samples of Ukrainian musical and choir culture and folk choreography. In 1929 in New York City V. Avramenko founded a school of Ukrainian folk dance, and in 1946 he published the textbook “Ukrainian folk dance, music and formation”. At his school V. Avramenko staged Ukrainian dances, in which the figures of the dance,

the choreographic vocabulary, the position of hands, the behavior of performers in the dance, as well as the Ukrainian costume – everything fully met the principles of V. Verkhovynets school. V. Verkhovynets promoted Ukrainian dance in his homeland, and V. Avramenko promoted Ukrainian dance outside it.

The aspiration and the first sprouts, laid by predecessors, gave Ukraine and the world the most famous company – National Academic Dance Ensemble of Ukraine named after P. Virskyi, whose main goal was to collect, study and preserve national traditions, customs and rites of the Ukrainian people, creating on this basis folk dances and new choreographic miniatures and large paintings from the past and modern life of the Ukrainian people.

Renowned choreographers Pavlo Virskyi and Mykola Bolotov united a folk-dance company for the first time in Ukraine. The organizer and permanent leader of the ensemble from 1955 to 1975 was People's Artist of the USSR, USSR State Prize winner, Shevchenko State Prize winner of Ukraine – Pavlo Virskyi. It is even difficult to list all the numerous and varied compositions created by P. Virskyi. Tender and transparent lyricism, inspired romance, elevated heroism, stirring pathetics, generous and warm humored – in each of these emotional spheres of Ukrainian dance the choreographer feels himself surprisingly free, masterfully and sometimes unexpectedly originally reproducing these different moods in the plastic compositions and patterns, constantly enriching and developing the colorful language of stage choreography. The urge for variety and expressiveness of dance language, for its constant enrichment, for more precise choice of visual means appeared in the work of the choreographer as a natural result of his tireless search, philosophical understanding of life problems as a result of his experiments of revealing complicated contemporary themes. Combining elements of Ukrainian folklore and classical plastique, P. Virskyi created a qualitatively new dance language – the vocabulary of contemporary Ukrainian folk and stage choreography. The figurative dance art of P. Virskyi is always unexpected and bright. In his productions habitual and widely known movements acquire new emotional content. Canonical structures bloom with fresh patterns, traditional ones are colored with original tints and unique coloring. Ukrainian dance for P. Virskyi is a huge world of the most varied emotional colors, images, themes and moods, consonant with our heroic epic, character and spiritual wealth of the nation. Even today, the bright choreographic compositions “We Are from Ukraine”, “Puppets”, “Sailors”, “Hopak”, “Sisters” created by Virskyi are fascinating. The dances “Milky Joys”, “Oi under the cherry tree” and “Povzunets” are decorated with subtle humor; soft lyricism – “Podolianochka”. Widely known heroic and patriotic canvases – “Zaporozhtsi», «We Remember» and others. P. Virskyi's original searches confirmed the generalized imagery, and showed how much the talented artist can discover in the vocabulary and compositions of Ukrainian folk choreography, how a masterly theatrical folklore can be reinterpreted and transformed into national stage traditions.

We should not forget the names of outstanding masters of Ukrainian dance, who devoted their entire lives to the prosperity of folk art. They are: A. Krivohizha, Klara Baloh, V. Petrik, G. Klokov, R. Malinovskiy, A. Homon, J. Chuperchuk, V. Marushchak. It is nice that today continues the search in the Ukrainian folk choreography younger generation and presents our art at all-Ukrainian and international festivals at the shows. They are: T. Huzun, M. Huzun, B. Kolnohuzenko, M. Kolomiets, A. Velichko and many other interesting young choreographers.

A. A. Skorobohatko

ORIGINS OF THE NAMES FOR UKRAINIAN FOLK DANCES

Speaking of Ukrainian folk dances, it should be noted that often the same dance in different places may have different names. For example, such a well-known Ukrainian dance as “Hopak” (also fighting Hopak) has other names: “Hotsak”, “Kozak”, “Kozachok”, “Tropak”, “Tretiak” and others. Dances are named for various reasons. For example, according to a word that is often used in the song to which they dance: from a song by married men at the consecration of the apiary. Axes are placed in a circle in the form of the sun, the grain is consecrated in hats, then poured into the hostess’s spare. This ritual dance should promote the health of bees, good honey harvest. The song is sung, “so that the bees would be happy”. Wishes are heard: “God forbid that the apiary be as majestic as the holidays were majestic”. The owners will sprinkle the consecrated grain on the hives in the spring, when the bees will be released for the first time.

Dances are named for various reasons. For example, according to a word that is often used in the song to which they dance: from the song “Oh girl — a dove” the dance was called “Dove”. The same with the name “Polka”, which also comes from the song, and not from the fact that it is a Polish dance: it lives in Ukraine and in some European countries. In one of these songs, which is an accompaniment to the dance, in particular, it is sung.

The first dance is a hopak, choreographed by Pavlo Virskyi around 1960. Virskyi State Folk Dance Ensemble performs it, based in Kyiv, Ukraine. This troupe has been presenting spectacular folk dance on stages around the world since its foundation in 1937. This professional ensemble is renowned for its high artistic standards (see Oleksiuk-Baker 1998). Most of the dancers are trained in ballet schools and in the group’s own studio in Kyiv. The Hopak is traditionally performed at the end of each concert, and is often called the national folk dance of Ukraine. As always, this dance involves a large mixed group of performers and features bright costumes, sweeping group formations, enormous energy, athleticism and technical virtuosity in the acrobatic solo steps, and unison in the corps sections.

In Ukraine and abroad, the Ukrainian dance art is represented mainly by hopak, whose cult developed in the early XX century. Such popularity was promoted, first of all, by the use of folk dances in the performances of the luminaries of the Ukrainian theater, picked up by show groups and even individual performers.

The real folk hopak was mostly a solo male dance, which was based on improvisation and competition. According to Vadym Kuplenyk, a researcher of Cossack dances, hopak’s predecessor was the Cossack dance, and it was only as a result of Catherine’s II ban on the very name of the Cossacks and further censorship that the dance changed its name. The great popularity of the “Cossack” in the XVII century is evidenced by its spread not only in Ukraine but also in Poland (variant “Cossack”) and other European countries. Thus, in France in the 60’s and 70’s of the XVII century there was a famous Ukrainian dance theater called “Pas de Cossack”, which already then represented the Ukrainian art of dance.

Lasso. A special place among men’s dances belongs to the ritual military dance “arkan”, which was danced by opryshki before military performances. The dance was intended to test the strength and endurance of a man-warrior: those who could

not stand it and tore their arms were expelled from the circle. Probably “arkan” was a kind of psychological preparation for decisive actions, inspired, gave strength, energy, raised the fighting spirit.

Cossack. “Cossack” is danced by one or two men, and less often by a man and a woman. The most important thing was to kick the ground a little so that the ground was buzzing, to cut out the stuffed cabbage, to jump up with the pike and to make squats at the ground, while chanting and shouting at the top of voices. The Cossacks danced not only with their feet, but also with their whole bodies: arms, shoulders, head and even “oseledets” haircut. The fun was noticeable in the eyes and in the smile, in the movement of the mustache. The woman danced a little on the spot, only from time to time she described the circle.

“Cheberiachka” is an old Ukrainian dance with many figures. Everyone was dancing in a circle, and one by one, the men were dancing with their hands behind their shoulders, lifting a glass of intoxicating drink from the floor with their lips, drinking it and throwing their heads over their shoulders in one fell swoop. Everyone else, dancing in the oil, clapped their hands, singing: “Cheberiachki! We get crabs around the scallop! Either I drink it or I pour it! Cheberiachki!” They set the fire in the middle and jumped over it one by one (according to the description of Antoni Jaksa-Marcinkiewski).

К. Р. Куртєва

НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ У КОНТЕКСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПРИКАРПАТТЯ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

Наразі одним із завдань у розбудові нашої держави є збереження та відродження її культури в різних етнографічних регіонах. Одним із яскравих за своєю культурою регіонів є Прикарпаття. Вивчення першоджерел танцювального фольклору, його побутування у сучасному культурному просторі України допоможе окреслити шляхи збереження народного танцю Прикарпаття для майбутніх поколінь. Осмислення культури, хореографічної зокрема, етнолокальних груп лемків, бойків, гуцулів та інших народів, що проживають на території сучасного Прикарпаття, сприяє збереженню їхньої самобутності та є засобом самоідентифікації цієї етнолокальної групи українського народу.

Історичні, географічні, соціальні, політичні умови проживання позначилися на формуванні матеріальної, нематеріальної та духовної культури цих народів, а тісний генетичний зв'язок з материнською культурою збагатив їхні культурні надбання.

Танцювальний фольклор горян досить своєрідний та неповторний. Це зумовлено впливом і синтезом хореографічних культур сусідніх народів з автентичною танцювальною культурою Прикарпаття та природною віддаленістю народу від великих промислових центрів, що стало чи не основним рушієм збереження фольклору загалом. Взаємовпливи сусідніх народів знайшли відображення в танцювальній культурі, але танець зберіг першооснову, це дало можливість вирізняти його з-поміж інших українських танків стилем та манерою виконання.

У сучасних реаліях престижність народної хореографії не досить висока. Серед молоді більш популярний сучасний, бальний та, певною мірою, класичний танці. Це сприяє втраті самобутності української культури та культури етнічних народів, що населяють Україну.

Для популяризації прикарпатського танцювального фольклору необхідно створення нових, сучасних танцювальних постановок на етнічній першооснові, які будуть цікаві глядачу. Це можна робити реконструюючи, перебудовуючи автентичний фольклорний матеріал; стилізуючи, осучаснюючи його; поєднуючи традиції та новаторство. Народно-танцювальні традиції Прикарпаття дають багатий ґрунт для створення нових танцювальних образів, у яких розкриватиметься неповторний, самобутній, національний характер горян. Танцювальна культура Прикарпаття повинна розвиватись та збагачуватись новими постановками, балетмейстерами, виконавцями, новими аматорськими колективами: як дитячими, так і дорослими.

Значна роль у збереженні хореографічної культури належить фінансуванню на рівні держави та місцевих громад. Необхідно залучати спонсорів і меценатів для підтримки талановитих колективів, виконавців, балетмейстерів. Неабияку роль у пропагуванні народної хореографічної культури приділяється різного рівня конкурсам та фестивалям. Для збереження фольклорних традицій необхідний обмін досвідом, проведення конференцій, семінарів, вебінарів тощо. Вкладом сучасних науковців у збереження хореографічної культури Прикарпатського регіону будуть ґрунтовні дослідження у цій галузі, збір, обробка, аналіз фольклорних матеріалів для подальшого їх використання під час створення нових хореографічних образів, танцювальних постановок, вистав.

Не можна зберегти історію без її вивчення, осмислення та аналізу. Цей напрям — напрям виховний. Вихованню любові до свого, національного необхідно починати ще з сім'ї, продовжувати в дошкільних дитячих закладах, школах. Без виховання патріотизму до своєї материнської культури про її збереження не може бути й мови. Тут теж не обійтися без зваженої політики держави. Процес виховання молодого покоління у дусі патріотизму та любові до своєї культури повинен бути процесом безперервним, інакше можна втратити все те, що маємо.

Отже, тенденції розвитку народно-танцювальної культури Прикарпаття засвідчують актуальність означеного питання в культурно-мистецькому просторі та необхідність заглиблення у проблему, пошуку нових наукових підходів для подальшого її вирішення у контексті збереження й розвитку культури України загалом.

F. D. Trehubova

KLARA BALOH AND HER SYMBOLIC BEREZNIANKA UKRAINIAN DANCE

Ukrainian dance is a visible and successful example of folk and ethnic dance, in Ukraine itself as well as in many other parts of the world. The dance is widely appreciated for its color and high energy. Ukrainian dance includes both the traditional dance heritage as well as many more recent, urban, and spectacular idioms with an ethnic element. Encompassing such a large variety of dance activity, Ukrainian dance is a fascinating phenomenon in its own right, and an excellent case study of broader issues in folk/ethnic/national dance. Ukrainian culture is clearly European and is part of Western culture in the broad sense, but is marginal in several respects: Ukraine has been isolated behind the Iron Curtain for much of the twentieth century and continues to have strong symbolic connections with peasantry. Many

pre-modern traditions are still alive. Ukrainian dance is perhaps exotic enough for readers to see with fresh eyes, but familiar enough for many to identify with.

Klara Baloh is a remarkable Ukrainian ballet master. She was the long-time dance director of “Transcarpathian choir” and like Chuperchuk, she was one of those rare choreographers who dealt primarily with folk material, presenting it in an authentic form. She was fortunate to live in Uzhhorod, where remnants of the old Transcarpathian folk culture were still to be found, having already disappeared in most other areas.

Transcarpathian land is rich in talented personalities. The proof of this is life and creative way of People’s Artist of Ukraine, Presidential scholarship, the State Award holder Klara Fedorivna Baloh. An important part of Ukrainian Folk dance is a folk-stage choreography of Transcarpathia. “The national dance is a carrier of a national culture”, she said. Her life and creative work go hand in hand with history of the State Transcarpathian Honored Academic Folk Choir. A young graduate of Musical-Pedagogical School she started her way in choreography in 1945 as a performer of dance team in a newly created Transcarpathian Folk Choir. Then she became the choir leading soloist and in 1957 got her first title of an Honoured Artist of Ukrainian SSR. A new stage of her life began in 1959 as she was appointed as a directing ballet master of Honored Transcarpathian Folk Choir. From the 1960s through the 1980s the Choir was performing at the same stage with Maia Plisetskaia and Ivan Kozlovsky.

The total number of her works is more than 40. Among them such famous choreographic works as “Vivchari na polonyni” (The sheepmen on a Meadow), “Shovkova kosytsia”, “Chervona Kalyna”, “Vas vitaie Verkhovyna”, “Yarotska Karichka”, “Bereznianka”, “Boikivski Zabavy” and others.

Klara Baloh is the author of many reviews on choreography that were published in press and in two dance books “Raiduha” (“Rainbow”) 1986 and “Transcarpathian dances” (1998).

Her teachers were Dezyderii Zador, I. Marton – famous composers, as well as artists Fedir Manailo and Andriy Kotska. They understood well nation’s soul, its creativity. Often they prompted her if something was wrong in her vocal and dance pieces. Klara was writing down folklore – folk dances, dance movements, music. Their common work is preserved for generations. Paintings of artists, costumes made by their sketches, Klara’s choreography. Her first dance instructor was Aurelia Kremnytska, the singer of Prague Opera. The basics of classical dance Klara Baloh acquired at the lessons of Halyna Beriozova.

Klara Baloh gladly worked together with the State Honoured Academic Dance Ensemble of Ukraine named after P. Virskyi, with the H. Viriovka State Choir, T. Shevchenko Kyiv Theatre of Opera and Ballet and other collectives. She is respected in the USA, Canada, France. The ballet master often visited these countries to teach young choreographers.

“Bereznianka” is a popular folk dance from southwestern Ukraine (Transcarpathia). It is performed by amateurs, professional Ukrainian dance ensembles as well as other performers of folk dances, and was popularized by choreographers such as Klara Baloh, becoming her best creation. This dance was based on a folklore material about wedding rituals of Volyn people. Klara Baloh had

been collecting information about them while visiting Velykoberezniansky district in the late 1950's. Initially "Bereznianka" had another name – "Wedding Dance". It was immediately approved in the repertoire of P. Virskyi ensemble in 1964. The dance was unique by its musical accompaniment, dance moves and props. Virskyi has only changed the beginning of the composition. He increased ballet aesthetic. "Bereznianka" has such a composition which is still remains on of a classical example of folk-character dance evolution at the highest professional level. Its choreography and music were constantly reformed by the choreographer.

The first version of the dance was staged with *chardash* – it's a folk song of Lutnian villagers. This song was performed by a choir accompanied with instrumental orchestra. Composition of a dance was starting with dancers celebrating a wedding on the stage. They were crowding around, then made a pantomime of "flirting" and gathered then at the right side of the proscenium in teams of two. The dance started after crossing the stage. The most attention was paid to wedding procession. All moves were academicized. Composition was made in a way that after changing the figures dancers were making "shaking" – a dance element which is also called "zakarpatska dribushka". It's an elastic move that has to be made during few bars. Peculiarity of Baloh's style is that she managed to use successfully song dramaturgy in dances that she's choreographed.

Klara Baloh made a unique creative contribution to the choreographic art of Transcarpathia and to the whole country. We can declare competently that she is a part of the world culture and not only Ukrainian. She said about academic choreography: "Academic dance can be compared to the high poetry. This is not only sophisticated movements, rhythm – this is nation's portrait painting, its greatness, beauty, worries and love. I made the choir team of the Academic Transcarpathian Folk Choir, based on creative programs which met certain criteria. They form and harden the nation as a family with a spirit of greatness, patriotism and beauty. Behind all this are long hours on stage, master-nuances, regular trips and concerts".

М. К. Савченко

СТАРОВИННИЙ ЛЕМКІВСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ «ОБЕРТАК»: ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ ТА ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ

Лемки є однією з етнографічних груп українців, яка за своєю історією, культурою та побутом близька до сусідніх груп карпатських українців – бойків та гуцулів.

Танці лемків вирізняються своєю специфікою, яку зумовили культурні взаємовідносини з сусідніми народами, а саме: зі словаками, поляками, і навіть з мадярами.

Одним із старовинних лемківських народних танців є танець «Обертас». Про давнє побутування цього танцю у лемків свідчить те, що він згадується у весільних обрядових піснях лемків. Він виконується першим у весільних обрядах. Ним починають два малі хлопця весілля та його танцюють після пригостання на весіллі. Танець «Обертас» є дуже популярним та поширеним серед лемків. Крім назви «Обертас», яка виступає майже по всій Лемківщині, в окремих районах можна зустріти такі назви цього танцю, як «Обертаний» або «Обертас». Назва танцю походить від виконання в такті $\frac{3}{4}$ оборотового кроку, який є основним кроком танцю.

Танець «Обертак» виконував таку саму важливу функцію, як танець з оборотними елементами коломийка у західних областях та танець «Козак» — у східних областях України.

Музична будова танцю «Обертак» заснована на мелодіях, які мають тримірний ритм і такт 3/4, а також мірно-скорий темп. Під час танцю танцюристи співають пісні. Мелодії, зазвичай, мають по 8 тактів, але деколи музиканти поширюють об'єм мелодій, повторюючи безпосередньо двотактну музичну фразу чи додаючи окремі слова «гей», «ой».

Хореографічна будова танцю «Обертак» складається переважно з фігури розірване коло з пар танцюристів та з одного основного кроку. Цей крок має назву «на одну ногу». Пов'язано це з тим, що основні його рухи виконує одна нога, а допоміжні — друга нога. Його танцюють у ритмі три чверті. На першу чверть танцюрист опускає легко зігнуту ліву ногу на землю. На другу чверть випростовує ліву ногу та одночасно пересуває півоборотом праву ногу вправо, яку також випростовує. На третю чверть згинає праву ногу в коліні та одночасно виконує половину обороту лівою ногою. Перед тим, як виконати цей рух в протилежний бік, танцюрист один раз вдарає об землю правою ногою. Виконуючи цей крок, хлопець тримає дівчину правою рукою за її лівий бік, а лівою рукою за її праве плече. Дівчина тримає хлопця правою рукою за його лівий бік, а ліву руку опирає на його праве плече. Тримаючись таким чином, танцюристи стоять дуже близько одне до одного, причому хлопець є з лівого боку дівчини.

Окремі райони мають свої характерні особливості щодо структури цього танцю. Наприклад, переселенці — лемки з Кам'янки Сянницького повіту мають хореографічну будову танцю «Обертак» з трьох фігур. Першими двома фігурами будови танцю є розірване коло з пар танцюристів. У першій фігурі танцюристи ідуть парами по колу. Хлопець тримає дівчину правою рукою за її правий бік, причому обидва танцюристи в парі звернені в одному напрямі. Танцюристи виконують основний крок вперед у ритмі три чверті. У другій фігурі танцюристи виконують описаний попередньо основний крок танцю «Обертак», зберігаючи попереднє положення в парі. Третьою фігурою танцю є замкнене коло танцюристів, які звернені до центру кола. Кожен танцюрист тримає лівою рукою свого лівого сусіда за його ліве плече, а правою рукою — за правий бік правого сусіда. Танцюристи виконують основний крок танцю вліво вбік, не застосовуючи обертів. Цей крок виконується в ритмі три чверті. На першу чверть танцюрист опускає на землю подану вліво та зігнуту в коліні ліву ногу. На другу чверть переносить посувисто вліво праву ногу перед лівою та одночасно випростовує корпус. На третю чверть згинає праву ногу в коліні та одночасно подає вліво ліву ногу. Крок виконується на півпальцях, м'яко, похилившись вперед, у помірному темпі.

У Радошицях структура танцю має лише дві фігури, побудовані з окремих пар, що представляють розірване коло з пар танцюристів. Тут у першій фігурі танцюють описаний вище посувистий крок вперед, а у другій фігурі виконують основний крок танцю з оборотів.

У лемків із Довжиці будова танцю заснована на одній фігурі — розірване коло з пар та на одному основному кроці обертка.

На превеликий жаль, сьогодні танець «Обертак» дуже рідко використовується в репертуарі як професійних, так і аматорських колективів різних вікових категорій, але його потребує подальших досліджень, так як лемківські танці своєю специфікою та особливим яскравим колоритом збагачують українське народне хореографічне мистецтво.

Професійні та аматорські колективи, на жаль, нечасто включають до свого репертуару танець «Обертак». На нашу думку, така ситуація зумовлена недостатнім дослідженням цього елемента національної хореографічної культури. Імплементация цього танцю з його яскравим колоритом збагатили б українське народне хореографічне мистецтво.

A. S. Kulpaka

STAGE TRADITIONAL FOLK COSTUME

Discussing the traditional stage folk costume, we'd like to scrutinize adaptation of folk costume to stage choreography. Costume of a person can tell us a lot of information about their regional origin, season, weather, weekday or holiday, rituals, profession, social origin (city, village, poor, rich), character, imagery, mood, age.

When preparing a performance, it is very important to take into account the language of the costume – what you want to tell the audience, what mood to create: festive or festive and humorous, fun, lyrical and thoughtful or tragic.

In our life there is a concept of trinity, it accompanies us almost everywhere. In choreography it looks like this – music + dance + costume = harmony of the work. The artist's clothes should allow him/her to move comfortably, they should be breathable and appropriate for performance. I want to briefly pay attention to the embroidery in the suit. Embroidery is a talisman of man and placed it where the most needed protection of the body from the penetration of evil spirits – neck, cut in front of the shirt, cuffs, or the bottom of the open sleeve, shirt bottom, women's shirts – sleeves must be horizontal to the chest line – protection of the possibility of breastfeeding. Embroidery marks are information on the canvas about its owner.

Belt is not just a costume decoration – one of the main amulets of life in the sacred sense and functional support of the man's back during heavy work. Leather belt of mountain ethnic groups was made of several layers of leather (from 4 to 7) so that his back was protected from attack by wolves.

As for women's waist wear, there is a very interesting age gradation of skirts, especially for girls. When working on the production, it is important to take into account not only the aesthetic, regional, age-specific features of the skirt or stockings, but also the dynamics of the dance.

A few words about the stage aesthetics. Group performances take place on different platforms and in different lighting, so it's important to pay attention to the structure and composition of the fabrics used in the costume – female underwear should be white! Belt length should match the age of the dancers.

It will not be superfluous for children's groups to know the common features of costumes from different regions of Ukraine. So, in the production of a domestic nature from the western to the eastern borders, you can use linen pants. Transcarpathia, Boykivshchyna, Lemkivshchyna, Polissia, Volyn, eastern Podillia and Slobozhanshchyna can be danced in white skirts, but with different aprons.

In stylizing costumes based on folk motifs, it is important to remember – Ukraine is not Las Vegas!

The suit can be rich, juicy colors, but you should follow a single harmonious pattern. It is extremely interesting to use motifs of traditional crafts of Ukraine in stylization – Petrykivka painting, Hutsul carving, Polissia straw weaving, beads combination, leather embossing. The charms of clothes are provided by Trypillia ornaments.

Separately, I want to say about hats – the main thing is not to overload the head! Wreaths with ribbons can be worn by the girls. The lighter the head, the smaller the corolla – the more delicate the girl looks. For the boys under 14 it is not necessary to dress in hats if the plot does not require that.

Thus, the main purpose of the stage costume is to create an artistic image to reveal the content of the work – spectacle. Making stage costumes requires from the head of the organic artistic unity stage costumes, scenery, stage lighting, dance staging, the nature of the role, the complex of movements during the action and so on. When creating children's costumes, restrictions on the openness of the costume and the safety of dance participants are taken into account.

Є. Ю. Сластина

ПРИДВОРНИЙ МЕНУЕТ (LE MENUET DE LA COUR)

Менует з'явився приблизно у 60-х рр. XVII ст. Існувало два його різновиди – звичайний, більш ранній, та фігурний, який утворився зі звичайного. Вони у великій кількості публікувались у танцювальних збірках.

Придворний менует – це форма менуету, яка поєднувала сценічний та бальний танець. Появі придворного менуету передувала поява музичної теми в опері Гретрі «Цефал та Проксіс» в 1773 р., вона одразу стала дуже популярною. На цю мелодію у 1777 р. Максиміліаном Гарделем була створена хореографія в балеті «Нінет а ла кур». Ця хореографія також стала дуже популярною, про що свідчать її публікації у численних виданнях того часу. У 1800 р. з'являється друга постановка цього танцю, зроблена П'єром Гарделем у балеті «Дансоманія». Придворний менует, як і звичайний, складався з п'яти частин, основна Z-образна фігура була замінена на іншу подібну, а хореографічний текст складався з різних кроків.

Цей менует займає 78 тактів і має структуру АВААВА, тема А займає 8 тактів, тема В – 19, іноді 20 тактів.

Існує деяка плутанина з назвою придворного менуету, іноді його називали Menuet de la Rain. Також зустрічаються різні мелодії під назвою Menuet de la Cour, тому слід звертати увагу на описання схеми танцю та на структуру музики.

Наразі існує 20 хореографій придворного менуету у 45 джерелах. Розрізняють придворний менует основної форми; та створені хореографії менуету відмінні від основної форми: на одну пару, на багато пар (соціальні), та театральні (сценічні).

Основним джерелом, що містить описання основної форми придворного менуету XVIII ст., є книга Malpied «Danse de ville» 1780 р. Він називається «Придворний менует м. Гарделя». Особливістю цього менуету є те, що на відміну від барокових танців починається він не з задньої, а з передньої ноги, а також на початку фігур виконують па граве.

У джерелах XVIII ст. придворний менует записували в нотації Фейє. В XIX ст. автори використовували тільки словесний опис танцю.

До 30-х років XIX ст. в описаннях зберігається хореографія та стиль придворного менуету XVIII ст. У 60-му році Eugene Coulon крок менуету замінює на крок вальсу. В 70-х роках з'явилося багато авторів, які стали складати свої постановки менуету де ла кур на одну, дві та чотири пари, відмінні від основної форми. У них крок менуету став виконуватись на один такт, а інші значно спростились. В 80-х роках в описаннях придворного менуету з'являються нові складні назви кроків, це були спрощені та стилізовані варіанти старих кроків. В описаннях основної форми з'являється багато помилок та неточностей, а назва замінена на Menuet de la Rein. У 90-х роках в менуеті з'являється велика кількість уклонів, а кроків стає ще менше, саме в цей час менует стає танцем з уклонів та подачі рук на ковзаючих простих кроках. З'являється манерність та перебільшення у виконанні. У цей час була створена кадраль придворний менует, яка була дуже довга з великою кількістю уклонів та переходів.

Менует існував протягом майже 250 років і мав різні форми. Саме придворний менует проіснував довше за всі інші і уособив у собі образ барокового стилю в хореографії більш пізніх епох. Сучасні дослідження розкривають шар за шаром особливості існування цієї хореографічної форми в різні періоди і допомагають зрозуміти характер, динаміку та причини змін.

О. М. Широковська

БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ЗАСІБ ПІСЛЯСТРЕСОВОЇ РЕАБІЛІТАЦІЇ

24 лютого 2022 року в життя українського народу увійшло лихо. Російська Федерація розпочала війну з Україною.

Війна вже забрала величезну кількість життів. Зруйнувала українські міста. Змусила величезну кількість мешканців залишити свої будинки, своє звичне життя та евакуюватись у безпечні місця. І саме війна зараз зробила психологічний стан багатьох людей, які виїхали із зон бойових дій максимально нестабільним. І тоді, коли люди опиняться у більш-менш спокійному місці, через певний час обов'язковостане питання відновлення ментального здоров'я кожного. Тому хотілося б розглянути, чим у цьому випадку можуть бути корисні бальні танці.

Те, що танці дають очевидні плюси для фізичного здоров'я — не викликає сумнівів. Віддає перевагу людина сольному танцю, займається танцем у парі з партнером або бере участь у колективному танці — у будь-якому випадку при цьому виконавець не тільки ритмічно рухає своїм тілом, а й висловлює свої почуття. Таке поєднання фізичної активності та творчого стану сприятливо впливає на роботу мозку. Завдяки танцю танцюрист уникає стресів. Відключається безперервне занепокоєння і негативні розмови із самим собою, а виникає діалог з глядачем. Нарешті, немає часу розмірковувати під час танцю. Користь танців для психічного здоров'я може бути не такою очевидною, але вона численна і глибока. Більшість танцюристів стверджують, що танцювальна практика покращує їхній настрій. Багато хто повідомляє, що свідомий танець надає їм більше впевненості та співчуття.

У недавньому дослідженні, опублікованому в журналі *Frontiers in Aging Neuroscience*, дослідники порівняли вплив ходьби, розтяжки та танців на мозок.

Після набору добровольців віком від 60 до 70 років зі здоровим мозком, які не мали ознак когнітивних порушень, дослідники випадковим чином розділили їх на три групи. Одна група займалася ходьбою, інша — розтяжкою та тренуванням рівноваги, а остання група вивчала танці у стилі кантрі. Композиції, які танцюристи вивчали, поступово ставали все більш складними. Агнешка Бурзинська, провідний автор дослідження, яка є нейробіологом та директором лабораторії BRAiN в Університеті штату Колорадо, виявила, що лише одна група з досліджуваних показала покращення — це танцюристи кантрі. Саме у танцюристів виявилася щільніша речовина в тій частині мозку, яка відповідає за пам'ять, що сприяє покращенню когнітивних функцій. Таким чином, було зроблено висновок, що танці захищають мозок від нейродегенерації.

Потрібно згадати, що синхронні (парні та колективні) танці з іншими людьми дозволяють людям відчувати себе ближче один до одного та створюють дружні стосунки. Під час парного танцю, як і в процесі занять спортом, нейрони головного мозку виділяють ендорфіни. Ендорфіни є невід'ємною частиною процесів зв'язку для людей. А відчуття парності у танці підвищує терпимість до болю завдяки ендорфінам.

Тобто можна узагальнити, що користь танцю для психічного здоров'я полягає в наступному: танець зберігає гостроту розуму, покращує самооцінку, включає соціальні навички, збільшує кількість ендорфінів, допомагає зближуватися з іншими, покращує настрій, зменшує самотність, полегшує депресію, знижує тривогу, допомагає пам'яті, підвищує больовий поріг, знижує сприйняття болю, а у фізичному плані — покращує м'язовий тонус, збільшує м'язову силу, підвищує частоту серцевих скорочень, покращує легені, збільшує циркуляцію, знижує ризик серцево-судинних захворювань, підвищує аеробну форму, покращує поставу, допомагає контролювати вагу, покращує гнучкість, поліпшує координацію та спритність, підвищує витривалість. Загалом можна зробити висновок, що заняття танцем можна розглядати як психотерапевтичне використання руху для сприяння емоційній, соціальній, когнітивній та фізичній інтеграції людини з метою покращення здоров'я та благополуччя. Та визнати танці як психологічне розвантаження, що підвищує якість життя та навички міжособистісного спілкування, одночасно знижуючи депресію та тривогу. При цьому можливе досягнення позитивних ефектів, насамперед, завдяки «зцілюючим» можливостям самого процесу танцювальної творчості, що дає змогу висловити, знову пережити всі внутрішні конфлікти і зрештою вирішити їх за рахунок образотворчої діяльності, передусім з можливістю відволікання виконавця від «хворобливих переживань».

К. І. Шкуреев

РОЗВИТОК МЕТОДИКИ І КОНЦЕПЦІЇ СПОРТИВНИХ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

24 лютого 2022 року повномасштабне вторгнення РФ на територію України кардинально змінило життя всіх українців. Не оминули ці зміни й танцювальне суспільство. Український світ бального танцю змінився неоднорідно, і зараз, на кінець квітня 2022 року, ще неможливо побачити усі прояви цього «нового» життя. Однак вже можна проаналізувати певні факти та тенденції і зробити деякі

висновки про те, які саме наслідки має призупинення звичного тренувально-турнірного процесу на розвиток концепції танцювального спорту в Україні.

Матеріалом цього дослідження став досвід танцювального марафону, який було розпочато з ініціативи президента ГС ВТС К. І. Шкуреева в другій половині березня 2022 року. Це понад 150 годин лекцій, які були поділені за віковими особливостями та за рівнем професійної майстерності.

Досвід занять у періоді локдаунів пандемії коронавірусу засвідчив, що викладачі бального танцю не змогли розробити дієву методику викладання та проведення занять он-лайн. У період коронавірусу частина тренерів та танцівників користались щонайменшою можливістю проводити заняття у приміщеннях. Сьогодні ж ситуація дещо інша. Є частина України, в якій тренувальний процес не зазнав суттєвих змін: частина центральних та західні області України. Вони також виїжджають на змагання за кордон, тобто вдовольняють свою потребу у змаганнях, як ключового рушія світу бального танцю. Але така ситуація досить крихка, якщо пройде бомбардування і цієї території, всі заняття припиняться та навряд чи зможуть поновитися. Тому питання методики дистанційних занять спортивними бальними танцями актуальне також і для них.

Марафон «Разом до перемоги» мав на меті продовжити навчання танцям у дистанційній формі дітей з тих територій України, де звичайний тренувальний процес став неможливим через активні бойові дії. Фактично там були діти з усієї України: Харків та область (Близнюки, Лозова), Одеса, Умань, Львів, Київ, Дніпро, Хмельницький, Тернопіль та інші. Долучалися переселенці з Німеччини, Швейцарії, Канади, США, Італії, Польщі, Молдови, Іспанії та Франції, що привернуло увагу української діаспори, яка дуже допомогла не тільки коштами, а й ліками, речами та іншим. Залучення тренерів різних клубів сприяло б розширенню танцювального світогляду учнів, урізноманітненню світоглядних і методологічних підходів для вироблення власного танцювального стилю і більшої індивідуальної самореалізації. Основа розвитку танцівника — самостійна робота, тому повністю відмовлятися від занять бальними танцями лише через неможливість регулярно відвідувати зал не бажано.

Залучити до дистанційного навчання вдалося лише дітей середнього і старшого шкільного віку. Наймасовіша вікова категорія — 3–7 років, на сьогодні лишається поза компетенцією тренерів для такої форми навчання. Якщо брати дітей від 8 до 12 років, то основним джерелом їхньої мотивації до занять танцями є вплив батьків. Відсутність соціальних взаємодій між однолітками ніяк не впливає на їх інтерес до занять. А якщо дитина перебувала більше місяця у зоні бомбардування, вона замикається в собі та займається лише при наявності батьків поряд.

Заняття он-лайн у віковій категорії 16–25 років виявили зростання інтересу до теоретичної складової спортивних бальних танців, їх пізнавальної, комунікативної та естетичної функцій, зокрема аналізу взаємодії між партнерами, тому що кожен бальний танець навіть у спортивній програмі — це той чи інший період у стосунках чоловіка та жінки. Водночас виявлено, що багато перспективних учнів 18–25 років відмовляються від дистанційної форми навчання передусім через неможливість безпосередньо контактувати один із одним у тренувальному процесі. Вони не вдовольняють свою потребу в увазі

та торканнях, у взаємодії з протилежною статтю, що є невід'ємною складовою занять у залі. Це можливо відстежити по реакції одне на одного на групових лекціях та індивідуальних заняттях, завдяки публікаціям у соціальних мережах, відсутності їх на інших спільних заняттях. Можна зробити висновок, що значній частині танцівників у цьому віці принципово важлива увага до своєї особистості від протилежної статі, займатися більш ніж півтори місяці он-лайн значна частина танцювальної молоді не бажає, зосереджуючись на особистих взаєминах чи втрачаючи інтерес до танців. Причому це стосується навіть тих спортсменів, хто присвятив танцям більше 10–15 років, вчиться на тренера чи хореографа, однак, спостерігаючи ситуацію навколо танців, відмовляються продовжувати свою кар'єру та шукають себе в інших сферах. Як виявилось, наочна, безпосередня конкуренція на паркеті була одним з важливих чинників згуртування партнерів задля досягнення танцювального результату. Ті навички та переваги, що були важливими у змагальному та танцювальному житті — досягнення турнірних результатів, реакція на викид адреналіну на змаганнях, пошук особливостей костюму, вигреш чи прогреш, усе це не має в он-лайн значення. Це зруйнувало багато професійних пар у період карантину та продовжує руйнувати пари в період воєнного стану. Таким чином, взаємодії у парі та між іншими танцівниками мають дуже великий вплив на особистість танцівника і його мотивацію до самовдосконалення. Йому потрібні визнання його як особистості та танцювальна соціалізація.

Отже, нові реалії виявили домінування соціалізуючої і гедоністичної функцій спортивної бальної хореографії за рахунок інших — пізнавальної, естетичної, регулюючої, семіотичної, комунікативної. Досвід дистанційного навчання в нових умовах відкриває шлях до вдосконалення концепції цього виду спорту, практики проведення як групових, так і індивідуальних занять завдяки фундаменталізації і осмислення цієї діяльності у ширших вимірах культурного процесу.

СЕКЦІЯ:

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

І. О. Борис

СУЧАСНЕ ВИХОВАННЯ АКТОРІВ НА ШКОЛІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ

Здавня склалася така система розуміння театру корифеїв під орудою М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського та М. Заньковецької та інших видатних діячів національного театру України другої половини ХІХ ст. як традиційність та певна консервативність. На перший погляд можна справді сприймати школу великих наших митців театру корифеїв, як систему існування їх у виставах: знакову, емоційну і дуже натуралістично приналежну до внутрішнього існування актора. Таке враження склалося якраз у період, коли вже митці поступово відходили від свого головного надбання саме створення повноцінного українського театру на рубежі 80-х — 90-х років кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Яскравий приклад школи, яка дійсно існувала і яка була подана в майбутньому як методика техніки і технології акторів звичайно стосується іпостасі Марка Лукича Кропивницького, саме він у 1882 р. заснував перший

професійний український театр. Цей театр являв собою унікальне явище на теренах тодішньої Російської імперії і взагалі у великій європейській цивілізації. Марко Лукич Кропивницький створив не просто професійний театр, а створив світоглядний театр. І драматургія (від І. Котляревського до І. Карпенко-Карого, самого М. Кропивницького, М. Старицького а також інших драматургів як європейської класичної драматургії, так і української національної) увібрала в себе ряд неповторних зразків акторської природи існування.

Коли Марію Заньковецьку побачили в тодішній Російській імперії на багатьох провідних сценах та її постійного напарника по сцені Миколу Садовського — то стало зрозумілим, що ці актори і театр корифеїв повністю відрізняються від тодішніх акторів інших театрів та від вже існуючих вже надбань стаціонарних театрів (як називались вони тоді — імператорські), та також великих антреприз.

У чому ж була різниця і як це ми сьогодні можемо зрозуміти і взяти з їхньої методики кращі зразки для наших студентів та молодих провідних акторів державних театрів України? Передусім, якщо візьмемо зразок Марії Заньковецької — її порівнювали у другій половині XIX ст. з такими європейського рівня актрисами, як Елеонора Дузе та Сара Бернар. Це говорить про те, що її акторські роботи в класичній драматургії України були не гірші. На зразок — «Циганка Аза», як показовий напрям відтворення життя актриси в драматургії Михайла Старицького. Це поєднаність глибинного переживання життя персонажу, правди віри у середовище драматургічного твору (часове і сценічне, звичайно). Часове — у драматургії, сценічне — у самій виставі. Це надзвичайна емоційність, велика чуттєвість відтворення персонажу, а також тілесна неповторна пластика характерності людської іпостасі циганки Ази. Сама актриса Заньковецька була в історії невеликого зросту, але вона брала не зростом, а своїм темпераментом внутрішнього світу. Її циганка Аза була вражаючою, її порівнювали з Жанною д'Арк. А про що це говорить? Правда проживання і правда відтворення Марією Заньковецькою циганки Ази складалася на двох таких різноманітних і разом з тим близьких напрямках. Перший напрям — це віра в життя реальної людини циганки Ази, і з другої сторони — це її світогляд сприйняття щоденного проживання світу самої циганки Ази. Мається на увазі під цим другим поняттям, що внутрішні монологи та сховані думки були не логічними, вибудованими за методикою реалістично-психологічного театру, а були вибудовані законами метафори, знаку, емоції, символу, справжнє сприйняття героїв людських (мається на увазі Василя, циганський табір, українське село, навіть коханої людини героя Василя — Галі, тощо). Циганка Аза у виконанні Марії Заньковецької — це тілесне пластичне відчуття постійного бажання танцювати, рухатись, вона не стояла на місці, вона була занадто рухлива не тільки в системі ніг чи рук жесту, а всім тілом. Це пластичне відтворення персоніфікації циганки. Її танці циганські — це мов вогонь горів з табору, її пісні — були відтворені автентичністю відчуття цієї людини, яка жила постійно в таборі, в цих таких невеличких поселеннях, які рухалися від одного поселення до іншого. І система її спілкування з Василем — це складалося враження, що вона бачить його не просто як красивого українського юнака, а вона бачить його як свого уже такого «героя снів». У снах він був для неї чимось таким чарівним, чаклуном, його дотики вона відчувала в снах, його подих, його

очі, його зовнішнє емоційне тілесне життя. І вона намагалася розмовляти з ним не просто текстом, написаним М. Старицьким, а розмовляти з ним невидимим текстом, ну скажімо, прикладом такого внутрішнього монологу: «Ти бачиш місяць, ти бачиш ці зорі, Василь? А уяви собі, що ми зараз з тобою з цього багаття, що горить в нашому таборі, стали іскрами. Ти частина — дай мені руку! (він дає їй руку) Дай мені ще одну руку! (він дає другу руку) А тепер ми з тобою побіжимо і піднінемося до тих зірок! Ти будеш одною іскрою, а я — другою. Ми будемо палати поруч, і летіти, летіти далеко-далеко-далеко...» Отакий один із елементів внутрішнього розуміння сприйняття світу — це значить подолати реалістично-психологічний момент, тобто ця логіка, яка створюється на методиці дійового аналізу, розуміння обставин, завдань, переводиться в систему емоційного сприйняття зовнішнього світу існування і елементів внутрішнього сприйняття.

Це дуже важливо, на нашу точку зору, для сьогодення. Дуже багато сьогодні молоді студенти сприймають через Інтернет, через багато таких нашарувань, які приводять до трішечки поверхових елементів, які їм нав'язуються (так звані інтерактиви, перфоманси, арт-спілкування через якісь діалоги, різноманітні проекти імпровізаційного спрямування соціального світу і так далі). Це добре, але воно втрачає найголовніше. Іде поверховість, і не треба боятись цього слова, певний дилетантизм, тому що крихти ось цих елементів, які існують у різних школах не глибинного дослідження дають можливість швидко опанувати елементи сучасного спілкування (через мову, через пластику, через характер) і досягати швидкого результату. Це певна мода, а не глибинне розуміння. Слово постмодернізм і взагалі модернізм — це не погане явище, це значить перехід від минувшини в щось нове, пошуки нового. Але це не означає повторення і схоплення лише зовнішніх елементів, а глибинне, світоглядне. Дуже мало світоглядного переходу від глибинних речей традиційних театральних шкіл (у даному випадку, ми кажемо про нашу українську школу театру корифеїв) до сучасного театального мистецтва.

Коли мені доводилось працювати над виставою «Лісова пісня» у Харківському державному академічному театрі ім. Т. Шевченка. Ще у застольний період я зрозумів, що молоді актори дуже швидко хочуть вийти у результат простору. «Розкажіть нам, як працювати у просторі? Ми все розуміємо, сюжет, біографію життя, ми готові вести діалоги і так далі». І коли я спробував їх перевести в систему поетизації (тобто відтворення світу та внутрішніх монологів між собою законами отого символу від флори-фауни до людських стосунків, де людина не просто людина, а як уявна річ ідеалу, це можна навіть сказати платонівський ідеалізм) — то їм ставало важко, тому що їм доводилось переборювати в собі закономірність, системність навчання якої вони вже традиційно втрамбували в себе, цю методику реалістично психологічного театру — «слухати/чути/бачити/дивитись» — логіка поведінки в запропонованих обставинах. І таким чином, коли їм доводилось імпровізувати, створювати своїми словами оці монологи схованих думок у спілкуванні, скажімо, між Мавкою і Лукашем — процес давася не так просто. Результат став зрештою позитивним, але довелось переломлювати систему логічності і раціональності, а у метафізичні ірраціональні, що є в самій «Лісовій пісні» Л. Українки, їм доводилось входити.

Отакі елементи в сучасному театрі дуже важливі для акторів, які намагаються в сьогоденні створювати живі образи в класичній українській і європейській драматургії у професійних театрах. Такий метод поетичного, образного відтворення персонажу корисно також акторам використовувати у комплексі з підгрунтям філософського шару.

Н. М. Ігнат'єва

ТРЕНІНГ У ПРОЦЕСІ ЗАНЯТЬ ІЗ СЦЕНІЧНОГО РУХУ

Оскільки для актора інструментом у роботі є він сам, тобто його тіло, голос, почуття, думки, то дуже важливо досконало вивчити цей інструмент та навчитися володіти та керувати ним. У сучасному світі метод активного навчання, спрямований на розвиток знань, умінь і навичок, називається тренінгом. Саме тренінг повинен використовуватися на заняттях зі сценічного руху.

У зв'язку з тим, що перед студентами стоять завдання, з одного боку, напрацювання індивідуальних навичок, пов'язаних із володінням тілом, а з іншого боку, виховання загальних професійних умінь, необхідних в акторській професії, тренінг повинен проводитись у двох напрямках: фізичному та психофізичному.

Фізичний тренінг передбачає роботу над тілом та напрацювання таких пластичних якостей, як:

- гнучкість;
- рухливість суглобів;
- координація рухів;
- сила м'язів;
- м'язова свобода;
- швидкість реакції.

Для того щоб вивчити можливості власного тіла та навчитися володіти і керувати ним, потрібен розумовий процес, який допомагає скоординувати центральну нервову систему з поперечно-смугастою мускулатурою. У такому випадку тренінг стає психофізичним, тобто коли людина вчиться усвідомлено керувати тілом, а тіло поступово починає підкорятися і відгукуватися на думки.

Понад 100 років тому вчений-фізіолог І. М. Сеченов стверджував, що кінцевим результатом думки є рух. Це об'єктивний закон природи, який свідчить, що наші жести, пози, рухи тіла, тобто зовнішні прояви, є відображенням внутрішнього життя людини. Цей закон існує в природі поза нашою свідомістю, незалежно від того, відкрила людина його для себе чи ні. Наприклад, як закон всесвітнього тяжіння – він існував завжди, хоча людина нічого про нього не знала до моменту його відкриття І. Ньютоном.

Ось саме цей зв'язок кори головного мозку з мускулатурою необхідно наново налагодити, відновити. У разі усвідомлення своїх фізичних відчуттів, у процесі тренінгу почнуть вироблятися професійні вміння та навички, і тоді:

- сила м'язів не буде затисненням і скутістю через перенапруження, а стане готовністю до дії;
- м'язова свобода не буде розхлябаністю, а стане свободою від зайвої напруги;
- координація рухів буде можлива одночасно у різних частинах тіла з різною швидкістю у різних амплітудах;

- з'явиться здатність контролювати і давати потрібну, точну, правильну для конкретного моменту м'язову напругу.

Попри те, що в сучасному освітньому процесі акцент робиться на самостійну роботу учнів, і не беручи до уваги надзвичайні обставини (карантин або війну), заняття педагога зі студентами повинні систематично проходити очно в аудиторії і займати більше часу, ніж це відбувається зараз. Звичайно, такий психологічний тренінг педагог здійснює за допомогою методичних принципів та прийомів.

Процес же усвідомлення багато в чому залежить від самого студента – від його бажання навчитися, розібратися у своїй професії, зрозуміти її суть, включитися у роботу та напрацювати професійні якості. Якщо таке бажання відсутнє, то ніякий тренінг не принесе потрібного результату.

А. С. Лебідь

СПЕЦИФІКА РОБОТИ ЗІ СТУДЕНТАМИ-АКТОРАМИ У ФОРМАТІ КАМЕРНОЇ СЦЕНИ

Театральне мистецтво та його специфіку значною мірою визначає сценічний простір, зокрема, розміри сценічного майданчика та глядацького залу. Камерна сцена є невіддільною частиною сучасного театрального процесу, беручи активну участь у розвитку театрального мистецтва. Велику та малу сцени поєднують загальні закони драматичного театру: художня цілісність вистави, умовність того, що відбувається, принципи роботи над роллю, створення образу ролі та образу вистави. Обидва види сцени співіснують, впливаючи одна на одну, але при цьому, не замінюючи одна одну.

Своєрідність малої сцени полягає в тому, що вона лаконічна, аскетична і ближча до складних театральних жанрів, які апелюють до інтелектуального глядача, що прагне доторкнутися до глибинних проблем, що вирішує високе мистецтво, до проблем буття. Мала сцена дає можливість сконцентрувати на невеликому просторі гри зусилля актора, режисера, художника, висловити думку автора, використовуючи мінімум театральних засобів вираження.

Завдяки тому, що дія розгортається в безпосередній близькості від глядача, вистави мають свого роду «інтимність», тому актори, які не мали раніше досвіду роботи на камерній сцені, потребують певної підготовки до цього.

Тож, студентам ще протягом навчання у виші необхідно зрозуміти та вивчити принципи, за якими простір камерної сцени відрізняється від сцени великої.

Специфіка акторської гри у просторі малої сцени полягає в особливій камерній манері гри, де важливого значення набувають нюанси погляду, жести, дотику.

Особливості втілення драматичного твору у просторі малої сцени полягають у тому, що внутрішні суперечності особистості героїв драми, складні рухи душі передаються через «великий план», що передбачає поглиблене вивчення життя людського духу.

Важливо пам'ятати, що особливості глядацького сприйняття вистав на камерній сцені полягають у тому, що для глядачів тут створюється більший «ефект присутності» у виставі, ніж на великій сцені. Також у просторі малої

сцени є можливість звернутися не до глядацької маси, а до кожного глядача окремо і студенти мають бути готові до такого щільного контакту із глядачем.

Особливості постановки вистав у закритому просторі малої сцени полягають у можливості творити ілюзію окремого світу всередині сцени-коробки, не порушуючи меж між ігровим та глядацьким простіром. Це дозволяє акторам і режисеру створити найтонший психологічний малюнок ролі та вистави, а наближеність глядача дозволяє побачити у постановці ті нюанси гри, які залишилися б непоміченими на великій сцені.

Значення малої сцени полягає в тому, що вона є тим «збільшувальним склом», яке відображає життєві процеси в усьому їхньому різноманітті й потреба в них це насамперед потреба не в масовій свідомості, а в окремій особистості та у можливості її самореалізації. Мистецтво, що створюється на камерній сцені, протистоїть масовій культурі та належить швидше до елітарного мистецтва.

Досягти максимального розкріпачення студентів, викликати їх на ширість у роботі над матеріалом можливо за допомогою індивідуального підходу до кожного, найбільш доречним є метод роботи «tet-a-tet» (індивідуальне читання окремих сцен, робота над створенням образу персонажа, пошук його характерних рис), метод бесіди, метод етюдів, асоціативний метод, що дозволяє глибше зрозуміти індивідуальність актора, а як і метод «літературних асоціацій» — запропоновані акторам до прочитання різні літературні твори, а також і найбільш влучні витримки з них, які не мають прямого відношення до даного матеріалу, але дозволяють знайти цікаві грані характерів персонажів, що допомагають у пошуку вирішення конкретних сцен.

Робота над виставою на малій сцені вимагає створення певної атмосфери. Доречно провести аналогію з висловлюванням Орасіо Кірогі: «Пиши так, аби розповідь була цікава лише вузькому колу твоїх персонажів, одним з яких можеш бути і ти сам. Це єдиний спосіб вдихнути у цю розповідь життя», а так само наступний коментар до цієї цитати Хуліо Кортасара: «...ситуація, що породжує розповідь, повинна виникати і розвиватися всередині замкненої сфери, виплескуючись потім назовні, причому зовнішні межі розповіді не задаються заздалегідь, як, скажімо при ліпленні кулі з глини. Іншими словами, моменту написання розповіді має так чи інакше передувати відчуття певної сфери, яка ніби обволікає оповідача, і той усіма силами намагається розсунути цю оболонку, поки вона не розтягується до межі, що якраз і надає їй ідеальної сферичної форми».

Якщо застосувати це висловлювання до процесу створення вистави, очевидним стає необхідність створення атмосфери «сферичності» у процесі репетицій, тобто атмосфери замкненої сфери, до якої занурені студенти та викладач-режисер, іншими словами — атмосфери певної «сімейності» та єдності.

«...Коли Сент-Екзюпері казав, що любити — не означає дивитися один одному в очі, а означає разом дивитися в один бік, він говорив не просто про кохання між чоловіком і жінкою, тому що будь-яке гідне свого імені кохання це не просто кохання між чоловіком та жінкою; і я плону в обличчя кожному, хто зізнається мені, що любить Мікеланджело, але не доведе, що хоча б одну неймовірну годину свого життя сам був цією любов'ю, зумів перетворитися на іншого, зумів подивитися на світ його очима і зрозумів, що таке дивитися, як

дивиться він, у ту нескінченну відкритість, яка чекає та манить». (Х. Кортасар «З нових записів Мореллі»)

Тож вміння дивитися «очима один одного» є просто необхідним для акторів та режисера у процесі роботи над виставою, особливо необхідною є готовність студентів-акторів прислухатися до свого викладача та режисера, довіряти його думці та волі.

В. Д. Мізак

МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Театральне мистецтво на теренах України бере початок з глибокої давнини та проявляється у народних обрядових діях, іграх, танцях, піснях. Можна зазначити також, що частина витоків нашого національного театрального мистецтва спирається на давні народні землеробські свята і ритуальні дії з цим пов'язані. Обрядові дії (хорове виконання, ігри, танці) ґрунтувалися на засадах ідей магічного характеру. Тобто слово (текст), рух, мелодія, драматична дія, пантоміміка – становили при цьому органічну цілісність.

Розглядаючи цей момент слід більш глибоко зануритись в історію театрального мистецтва Правобережної України (як яскравої й вагомої складової театральної культури України і такої, що своїм корінням сягає у далекі віки). Елементами театральності позначені звичаї гуцулів, галичан, бойків, лемків та інших представників українського етносу Прикарпаття, що, зокрема, самобутньо проявляється в календарній обрядовості (колядки, щедрівки), весільних піснях-іграх, похоронних ритуалах тощо, які носять характер лірико-комедійного, сатиричного, драматичного чи трагедійного видовища. Ці елементи ігрового дійства заклали основи «народної» драми, так званого «народного театру».

Звичайно, що театральна традиція на західноукраїнських землях мала і свої специфічні особливості. Але найголовніший момент, що став в майбутньому однією з найхарактерніших ознак українського національного театру – гармонійне поєднання вже у своєму зародку слова, музики, танцю та інших видів мистецтв у театральному мистецтві Правобережної України проявляється особливо яскраво.

У середньовіччі носіями ідей народного театрального мистецтва були мандрівні актори. Творчість мандрівних акторів переслідувалася церквою і владою. Хоча в епоху Київської Русі елементи театру можна було віднайти навіть у церковних обрядах.

З народною обрядовістю пов'язаний розвиток української драматичної поезії. Драматична форма діалогу (питання-відповіді) зустрічається у веснянках, купальських, весільних піснях, хорових виступах тощо. До своєрідної театральної драми подібний традиційний український весільний обряд, де поєднувалися елементи драматичної дії, переодягання.

Два основні жанрові різновиди театрального мистецтва доби «українського бароко» – шкільна драма і вертеп тісно перепліталися між собою. В Україні драматична література порівняно із західноєвропейською виникає пізніше, розвиваючись під впливом польського і латинського театру, передусім шкільного. Переважно релігійна, філософська чи моралізаторська тематика п'єс шкільної

драми, відірвана від реального життя, вимагала відповідного літературного викладу — книжної, віршованої мови, а також умовно-символічного стилю інтерпретації. У XVII–XVIII ст. у руслі української шкільної драми виникли і розвивалися інтермедії.

Національну самобутність нової української літератури характеризує тісний зв'язок з народною творчістю, бурлеском (травестії, інтермедії), передусім використання живої народної мови. Поява 1798 р. перших трьох частин «Енеїди» авторства І. Котляревського, де народна мова вживається як літературна, відкриває нову главу літератури національного відродження. А перші театральні трупи народилися на Наддніпрянщині у XVIII ст.

У другій половині XIX ст. в Україні поширився аматорський театральний рух. В аматорських гуртках розпочинали діяльність корифеї українського театру — драматурги і режисери М. Старицький, М. Кропивницький та Іван Карпенко-Карий.

Український театральний процес кінця XIX — початку XX ст. (у новій українській історіографії — модерністичний період національного відродження, 1890–1914) засвідчує спільність з провідними європейськими тенденціями. Новий період в історії національного театру розпочався в 1918 р., коли у Києві утворилися Державний драматичний театр і «Молодий театр» (з 1922 — сучасний український театр «Березіль») Леся Курбаса та Гната Юри.

За роки незалежності в Україні з'явилося багато нових театрів, зростає інтерес до народного та вуличного театру. Процеси національно-культурного відродження, що відбуваються в Україні, позначилися на розвитку сучасного театру. Тож ми бачимо, як українське драматичне мистецтво дедалі активніше інтегрується в європейський культурний простір.

І. Бесчетнова

НОВАТОРСЬКИЙ РЕЖИСЕРСЬКИЙ МЕТОД ПІНА БАУШ І ЙОГО ВПЛИВ НА СВІТОВИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Фізичний театр, що балансує на межі театру та танцю, театру та опери, театру та перформансу, явище відносно мало поширене на українській сцені. Водночас, можливості цього напрямку можна і потрібно використовувати у практичній роботі режисерів та акторів, спираючись на загальносвітовий досвід таких діячів, як Піна Бауш та її послідовники, для збагачення та розширення художніх засобів.

Піна Бауш — німецька танцівниця та хореографка, яка зробила значний внесок у неоекспресіоністську танцювальну та театральну традиції, нині відому як Танцтеатр. Підхід Бауш відзначений стилізованим поєднанням танцювального руху, видатним звуковим дизайном та задіяними сценічними декораціями. З початку 1970-х років її робота впливає на сучасний танець і сучасний театр.

Роботи Бауш охоплюють багато драматичних елементів і часто досліджують теми, пов'язані з травмами, що особливо актуально для суспільства в наш час війни України з росією.

Послідовники Бауш, такі як Дімітріс Папаіоанну та Саша Вальц, додали нового звучання фізичному театру і розробкам Бауш, об'єднавши на одній сцені

танець, оперу, театр та перформанс. Ознайомлення та розбір таких робіт, як «Кафе Мюллер» Піни Бауш, «Тіло» Саши Вальц та «Ніде» Дімітріса Папаіоану можуть надати поштовх для нових творчих пошуків як практикам фізичного театру в Україні, так і тим, хто досі не використовував надбання фізичного театру. Дослідження творчості деяких українських послідовників (LeRoy Dance Company, Ethno Contemporary Ballet) надасть можливість зрозуміти, що створюється нашими сучасниками в Україні в напрямку фізичного театру.

Експресія танцю, додана в театральну практику, пошуки нових можливостей роботи з тілом як інструментом, об'єднання декількох видів мистецтва на рівних в одній постановці, робота з травмами мовою тіла — все це можливо для сучасного фізичного театру, та потребує опрацювання українськими митцями.

О. С. Вардіаувілі

ТЕАТРАЛЬНІ ТЕХНОЛОГІЇ В КОНТЕКСТІ ПРОФІЛАКТИКИ ДЕВІАНТНОЇ ПОВЕДІНКИ У ПІДЛІТКВІ

Сучасному українському підлітку доводиться жити у складних обставинах, вибудовувати багатогранну структуру взаємовідносин, орієнтуватися у якій буває важко, але проблемним питанням сьогодення стає війна. Війна для людини — це стрес, який приводе до жахливих наслідків. Психіка підлітка несформована та незахищена, тому більшість з них може зіштовхнутися з посттравматичним синдромом, що може привести до розладів психічного стану.

Девіація складається із зовнішніх подразників та особистих психологічних якостей. Причини психологічних ускладнень пов'язані з багатьма факторами. Біологічні вроджені особливості, психологічні якості, громадські процеси, соціальне оточення, взаємовідносини з родиною, друзями, знайомими, вчителями — усе це впливає на поведінку.

Загальновідомим визначенням девіантності вважається поведінка, що не відповідає загальним соціальним нормам та очікуванням. Така поведінка стає предметом вивчення багатьох наук: соціології, психології, педагогіки, політики. Проблема відхилення від норм поведінки настільки актуальна, що на перетині різних наук формується девіантологія. Зацікавленість цією проблемою зрозуміла, адже молодь акумулює усі досягнення попередніх поколінь і є творцем майбутнього, подальшого розвитку суспільства.

Попри досить широкий спектр досліджень, присвячених вивченню творчої діяльності, креативності, профілактики дезадаптації, девіантної поведінки, проблема креативності середовища як однієї з умов ефективності профілактики поведінкових девіацій у підлітків, перспективності використання театральних технологій саме в цьому аспекті майже не досліджувалася.

Театральні технології застосовуються як ефективний інструмент соціально-виховної роботи в процесі соціалізації особистості та її адаптації через театральну гру. Відбувається вирішення внутрішнього конфлікту підлітка, вихід його власних переживань та емоцій на поверхню. Проблемою сьогодення залишається війна, яка змушує багатьох підлітків «подорослішати». На плечі молоді лягає величезна відповідальність — комусь доводиться доглядати за дітьми, ховатися у бомбосховищах, метро. Будь-який рівень стресостійкості буде схильний до порушень. І навіть у такий час на допомогу приходить

театральне мистецтво. Наприклад, Харківський державний академічний театр ляльок ім. Афанасьєва відновив театральну діяльність та дає вистави на станціях метро у Харкові. Це відволікає підлітків та дітей і допомагає зберегти їх психіку від трагічних подій, які розгортаються навколо.

Використання театральних технологій приводить до розвитку підлітка у багатьох сферах: психологічній, соціальній, пізнавальній, мовленнєвій, руховій. Сумісна творча діяльність показує правильні взаємовідносини, які відповідають соціальним нормам і правилам спілкування. Навчання завдяки театралізованій грі дозволяє розвивати інтелектуальну ініціативу. Відбувається залучення підлітків до класичної та сучасної художньої літератури, виготовлення костюмів, сумісних репетицій. Розвивається увага, фантазія, пам'ять, творче мислення. Надзавдання режисера-педагога полягає в тому, щоб сформувати позитивне світосприйняття, вплинути на рішення підлітків відмовитись від руйнівних прагнень і привести до творчості, тоді їх життя наповниться позитивним змістом, яскравими емоціями, та прагненням створювати прекрасне.

Серед театральних технологій у профілактичній роботі з дітьми підліткового віку бажано розглянути театр як групову форму корекційно-розвивальної і профілактичної діяльності, що має на меті пропагування здорового способу життя, попередження соціальних, соціально-педагогічних, психологічних проблем, корекцію, розвиток, адаптацію через емоційно-забарвлене театральне дійство. Прикладами такої діяльності є соціальний театр, форум-театр і подібні.

Соціально-психологічний театр передбачає спільні зусилля глядачів і акторів щодо пошуку правильного шляху вирішення проблем життя. Основне його завдання — змусити глядача відчувати ефект особистісного включення в події та повірити в реальність дії на сцені. На тлі війни в Україні цей театр розкривається та набуває нових функцій. Найголовніша — зниження рівня психологічної напруженості.

В основі форум-театру або «Театру пригнічених» лежать реальні життєві ситуації, що розігруються акторами перед глядачами. Форум-театр базується на підставі не конкретного сценарію чи інсценізації літературного сюжету, а саме на взаємодії акторів та глядачів, що можуть розкривати зміст і власну тему. Глядачі мають можливість не лише познайомитися з важкою проблемною ситуацією, як в інтерактивному театрі, або отримати інформацію, як під час тренінгу, а й розробити алгоритм, створити модель успішної поведінки у складній, на перший погляд безвихідній, ситуації. Характерним елементом системи форум-театру є безпосередня участь глядача в події, що відбувається на сцені.

Для розгорнення особистісного потенціалу, профілактики дезадаптації, різних негативних проявів у поведінці підлітків необхідно створювати належні умови і застосовувати ресурси соціально-педагогічної діяльності. Підлітковий вік є суто пізнавально-творчим періодом життя людини.

Отже, використання театральних технологій у системі соціальної реабілітації девіантних підлітків створює передумови для багатостороннього розвитку їх особистості та сприяє процесу інкультурації та соціалізації.

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З ВІРШОВАНОЮ ДРАМАТУРГІЄЮ

Починаючи працювати над монологами та діалогами віршованої драматургії, студенти мають усвідомлювати, що у майбутньому, працюючи у професійному театрі, їм ще неодноразово доведеться стикатися з такою формою. Адже до віршованих комедій та трагедій видатних авторів дуже часто звертаються режисери.

Проте, доволі часто спостерігаємо, як і на сценах професійних театрів, актори, не володіючи необхідними навичками, не справляються з віршованим текстом, забувають про рими та паузи, руйнують ритмічну структуру. В результаті від геніальних творів залишається лише мізерна прозова канва. Адже задум вистави за п'єсою у віршах лише тоді знаходить своє яскраве втілення, коли режисер та актори з перших репетицій вибудовують дії героїв у тісному взаємозв'язку з ритмічною, звуковою структурою п'єси.

Важливо пам'ятати, що у віршованій драматургії слово є більш дієвим, ніж у прозі, воно є, власне, обертоном дії. І водночас з тим слово підпорядковується ритмічній інерції поезії. Вірш накладає на актора зобов'язання, яке він не має права ігнорувати — не має права переставити жодного слова, у вільній інтонації не може замінити кому крапкою, і навпаки. Він повинен так дисциплінувати свої переживання, голос та дикцію, щоб один склад не прозвучав за два тощо.

Саме тому важливо розуміти, як діють закони вірша, навчитися чути та відчувати їх.

Насамперед неприпустимо порушення закону міжвіршової паузи. Така пауза має бути виправдана психологічно і виражатися або невеличкою перервою в мові, або так званою інтонаційною паузою (змінюю мелодики, сили або темпу). Особливо зростає значення міжвіршової паузи у білому вірші, де немає рим та збереження ритму великою мірою залежить від уваги виконавців до цієї паузи.

Міжвіршову паузу не можна тримати формально, вона має стати творчою необхідною. Тому психологічну обумовленість міжвіршових пауз треба уточнювати одночасно з подієвим аналізом, виходячи з нього. Тривалість пауз залежить від рішення актором даного матеріалу, і навіть від синтаксичної конструкції фрази. Якщо наприкінці рядка такт закінчено і після нього стоїть кома або тире, двокрапка, знак питання, — паузі наприкінці рядка передують мелодійне підвищення тону. При крапці — мелодійне зниження тону.

При перенесенні мелодійне підвищення тону перед міжвіршовою паузою необхідно у випадках, коли смисловий наголос перенесено у наступний рядок.

Інтонаційне підвищення попередить, що думку не закінчено, вона буде уточнена, розвинена чи завершена далі.

У тих випадках, коли смисловий наголос падає на слово, що залишається у рядку, міжвіршової паузи при перенесенні може передувати й мелодійне зниження тону, оскільки слово, виділене наголосом, закінчує думку.

Також важливо пам'ятати, що віршований рядок, навіть, якщо він написаний «драбинкою», має єдину ритмічну структуру. Саме тому закон єдності віршованого рядка має значно впливати на просторове рішення тієї чи іншої сцени, на мізансцену, навіть на жест актора.

Тривалі паузи у віршованій виставі, зони мовчання, зміна мізансцен, музичні переходи можливі лише на місці міжвіршових пауз (тобто там, де закінчується діалог або монолог, репліка збігається з кінцем рядка).

Віршований рядок вимірний. Він має певну кількість стоп, певний порядок чергування ударних та ненаголошених складів. Вимірність рядка, ритмічна структура вірша впливають на складовий обсяг кожного слова (його збільшення чи зменшення).

Розшифровка ритмічної структури не має вести до одноманітності прочитання тексту, оскільки за ритмічними засобами не закріплено те чи інше значення. Воно залежить від вирішення цього твору творцями вистави. Життя вірша — у його діалектиці, у русі, і рух це різноманітний.

При аналізі важливо також уникати прямолінійних зв'язків між ритмічною структурою та однозначним розумінням вмісту. У наші дні досить дивно сприймати хорей як однозначно «веселий» ритм, а анапест — як «сумний». Розмір у широкому значенні слова — це ритміко-інтонаційна єдність зі своїми мелодійними ходами, своєю лексикою та іншими особливостями, специфічними у кожному конкретному випадку.

Також не можна обмежуватися подієвим аналізом. П'єса у віршах належить до двох родів літератури — драми та лірики. Вона має не тільки родову ознаку драми — дієвість, а й родову ознаку лірики — особливу ритмічну впорядкованість. Тому аналіз подієвий і необхідно поєднувати з аналізом ритмічним.

Отже, ритмічні елементи вимагають до себе пильної уваги творців спектаклю. Лише помічаючи особливості інтонаційно-синтаксичної структури, особливості віршованої форми, вслухаючись у її звуковий лад, режисер та актори здатні максимально повно розкрити зміст п'єси та блискучий задум драматурга.

А. Ф. Гапанович

**«ПЛАН — ПРОЕКТ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА
ПО РОБОТІ З УЧНІВСЬКОЮ ТА СТУДЕНТСЬКОЮ МОЛОДДЮ» — ОСНОВА
ВИСНОВОК ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ ТЕАТРУ В ПЕРІОД 2010–2020 РОКІВ**

На початку двадцять першого сторіччя, у своїй основі, змінювалась регіональна культурна політика щодо театру для дітей, що обумовлювало зміни в соціальному та психологічному, а як наслідок, і в професійному відношенні митців до театрального мистецтва для юнацтва та підлітків. У цьому аспекті слід зважати і на зміну юного глядача щодо сприйняття «живого» театру, під впливом на дитину комп'ютерних технологій і швидкоплинного масового потоку інформації.

На прикладі досвіду Харківського театру для дітей та юнацтва в період останнього десятиріччя, на даному етапі часу автором проводились дослідження проблеми: як, у сучасній театральній дійсності, з новими технологіями, з новими театральними напрямками і формами, в особливостях ринкових відносин та конкуренції у певних нішах впливу на духовний розвиток дитини, не втратити те взаєморозуміння і взаємозв'язок між митцем театру для дітей і юним глядачем.

Слід констатувати, що у зазначеному періоді, досліджуваній темі приділялося недостатньо уваги науковцями, театрознавцями, журналістами.

Так, була згадана ця тема у працях харківських авторів А. Є. Аннічева, Ю. М. Хомайко, Ю. П. Коваленко, Т. В. Адамович у ракурсі рецензійних робіт щодо прем'єрних вистав театру.

Вперше за всю історію Харківського театру для дітей та юнацтва у 2013 р. було розроблено та успішно впроваджено в роботу театру комплексний «План – проєкт Харківського театру для дітей та юнацтва по роботі з учнівською та студентською молоддю». На підставі підсумків роботи цього проєкту досліджувались питання розвитку творчої, виховно-театральної, естетичної освіти юного, підліткового та студентського глядача.

Основними причинами розробки цього проєкту став аналіз проведення виховно-методичної роботи у театрі до зазначеного періоду. Результат показав, що зростає тенденція послаблення взаємозв'язку театру з глядачами майже всіх вікових категорій.

Загальною метою плану-проєкту був визначений розвиток самостійного творчого мислення учнів та студентів на основі засвоєння ними теоретичних та практичних понять з театрального мистецтва в процесі набуття навичок художньої театральної творчості та аналізу творів театрального мистецтва.

Досягнення мети проходило через виконання низки завдань, якими були визначені: морально-естетичний розвиток особистості; виховання любові до театрального мистецтва; духовне збагачення під час сприйняття та інтерпретації творів мистецтва і практичної художньої діяльності; розуміння дітьми та їх батьками, молоддю зв'язків театрального мистецтва з соціальним, суспільним та культурним середовищем; усвідомлення власної причетності до мистецьких традицій українського народу.

Виконання поставлених завдань проходило через заходи для певних категорій глядачів: виховні заняття з театральної етики, культури поведінки в театрі; заняття школи «Абетка театру»; конкурс малюнків на театральні теми; театральні ігри; екскурсії по театру; профорієнтаційна робота з дітьми середнього шкільного та старшого шкільного віку; майстер-класи з театрального мистецтва; екскурси в історії вистав; творчі зустрічі з митцями театру; показ театральних мініатюр студентськими та шкільними творчими колективами на сцені театру; театралізовані та розважально-мистецькі заходи.

Важливим напрямком у плані-проєкті була робота театру з дітьми та молоддю щодо розвитку театральної творчості.

Ця робота Харківського театру для дітей та юнацтва стосується залучення творчих колективів позашкільних установ та ВНЗ Харкова до театральної творчості, з метою виховання та розвитку естетичних смаків у дітей шкільного віку та студентів.

Для цього, продовжуючи досвід та напрацювання проєкту «Театр на колесах», на сцені Харківського театру для дітей та юнацтва драматичні артисти аматорських творчих колективів мали змогу представити глядачу малими формами вистави, мініатюри тощо.

Творча молодь могла отримати професійну підтримку у вигляді консультацій з театральної творчості, присутність представників художньо-артистичного складу театру у творчих театральних конкурсах у складі журі в навчальних закладах м. Харкова та Харківської області .

Театр проводив глядацькі конференції, майстер-класи та творчі зустрічі митців театру з самодіяльними артистами та керівниками аматорських театральних колективів.

Серед глядачів ХТДЮ є багато дітей, що належать до особливих соціальних категорій, життєві проблеми яких часом стають нездоланною перешкодою і не дозволяють цим дітям відвідувати театри. Для цих категорій глядачів театром був розроблений спеціальний соціально-культурний проєкт «Крок на зустріч», метою якого визначено сприяння адаптації в суспільстві, розвитку творчого кругозору і самоствердження особистості дітей та підлітків з обмеженнями в життєдіяльності і соціально незахищених груп дітей і підлітків шляхом залучення до театрального мистецтва.

А також визначені і завдання, через які реалізувалася ця мета: організація відвідування ХТДЮ цією категорією глядачів; забезпечення доступності їх культурного обслуговування; організація їх театральньо-просвітницької діяльності; соціальне партнерство, співпраця та координація дій з державними і громадськими організаціями. «Майбутнє формується у сучасному, а сучасне — це діти і молодь» — кредо Харківського театру для дітей та юнацтва.

Для впровадження плану-проєкту у творчу та виховну діяльність театру була знайдена можливість відкриття посади «Методист» і, як наслідок зазначеного організаційного рішення, розпочалася активна робота з цього напрямку.

Завдяки грамотно збудованій інформаційну та рекламну кампанії з просування проєкту митці театру, навчальні заклади, аматорські дитячі та студентські творчі колективи м. Харкова та Харківської області стали активними учасниками зазначених у проєкті заходів, яких за час функціонування проєкту було проведено понад сімсот, наприклад: презентація відродження постійно діючого фестивалю дитячих театральних колективів «Театр на колесах» та відкриття проєкту «Крок на зустріч» за участю ветеранів та членів сімей ветеранів АТО; резонансна подія для молоді — «Ніч в ХТДЮ» у межах фестивалю-лабораторії драматургії для дітей «АртТЮЗарТ»; обласний семінар-практикум «Сценічний грим» для керівників аматорських творчих колективів Харкова та Харківської області, за участю начальника гримерного цеху театру Тетяни Тихомирової; театр — співорганізатор концерту «Від серця до серця», присвяченого Міжнародному Дню людей з обмеженими можливостями.

У контексті дослідницької роботи «Особливості взаємодії митця та глядача у процесі творчої діяльності Харківського театру для дітей та юнацтва (2010–2020 рр.)» дослідження за цим планом-проєктом має багатозначні результати.

Основою є на результатах роботи плану-проєкту, можна констатувати, що вони стали поштовхом у використанні їх практичних підсумків у діяльності митців ХТДЮ у ракурсі як творчого, так і виховного процесів у взаємодії театру з юними глядачами та молоддю. Практичні можливості умов плану-проєкту активно застосовували у своїй діяльності педагоги з естетичного виховання шкіл та інших дитячих творчих навчальних закладів.

А. Ю. Ковальчук

**СЦЕНІЧНІ ВТІЛЕННЯ ВИСТАВИ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» І. ФРАНКА
В СУЧАСНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ**

П'єса «Украдене щастя», що стала вершиною драматургічної творчості І. Франка, є не лише визначним явищем в історії української літератури, а й театру. Загальновідомо, що театр поєднує драматургію, музику, хореографію, сценографію тощо. У контексті нашої теми важливо, що досліджувана вистава зображує обряди і звичаї українського народу та постає як синтетична форма вираження національного менталітету та архетипів.

Сьогодні театр є цариною вираження сучасних пошуків драматургів і режисерів, в якій сценічні втілення, насичені різними експериментами, синтезуються з традиціями. Актуальним завданням у формуванні сучасного українського театру постають ідеї збереження національної самобутності та культурної самоідентифікації. Водночас, сучасний театральний процес презентує нове покоління молодих, амбітних митців, яке прагне відновити популярність театру передусім серед молоді.

Театральні інновації містять такі жанри, як рок-опера, рок-фолк-опера, основою постмодерністських вистав часто є взірці вітчизняної драматургії. Так, у постановці «Украдене щастя» І. Франка відомий український режисер І. Уривський надає класичній для українського театру п'єсі ознак трилеру. Насичена світовими спалахами, надтривалими паузами — жакливіми очікуваннями, електронною музикою, яка посилює атмосферу тривоги й апокаліптичне передчуття трагедії, постановка єднає традиційний шар української драматургії з новою емоційною атмосферою, в яку занурена сучасна людина (за виставу митець отримав звання лауреата театральної премії «Дзеркало сцени» у 2017 р.).

Класичний трикутник кохання у п'єсі «Украдене щастя» також набув інноваційного інтерпретування у творчості молодого харківського творчого об'єднання «Inakshe». Зазначимо, що Харків, який ще за часів Л. Курбаса був центром театральних експериментів, до сьогодні зберігає статус осередку нового українського сценічного мистецтва, центру прогресивної творчої молоді.

Творча своєрідність режисерського задуму режисера «Inakshe» Лілії Петренко полягає в тому, що вона звертається до популярного в наш час жанру фолк-рок-опери з використанням музики українського фрік-кабаре «Dakh Daughters». Поєднання етніки в художньому оформленні, певної архаїки, що апелює не до побутових реалій українського села XIX ст., а до узагальненої давнини, із сучасною електронною або ж андеграундною музикою — яскравий приклад спадкоємності національної культури.

Також не меншої уваги заслуговує постановка «Театру в кошику», режисерки Ірини Волицької-Зубко. Звільнившись від стереотипного реалізму, побутова драма І. Франка наближається до античної трагедії, де долею героїв керує чи талан — доля, чи Божа воля. Таємниця пристрасті, вічна загадка кохання підсилюються за допомогою звуку, ритму, наприклад, використовується карпатський бойовий танець — «аркана».

Отже, на прикладі драми «Украдене щастя» ми можемо говорити про типові процеси, які відбуваються у сучасному театральному процесі: це й збереження

давніх традицій, і звернення режисерами-постановниками до інсценізацій не лише драматичних, але й прозових та поетичних творів українських авторів XIX–XX ст. Водночас інноваційні компоненти режисерської інтерпретації надають класичним творам актуальності, що слугує потужним засобом залучення широкої аудиторії, зокрема молоді, до культурної спадщини українського народу.

В. О. Устенко

СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЗАРУБІЖНИХ РОК-ОПЕР ТА МЮЗИКЛІВ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ

Рок-опера, що виникла в другій половині XX ст., нині переживає розквіт у світовій та вітчизняній культурі. Популярність рок-опери в сучасному художньому просторі можна пояснити зміщенням художніх потреб аудиторії в бік видовищної складової сценічної дії. Поєднуючи рок-музику з класикою, живе звучання оркестру зі звуковими ефектами, яскраві костюми, спецефекти і сценографію, рок-оперу по праву можна вважати одним з найбільш вражаючих сценічних жанрів, вплив яких є надзвичайно сильним, особливо на молоду аудиторію.

Ведучи мову про історію української рок-опери, не можна не згадати постановку Народного артиста України Сергія Данченка «Біла ворона» на сцені Національного театру ім. І. Франка (музика Г. Татарченка, слова Ю. Рибчинського). Це музично-драматичне дійство аргументовано можна вважати одним із найвагоміших творчих досягнень у цьому жанрі.

У 2019 р. «Біла ворона» знову повернулась на українську сцену в постановці режисера Максима Голенка в Національній опереті. Прикметним є той факт, що балетмейстером-постановником цієї вистави виступив сумчанин Максим Булгаков.

Сьогодні за підтримки Українського культурного фонду триває процес написання лібрето (Д. Терновий) та музики (Дмитро Радзецький, Сергій Радзецький) до нової вітчизняної рок-опери «Тарас Бульба». Зі слів продюсерів, в основу сюжету покладені події на Майдані та війна на Сході України. У центрі подій — сучасний український воїн. Завдяки інноваціям, сучасній музиці та адаптації класичного сюжету до нинішніх подій в Україні, автори та продюсери проєкту піднімають питання самопожертви заради власних цінностей, кохання, любові до Батьківщини. Прем'єра рок-опери на українській сцені була запланована на 2021 рік.

На українській сцені нерідко можна побачити зарубіжні рок-опери. Головною з них є рок-опера «Ісус Христос — суперзірка» Е. Веббера.

Незмінним успіхом користувалися і наступні опери Веббера, частина яких була написана спільно з Райсом: «Евіта» (1976 р.), «Кішки» (1981 р.), «Привид опери» (1989 р.).

Приклад відмінно спрацьованої рок-опери — «Моцарт». Поставлена французами Дова Атьєа і Альба Коен. Прем'єра відбулася у вересні 2009 р. в Паризькому Палаці спорту. Вона присвячена життю і творчості Вольфганга Амадея Моцарта — найбільшого композитора всіх епох.

В Україні в останнє десятиріччя набуває популярності жанр мюзиклу, завдяки своїм характерним особливостям — прагненню до інновацій і зрозумілості. Така особливість стимулює компоненти змін у відповідь на культурні зміни, що, у свою чергу, викликає метаморфозу смаків, поглядів і уподобань аудиторії.

На сьогодні мюзикли пройшли кілька стадій трансформації та адаптації до сучасного звучання, і грань між мюзиклом і рок-оперою іноді дуже примарна і хитка.

Плідно працює в означеному жанрі харківський режисер і композитор О. Коломійцев. У 2009 р. він створив мюзикл «Пригоди барона Мюнхгаузена в Україні», поставлений наступного року в Одеському академічному українському музично-драматичному театрі ім. В. Василька, а в 2010 р. мюзикл «Синя Борода. Видіння Алекса». У 2008 р. написав україномовний мюзикл «Фемінізм по-українськи» за п'єсою «Бой-жінка» класика української літератури Г. Квітки-Основ'яненка. Вистава демонструється в Дніпродзержинському музично-драматичному театрі ім. Лесі Українки. Спектакль приніс провінційному театру сім дипломів на щорічному театральному фестивалі-конкурсі «Січеславна-2009» у Дніпропетровську.

У 2008 р. у Національному академічному драматичному театрі ім. Івана Франка поставили ще один україномовний мюзикл «Едіт Піаф. Життя в кредит» за твором та лібрето Ю. Рибчинського на музику співачки й композитора В. Васалатій.

В умовах сучасної соціокультурної ситуації рок-опера, безумовно, має величезні перспективи для свого подальшого розвитку. Цей жанровий різновид виник на стику масового й академічного мистецтва, поєднуючи дві форми театру — власне театру як драматичної дії, що порушує складні проблеми буття, і театру розважального, часто комічного, що містить концепцію гри. У мюзиклі всі музичні номери, від вокального співу до ритмізованої мови, об'єднані спільним малюнком, злиті, що дозволяє створити єдину дію. Мюзикл більш тяжіє до розважальності і видовищності, рок-опера виконує в основному пізнавально-евристичну, виховну, естетичну функції.

А. В. Гуріна, В. Г. Гоцірідзе

ВОДЕВІЛЬ У РЕПЕРТУАРІ АКТОРА ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

Актуальним є дослідження історії такого жанру, як водевіль, та його ролі в розвитку професіоналізму акторів та студентів-акторів.

Водевіль — це легка комедійна п'єса чи вистава, в основі якої — інтрига, що динамічно «розкручується». Дія супроводжується музикою, танцями, вокальними куплетами.

Водевіль сформувався у Франції. Його назва походить від річки Van de Vire в Нормандії. У XVI ст. «водевілями» називали вуличні куплети-пісні. У XVII ст. водевілі-куплети стали частиною ярмаркових вистав і згодом виокремилися в самостійний театральний жанр. Французький водевіль дав поштовх до розвитку цього жанру в багатьох країнах і мав суттєвий вплив на становлення європейської комедії XIX ст.

Динаміка сценічного ритму, легкість діалогів, яскраві й виразні характери персонажів, вокальні й танцювальні номери, безпосередність спілкування з глядачами сприяють розвитку та вдосконаленню професійних якостей актора: внутрішнього й зовнішнього перетворення, виразної пластики, вокальної культури.

Зосередимо увагу на водевілі «Лев Гурич Синічкін» — одному з найпопулярніших. Прем'єра французького водевілю «Le Père de la débutante» («Батько дебютантки») драматургів М. Теолона та Ж. Баяра відбулася в Паризькому театрі Вар'єте в 1837 р., наступного року її побачили глядачі Берліна, а в 1839 р. водевіль дивилися в Петербурзі. З того часу водевіль становив основу репертуару комедійних акторів.

Цікаво, що в Харкові його постановка пов'язана з постаттю Марка Кропивницького, драматурга й актора, якого називають батьком українського театру. Він переробив п'єсу під назвою «Актор Синиця». Жанр водевілю й театральна практика попереднього ХІХ ст. дозволяли переробку п'єси. Марко Лукич додав конкретних українських реалій. Твір М. Кропивницького не друкувався, він існує у вигляді рукопису. Саме на цей рукопис спирався художній керівник театру ім. Шевченка Олександр Аркадін-Школьник, коли здійснив свою постановку «Лев Гурич Синичка, або Бенефіс дебютантки» до 90-го ювілею театру в 2012 р. Це було «освідчення в любові до театру, до своєї професії». Актори грали акторів.

Сюжет п'єси простий: актор Гаспар (у французькому варіанті) приводить на сцену свою дочку Анаїс, талановиту молоду дівчину. Але шлях актриси встеляють не лише квіти — театральні інтриги, втручання багатьох сановників, наявність їхніх фаворитів — це середовище, що оточує талановитих акторів.

І нині водевіль «Лев Гурич Синічкін» продовжує виховувати акторів-студентів. Нескладні куплети, необхідність поєднання сценічних діалогів з пластикою руху, акторською грою робить їх привабливими до виконання. Вживання в роль вимагає від студента детального ознайомлення з особливостями водевілю як театального жанру, а також зі специфікою кожного окремого твору.

СЕКЦІЯ:

ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ВИРОБНИЦТВА В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Д. О. Коновалов

СТВОРЕННЯ НОВИХ ВІЗУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ УКРАЇНИ У СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ ПІД ЧАС ВІЙНИ

Однією з характерних ознак війни між Україною і Росією є величезна кількість відео свідчень убивств, руйнувань, боїв, військових операцій, знищення військової техніки, спалених колон окупантів, подвигів і зрад, що з'явилися у соціальних мережах та телеграм каналах. Сотні тисяч відео, знятих на мобільні телефони очевидцями, учасниками та жертвами війни, продовжують заповнювати інформаційний простір України. Як під впливом

цих аудіовізуальних образів із соціальних мереж відбувається трансформація образу України?

На думку дослідника національних спільнот Бенедикта Андерсона, в основі національного дискурсу знаходиться ієрархія сакральних образів, що легітимізує і репрезентує національні міфи загальної країни, загального походження і загальної долі. «Безкорисливість» любові до Батьківщини припускає можливість найвищої жертви, яка черпає свою силу з ідеї очищення, яка, своєю чергою, використовується для ідеалізації нації та сакралізації держави. Це говорить про те, що націоналізм слід розглядати не як політичну ідеологію (наприклад, марксизм або лібералізм), а як почуття, схоже на віру, оскільки націоналізм, на відміну від марксизму або лібералізму, артикулює поняття смерті та безсмертя.

Основним сакральним образом символічної ієрархії виступає образ країни, який асоціюється з образом «матері», що вимагає захисту своїх «синів». Матері завжди загрожує загибель від агресора, і тому вона має сакральне право відправляти своїх синів на смертельну битву. До війни образ України багато в чому переплітався з образом радянської Батьківщини-Матері. Як приклад, монументальна скульптура Батьківщини-Матері у Києві або Батьківщина-Матір у Харкові, яка оплакує своїх загиблих синів. У сучасній війні ці символи витісняються новими образами. Одним із втілень «країни-матері» стає образ Київської мадонни — жінки, яка під обстрілами в метро народила і годувала немовля. Це фото стало символом і навіть прообразом ікони, об'єднуючи в собі образи всіх українських матерів, які піклуються про своїх дітей у метро, в підвалах, у знищених містах, без світла, їжі та води.

Слід зауважити, що образ «країни-матері» не єдиний. Країна ототожнюється з вічно юною дівчиною, якій загрожує згвалтування і смерть. «Країна — дівчина» — позиціонується, як носителька колективної цноти, оскільки саме вона народжуватиме майбутніх героїв і героїнь. У цьому контексті, чоловіки — це «брати», які повинні врятувати «країну — дівчину» або помститися за її зганьблену цноту, тортури й страту. З початку війни Україна здригається від нових і нових свідчень жахливих злочинів окупантів проти українських жінок, дівчат і дівчаток. Одним з основних символів цієї війни стала рука з яскравим манікюром жінки, загиблої у Бучі. Разом зі свідченнями злочинів агресорів, з'являються записи українських захисників, які оголошують полювання на російських катів і гвалтівників. Їх шукають, знаходять і не беруть у полон.

Ще одним втіленням країни виступає образ «країни — коханої», яка лікує рани пораненим воїнам і надихає чоловіків йти у бій. У сучасному дискурсі цей образ зазнав найбільшої трансформації, оскільки сучасна українська «країна — кохана» сама б'ється пліч-о-пліч з чоловіками за свою свободу. Соціальні мережі наповнені фото і відео прекрасних українських воячок усіх родів військ.

Отже, ми можемо зробити висновок, що образи України, як «матері», «вічно юної дівчини» та «коханої», наповнюються новими сучасними символами з соціальних мереж, які посідають своє місце на вершині нової ієрархії символічних порядків України.

М. В. Демиденко, Н. В. Мархайчук

ШЛЯХ ДО ВІЙНИ. ОБРАЗ УКРАЇНЦІВ У РОСІЙСЬКОМУ КІНО

Сьогодні, коли ми переживаємо найжахливіший момент нашої історії — повномасштабну війну російської федерації проти суверенної України, ми з позиції цих нових реалій переосмислюємо багато гостроактуальних проблем, які особисто переживали в останні десятиріччя, але, з різних причин, не надавали їм ані особливої уваги, ані відповідної оцінки, практично пропускаючи їх «повз вуха». Одним з таких питань є те обличчя української культури, історії, українського соціуму, яке стверджував російський кінематограф, генеруючи у такий спосіб судження про українську націю в глядацької аудиторії, до якої належали не лише росіяни, але й усі ті, хто з тих чи інших причин «споживав» цей аудіовізуальний продукт. Чи є цьому виправдання?

Чи не до останнього дня до повномасштабного вторгнення росії наше суспільство (розуміємо — українська глядацька аудиторія) у більшості не було готовим чинити опір російській пропаганді у кіно. Одні ігнорували її через те, що в силу своїх переконань вважали це марною справою і дивилися «справжнє кіно» (і, зауважимо, не завжди українське), інші ж, з притаманним українцям або анахронічним, але багатьма не пережитим «комплексом меншовартості» або своєрідним плюралізмом по типу «яка різниця», не помічали або відкидали чи навіть заперечували загрозу, яку здатна вчиняти пропаганда під виглядом «благих намірів» мистецтва кінематографії.

Втім, у певний час ми опинилися у ситуації, коли нав'язані, зокрема і в такий спосіб, штампи про українця як «меншого / слабшого брата», українця-недолугу, українця-зрадника та ін., сформували у населення сьогодишньої країни-агресора переважно негативні стереотипи, а відтак і українця як ворога, якого слід знищувати. Але ще недавно багато хто з нас часто із задоволенням переглядали ці, іноді дійсно не погані стрічки російського виробництва, не вбачаючи у них загрози. І чому б ні? Вони були у відкритому прокаті. Їх транслювало телебачення. Вони були доступні, на відміну від українського кіно, яке або було недоступним (практично відсутнім) у прокаті, або не здавалося конкурентноспроможним (з різних і часто об'єктивних причин — але то тема інших міркувань), або й «занадто українським»...

Так, у нас тривалий час був відсутній національний кінематограф. Багато хто ігнорував саму думку про необхідність його розвитку. Втім, як бачимо, даремно. Адже одне з основних завдань кінематографу — вчиняти пряму дію на глядача і не лише естетичну, але й світоглядну. Правильно розставлені у кіно акценти можуть змінювати ставлення глядача до дійсності, формувати або «покрощувати» / «виправляти» у нього кут зору на історію, подію, факт. Кіно здатне змінювати реальність навколо себе — це доведений факт. І не завжди у той бік, який здається правильним. Так, національне кіно завжди виступає важливим фактором формування національної самосвідомості. Втім, в умілих руках пропаганди сформована національна кіноіндустрія здатна розпалювати і підтримувати національну ненависть, про що неодноразово писали провідні теоретики кіна. І якщо перше (кіно як фактор формування національної самосвідомості), через певні причини, українське суспільство ще не достатньо відчуло, то друге ми вже маємо усвідомити, аби це не могло повторитися з нашими нащадками у майбутньому.

У межах наших міркувань відмітимо, що, як на наш погляд, російський кінематограф практично завершив формування загального образу українця-ворога до 2014 р. І у ряді таких фільмів ми, як і ряд інших дослідників, безспідставно називаємо культові стрічки «Брат» (1997) та «Брат-2» (2000), «Дев'ята рота» (2005), «Ми з майбутнього-2» (2010) і багато інших.

Значимо, що стрічки «Брат» і «Брат-2» включені у список найкращих російських фільмів за версією журналу «Афіша», отримали численні призи і нагороди на міжнародних кінофестивалях. Але факт лишається фактом. Він свого роду став фільмом-передбаченням, оскільки «поклав початок певній новій публічній нормі», у якій росіянин може бути брутальним, небезпечним, і просто не політкоректним, оскільки фільм розпочав (точніше відновив) у російському суспільстві думки типу «отомстим за Севастополь», «ветерани наведуть порядок» та ін. Зокрема, у ньому є кілька відверто українофобських сцен, у яких негативні герої – українці («колаборанти нацистів»), які, поміж іншим, говорять українською мовою. Саме з цієї причини Державна агенція України з питань кіно заборонило фільм на всій території України, оскільки він містить сцени, що є принизливими для українців за національною ознакою. Утім сталося це лише 2015 р., тобто тоді, коли чине кожен дорослий українець цей фільм бачив, а часто і насолоджувався ним.

Фільм «Дев'ята рота», знятий, до речі, спільно з «1+1» та Українською медійною групою у Криму, присвячений подіям в Афганістані. Але по суті це пропагандистський фільм не лише про «силу та міць русской армії», але й про зверхність росіян серед інших націй. Зокрема, у фільмі є невелика, але дуже символічна сцена, у якій грузин («козел горний»), якого видає зовнішній вигляд та язкравий мовний акцент, та «хохол поганій», з яким «г***о хорошо хлебать» (герой, який, до речі, говорить гарною українською мовою, візуально відповідає русским уявленням про «хохла поганого» – недалекого, трохи випеченого, відстроненого і ворожого), вступають у суперечку із бійкою, а розбороняють їх – славні росіяни. Здається, не така вже й біда та сцена. Втім, під час перегляду осадок по собі він лишає ще й тому, що один з головних позитивних героїв (роль виконує Ф. Бондарчук) має позивний «Хохол». Знаково?

Найбільш знаковим з огляду на антиукраїнськість у нашому переліку є фільм «Ми з майбутнього-2». У ньому російський шовінізм та перекручування історії часів Другої світової війни проявлено настільки явно, що Міністерство культури і туризму України не рекомендувало його до показу в Україні одразу після прем'єри і пояснило це наступним коментарем: «Деякі епізоди картини є досить провокаційними у моральному плані і викликають особливе занепокоєння, зважаючи, що фільм передусім, спрямований на молодіжну аудиторію. На нашу думку, в цих фрагментах простежується тенденція до розпалювання міжнаціональної ворожнечі та суб'єктивний погляд на історичні події». Стрічка має багато історичних ляпів, «історичних перевертей», відвертих принижень і образ українців. За словами керівника Держаної служби кінематографії А. Чміль, у стрічці продемонстровано «багато принизливих і образливих речей. Це кіно ніби реконструкція подій у дуже умовній і довільній (відповідно до історичних фактів) формі. І можна було врешті-решт на це не дивитись. Але вся ця умовність і весь цей образний ряд по суті продовжує тенденцію тоталітарної доби, за якої у радянських фільмах практично всі

українці зображувались або зрадниками, або невігласами, або ущербними. І цей контекст ось такого приниження продовжується і у цьому фільмі ... Тут дуже умовно здійснено реконструкцію подій Великої Вітчизняної війни. І з нашим незнанням достовірності, і з нашим упередженим ставленням до ООН-УПА і з апіорним приниженням цих людей і відведенням їм ролі вбивць, алкоголіків, п'яниць... (дивитись його не варто)». Але фільм таки був показаний у Криму та дуже швидко став доступний для перегляду на альтернативних платформах. І, оскільки він був продовженням «Ми з майбутнього» (2008, реж. А. Малюков), який полюбився глядацькому загалу, стрічку очікували і переглядали із задоволенням. Певній чарівності фільму надавав акторський склад, у якому був задіяний легендарний український актор Б. Ступка, його син Остап та онук Дмитро. Щоправда, грають вони героїв, які складають явну не першу і не позитивну лінію фільму. Втім, оскільки кіно в Україні тоді не знімали, актори прийняли цю пропозицію.

До війни кіноіндустрія України вийшла на новий рівень свого розвитку. У нас з'явилося наше українське кіно, яке знають у світі. Сподіваємося, що успіх фільмів «Плем'я» (2014, реж. М. Слабошпицький), «Поводир» (2014, реж. О. Санін), «Донбас» (2018, реж. С. Лозниця), «Мої думки тихі» (2019, реж. А. Лукач), «Атлантида» (2019, реж. В. Васянович), «Додому» (2019, реж. Н. Алієв), як і багатьох інших, вже став підмур'ям для подальшого бурхливого розвитку національного кінематографу, який стане основою для зміцнення національної самосвідомості українців, і у якому не буде місця розпалювання національної ворожнечі. Між будь-ким.

Т. О. Пересунько

МИТЦІ У ВІЙНІ. ПРОБЛЕМАТИКА СТВОРЕННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ

Митці, працівники сфери креативних індустрій сьогодні, під час війни в Україні, залишилися серед найуразливіших професій, оскільки майже всі мистецькі інституції та організації креативного сектору призупинили свою діяльність. Деякі виробництва, розташовані в районах ведення бойових дій, були евакуйовані, деякі зруйновані, а деякі закрилися через відсутність можливості працювати. Усі фінансові ресурси країни спрямовані на підтримку Збройних Сил України у протистоянні російській агресії, оскільки це є вирішальним для нашого колективного виживання.

Тим не менш, саме в ці часи найбільшої кризи для країни мистецтво та культура необхідні для рефлексії над умовами життя під час війни, наповненого насильством і болем. Голоси митців повинні звучати голосно і міцно, щоб виразити те, що відбувається в нашій свідомості й душі сьогодні.

У кожного свій метод «переварити» жахіття війни, які обрушилися на нас з приходом російських окупантів. Хтось боронить нашу державу на передовій, хтось працює, волонтерить, а хтось переживає це через творчість.

Митець у війні — це лакмусовий папірець. Це людина, яка пропускає через себе те, що бачимо ми, те, що бачать наші знайомі і близькі, те, що бачить сам. І він виражає своє бачення подій у художній формі. Мистецтво завжди викликає емоції. Воно документує, візуалізує, а часто й консервує наші відчуття та почуття — біль, страх радості, горе, наше Життя.

Але як створювати аудіовізуальний контент, коли за вікном війна? Щоб документувати жахиття та злочини Росії, митцю потрібен дозвіл на зйомки (акредитація від Міністерства оборони). Для цього потрібно мати прес-картку і бути зареєстрованим... Не всі митці аудіовізуальної індустрії думали, що їм може знадобитися журналістське посвідчення, оскільки специфіка їх творчості до війни була зовсім іншою... І що ж робити зараз?

Вихід є. Війна — це вихід кожного із зони комфорту, вона проявляє та прискорює усі наші почуття і відчуття, і потрібно фіксувати це — вести щоденник спостережень, або свій власний щоденник війни і почуттів (якщо вийде, то й візуальний). Можна знімати особисті історії, до героїв яких немає обмежень доступу у зйомках. Знімати себе і свою сім'ю, своє оточення, описувати для себе у візуальних знаках як тепер змінився фокус бачення, як змінилися пріоритети у житті, як тепер, під час війни, сприймається буденність, яким тут, у районах ведення активних бойових дій, є ставлення до таких речей, як, наприклад, захід сонця.

Все це має величезне значення у специфічних умовах війни. Зараз, коли ми втрачаємо близьких, коли російські війська руйнують наші домівки, найцінніше, що в нас залишилося — Життя та Пам'ять. Всі архівні довоєнні кадри, все, що залишилося від життя «ДО», має значення, оскільки тепер саме вони мають бути протиставлені тому, що привнесла в наше життя війна.

Сьогодні рефлексія на війну дуже важлива, тому що це допоможе людям у війні вивільнити свої емоції, прожити, проговорити побачити їх. А людям, які не відчують, що таке війна, — відчутти, що вона є, звідати її атмосферу через погляд митця. Людський мозок дуже добре розуміє, що погано, а що добре, але лише мистецтво дозволяє наблизитися до цих відчуттів і, не травмуючись, або травмуючись мінімально, отримати цей опосередкований досвід.

Н. О. Черкасова

(НЕ)ПОМІТНИЙ ЮВІЛЕЙ ВУФКУ

Період існування ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління) припав на буремні 1922–1930 рр. Українські фільми і актори були відомі в Німеччині, Франції, Великобританії, Нідерландах, США, Канаді. Ту епоху сьогодні називають «Українським Голлівудом». Вона була короткотривалою, лише вісім років, але надзвичайно плідною.

Утворена у березні 1922 р. нова кіноструктура швидко стає потужною державною кінофірмою в СРСР, вже через три роки втілює амбітні проекти, залучає до співпраці багатьох першорядних режисерів, акторів, письменників, художників.

У художньому просторі творчих кіноекспериментів представлені яскраві кінодебюти Олександра Довженка, Леся Курбаса, Амвросія Бучми, Марії Заньковецької, Юрія Яновського; авангардні фільми Дзиги Вертова, Михайла Кауфмана, Івана Кавалерідзе; мистецьки пошуки Георгія Стабового, Арнольда Кордюма, Миколи Шпиковського. Більшість кіномайстрів були молодими, сповненими творчою енергією і бажанням національного відродження.

Творчі здобутки щільно перепліталися з організаційними аспектами діяльності кіногалузі. Український кінематограф успішно налагоджує контакт

з масовою аудиторією, активно обговорює проблеми в інформаційних та аналітичних виданнях. Рецензії на фільми, статистика кінопрокату, новини про вітчизняне кіно регулярно з'являються в закордонній пресі.

У відтворенні цілісної картини тогочасного кінопроцесу важливими є відносна творча свобода, єдиний економічний критерій самофінансування, увага до всіх ланок кіноіндустрії від виробника до глядача. Совкіно розглядає ВУФКУ разом із позитивними напрацюваннями як конкуруючу організацію. У 1928 р. після I Всесоюдної партнаради починається згорання творчих пошуків і мистецьких дискусій.

Кінодіяльність ВУФКУ має багато креативних рішень, актуальність яких не розвіялася й донині. У будь-якому разі, про них слід пам'ятати й новому поколінню українських кіномитців, аналізувати різні аспекти діяльності, використовувати набутий досвід у сучасних кінореаліях.

П. Д. Брук

ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО КІНОМАТОГРАФУ У ЧАСИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Український кінематограф періоду 1990–2010 років відзначився розвитком незалежних кіностудій, фірм-дистриб'юторів та мережі новітніх кінотеатрів. Попри кризові явища у кіноіндустрії, поштовхом для стрімкого розвитку стало поширення цифрових технологій, які зробили створення фільмів більш швидким та дешевим. Першими спробами формування власного кінематографу стали численні короткометражні картини. Подальший розвиток вітчизняного кіна у його основних тенденціях можна визначити й розподілити по десятиріччях.

Характерною ознакою українського кіно 1990-х років є намагання комерціалізуватися. Замовниками фільмів стають бізнесові структури. Це впливає на зміст фільмів, вони набувають розважального характеру та окреслюються популярними форматами кримінальної драми, пригодницьких та еротичних фільмів. Паралельно з кіновиробництвом поширюється виробництво вітчизняних телевізійних серіалів, серед яких особливу популярність здобули «Роксолана» режисера Бориса Небієридзе та «Острів любові» Олега Бійма. Формуванню своєрідного незалежного напрямку кіновиробництва в той час заважала спрямованість на наслідування традицій російського кіновиробництва попри розвиток власних засад та пошуку свого шляху. Невипадково зі 136 фільмів, створених протягом цього десятиріччя, 82 було знято російською мовою.

На відміну від комерційно-розважальної спрямованості кінематографу 1990-х років, наступне десятиріччя відзначилося поворотом до власної історії. З'являються кінострічки «Чорна рада» Миколи Засєєва-Руденка, «Голод 33» Олеся Янчука, а також його роботи «Нескорений» та «Залізна сотня». Це були спроби осмислити українське минуле відмовляючись від ідеології радянських часів. Другою тенденцією, яка закріпиться й наступного десятиріччя, стало висвітлення сучасності, зокрема подій 2004 року, як це відбулося в картинах Олександра Кірієнка «Помаранчеве небо», Івана Кравчишина «Прорвёмось!» та Алана Бадоева «Оранжевлан».

Інтенсивності пошуків у кіноіндустрії 2010-х років сприяли експерименти колективних проєктів, присвячених подіям періоду Революції Гідності. З'являються спільні кіноальманахи українських режисерів на гострі соціальні теми: «Мудаки. Арабески», «Україно, goodbye!», «Вавилон'13».

Бурхлива фестивальна діяльність сприяє появі спільних міжнародних проєктів. «Молодість», Одеський міжнародний кінофестиваль стають подіями, які звертають увагу світу до творчості українських кіномитців та збагачують кінопростір іноземними зразками.

Помітним поштовхом для розвитку вітчизняного кіно стало ухвалення у березні 2017 року новий закон «Про державну підтримку кінематографії», завдяки якому українські документальні, просвітницькі, анімаційні, дитячі, авторські та дебютні фільми отримали змогу претендувати на повне державне фінансування.

Головною проблемою останнього часу є прокатна політика кінотеатрів, спрямована на виключно комерційний інтерес. Як наслідок цього до топових українських фільмів потрапляють переважно комедії, поміж якими іноді з'являються історичні картини. Так, найбільш касовими українськими фільмами останніх років є комедії «Сказане весілля» Любомира Левицького та «Секс та нічого особистого» Ольги Ряшиної, що є адаптацією канадського фільму «Мої бентежні сексуальні пригоди». Серед історичних та воєнних фільмів найбільш успішними у прокаті стали «Поводир» Олеся Саніна та «Кіборги» Ахтема Сеїтаблаєва. Решта робіт прихована поза увагою широкої аудиторії, хоча мають значне міжнародне визнання на фестивалях.

На жаль, про роботи таких режисерів, як «Плем'я» Мирослава Слабошпицького, «Атлантида» Валентина Васяновича, «Погані дороги» Наталки Ворожбит та багато інших картин, не відомо більшості українців.

Отже, у тіні відомих та касових робіт великих кінокомпаній України, звичайний кіноглядач втрачає можливість побачити роботи, якими українські митці створюють ім'я для української кіноіндустрії на світовій арені. Зараз під час нової хвилі українського мистецтва та усвідомлення важливості збереження української культури, глядачі починають досліджувати український кінематограф не на поверхні, а занурюватись у глибини різноманітних робіт, про які раніше вони навіть не чули.

О. О. Косачова

АРХЕТИП ГЕРОЯ В КІНО ЖАНРУ ВЕСТЕРН

Архетип – складна категорія, що широко використовується в психології, філософії, літературознавстві, кінознавстві та інших науках. Архетип героя цікавив різних учених, серед яких Джозеф Кемпбелл, Крістофер Воглер, Керол Пірсон та ін. Герой традиційного вестерну мав ознаки одномірності, що дозволяло глядачу з легкістю передбачити розстановку сил та подальший перебіг подій. Кодекси честі були непорушні, а герой та антагоніст одразу ідентифікувалися. Глядач сучасного кіно готовий до різних експериментів. Кінотворці самі визначають ціннісні орієнтири фільму, внутрішній світ та вчинки головного героя без прив'язки до класичних традицій.

Архетип (від грец. ἀρχέτυπον «першообраз, оригінал, першотвір, зразок») в аналітичній психології трактується як структурний елемент колективного

несвідомого. Відповідно до концепції Карла Юнга універсальний міф про героя завжди відноситься до богатиря (боголюдини), який перемагає зло і рятує свій народ від загибелі. Хоакін Муріетта, Бутч Кессіді, Санденс Кід, Нед Келлі, Біллі Кід, Джессі Джеймс — злочинці, які стали центральними персонажами багатьох вестернів, які зазвичай називають «бандитськими». Розглянемо, за яких обставин злочинець може бути ототожнений з архетипом героя, якщо йдеться про фільм цього жанру.

Бойовики, детективні та гангстерські фільми, так само як і бандитські вестерни, користуються великою популярністю аудиторії передусім завдяки цікавості глядача до резонансних та масштабних подій своєї країни або особистого інтересу до історичної постаті відомого злочинця. Звернемося до постаті австралійського бушрейнджера Неда Келлі та розглянемо кілька екранізацій його біографії у вестернах: «Нед Келлі» реж. Тоні Річардсона (1970), «Банда Келлі» реж. Грегора Джордана (2003) та «Справжня історія банди Келлі» реж. Джастіна Курзеля (2019).

У перших двох екранізаціях персонажу Неда Келлі присвоєний архетип героя. Зіштовхуючись із насильством з боку поліції та несправедливістю з боку судової системи та колоніальної англійської влади загалом, він встає на захист своєї сім'ї та таких саме ображених, як і він. У перших двох фільмах саме це несправедливе ставлення дає поштовх подальшому ланцюгу подій. Головний герой допомагає іншим, здобуваючи беззаперечну повагу серед населення. Він не хоче вбивати, але змушений, щоб захиститися від переслідувачів. Прагнення справедливості, наївність і низка збігів обставин призводять головного героя та його соратників до трагедії.

Біографічний вестерн Джастіна Курзеля 2019 року містить ті ж таки непорушні пункти біографії легендарної постаті Келлі, проте режисер загострює сюжет на проявах ненависті Келлі до своїх ворогів. Нед Келлі не уникає зайвих жертв, навпаки — знищення переслідувачів викликає у нього задоволення. Таким чином, центральний персонаж набуває рис антигероя — героя, який не еволюціонує в межах арки персонажа, а навпаки — деградує, демонструючи все нові вади характеру. Еволюція екранізації біографії Келлі характерна домінуванням жорстоких, натуралістичних та вульгарних сцен, що мають на меті дискредитувати головного персонажа, розвінчати його статус національного героя Австралії. Отже, залежно від рішення авторів фільму, та сама історична особистість може набувати як рис героя, так і рис антигероя.

Проаналізуємо архетипи центральних персонажів вестернів, звертаючись до концепції президента CASA (Центру архетипічних досліджень та їх практичного застосування) Керол Пірсон, відображеної у роботі «Пробудження внутрішніх героїв». Головних персонажів фільму «Бутч Кессіді та Санденс Кід» реж. Джорджа Роя Хілла (1969) можна віднести до архетипів «Славний малий» (Orphan) та «Блазень» (Jester), що не лише розкривають їх як добродушних та наївних хлопців, а й підтверджують жанр комедії. Головного персонажа фільму «Як боязкий Роберт Форд убив Джессі Джеймса» реж. Ендрю Домініка (2007) можна віднести до архетипів «Опікуна» (Caregiver) та «Правителя» (Ruler). На відміну від більшості вестернів, режисер цього кінотвору не прагне виправдати Джессі Джеймса, акцентуючи увагу глядача на його позитивних якостях. Навпаки, він постає перед глядачем як жорсткий і безжальний ватажок банди,

готовий не лише опікуватися своїми підлеглими, але й миттєво розправитися з ними за будь-якого непослуху. Нед Келлі у всіх трьох вищезгаданих екранізаціях належить до архетипу «Бунтар» (Destroyer), який прагне припинити несправедливе поводження колоніального режиму з ірландськими поселенцями, не зупиняючись ні перед чим на шляху до своєї мети.

З концепції голлівудського продюсера Крістофера Воглера, автора роботи «Подорож письменника. Міфологічні структури в літературі та кіно» нас цікавлять два архетипи: «Трікстер» (Trickster) – архетип спритності та бешкетництва, для персонажа якого важливий сам процес гри та веселощів. Це безсумнівно Бутч Кессіді та Санденс Кід. Персонаж Джессі Джеймса в екранізації Ендрю Домініка належить до архетипу «Тіні» (Shadow), що уособлює друге негативне «Я». Якщо в більшості випадків, свідомість блокує та відкидає темну сторону особистості, персонаж Джессі Джеймса усвідомлює її та гнітиться нею.

Значимо, що для більшості бандитських вестернів, заснованих на реальних подіях, притаманний принцип «моральної компенсації». Головний персонаж скоїв занадто багато злочинів і хоч би якими позитивними рисами він не володів, наприкінці фільму він повинен заплатити за свої злочини життям.

Отже, попри те, що біографії злочинців XIX століття мають спільні риси, різні архетипи здатні наділяти ту саму історичну особистість протилежними характеристиками і світоглядними установками. Таким чином, питання історичної достовірності підпорядковується творчому задуму.

О. Ю. Мухін

ПОЄДНАННЯ ЖАНРУ КОСМІЧНОЇ КІНОФАНТАСТИКИ З СУПЕРГЕРОЙСЬКИМ ФІЛЬМОМ ЯК СПРОБА ВІДПОВІДАТИ СУЧАСНИМ ТРЕНДАМ КІНЕМАТОГРАФУ США

У наші часи в жанрі космічної фантастики виокремлюється декілька векторів креативного розвитку жанру. Основою жанрового канону космічної фантастики є декілька сюжетних ознак, які були розроблені та апробовані кіномитцями у др. пол. XX ст., і ці риси відповідають за унікальність жанру, та залишаються для нього актуальними у всій його історії.

Але вже в 90-ті рр. XX ст. практики жанру космічної фантастики починають шукати шляхи, як оновити жанр: додати до нього нові сюжетні риси, розширити проблематику. І в тому числі кіномитці прагнули досягнути оновлення жанру космічної фантастики за рахунок поєднання з принципово іншими жанрами кіномистецтва.

Одним з найбільш цікавих прикладів гібридизації жанрів у цьому сенсі є поєднання космічної фантастики із супергеройським фільмом. І цей тандем жанрів справді виявився дуже актуальним та креативним як з точки зору креативного виробництва фільмів, так і з точки зору глядацького сприйняття цього експерименту. Фільмами, що належать до цих між жанрових зв'язків, є переважно стрічки кінокомпанії Marvel – серії фільмів «Вартові Галактики» (2014, 2017), «Тор» (2011, 2013, 2017), «Месники» (2012, 2015, 2018, 2019), «Капітан Марвел» (2019). Тут слід розібрати ті критерії, які були передумовами для цих креативних пошуків, і які плюси отримав жанр космічної фантастики внаслідок поєднання із супергеройським фільмом.

Відправним у цьому поєднанні жанрів є естетичний критерій. У наш час жанр космічної фантастики все більше піддається впливу «масової культури», що виражається у спрощенні змісту історії фільму та посиленням розважального «компоненту», який на практиці наближає стрічки жанру до категорії «видовищного дійства». Так і ті фільми космічної фантастики, що не вдавалися до зовнішніх зв'язків з іншими кіножанрами, з часом додавали до свого змісту більше видовищних перипетій, вражаючих екшн-сцен та батальних епізодів. А у випадку супергеройського кіно загальна видовищність у подіях сюжету, спрощеність історії та основний акцент на видовищі якнайкраще підійшов під той курс, за яким слідували певні кіномитці космічної фантастики. Саме тому ці жанри змогли досить гармонійно поєднатись, за рахунок правил, які диктував стиль «масової культури», і глядацького сприйняття, яке вже багато років знаходиться під впливом цієї течії. Зазначимо, що політика «масової культури» вже має силу багато років, і вона залишається актуальною і в наш час, і ще не відомо, коли принципово зміниться рецепція та смак глядача.

Тепер же слід перейти до ідеологічного чинника. Вже починаючи з 70-их рр. XX ст., жанр космічної фантастики вже не був під сильним впливом політичної доктрини США, і тому митці мали можливість відносно вільно конструювати сюжети стрічок, не прив'язуючись до поглядів владних кіл і їх поглядів на інші країни. Ця ж тенденція збереглася в жанрі і донині. Що стосується супергеройського фільму, то національно-ідеологічні погляди американської держави, які і у XX ст. були дуже впливовими, так і в наш час зберігають певну вагу у їх культурній сфері. Конкретно в жанрі супергеройського фільму політичні акценти в основному робляться на відображенні США як політичного гіганта, який може рятувати інші країни світу від військових, терористичних та екологічних загроз за рахунок талантів тих супергероїв, що виростають, навчаються в США, а згодом працюють на благо американців та громадян інших країн, і паралельно підвищують репутацію своєї держави на світовій арені. Проте деякі фільми цього жанру менше акцентують на американізації, якщо фільм оповідає про супергероя, який не є уродженцем США. Тому, зважаючи на певну автономію обох кіножанрів щодо національно-ідеологічного курсу США, можна засвідчити, що об'єднання цих жанрів не призвело до надмірного політичного заангажування в тих стрічках, що належать до цього зв'язку жанрів.

Важливим тут є і візуальний критерій, тому що у цьому тандемі жанрів космічної фантастики та супергеройського фільму він досить ярко відобразився. Оскільки у фільмах, що належать до цього гібриду, є досить багато батальних епізодів, неземних істот, планет з незвичною для Землі атмосферою, пейзажами, то технологічно-візуальне рішення цих фільмів потребує великої кількості роботи з комп'ютерною графікою, та створення якісних 3-Д персонажів. А оскільки рівень цих технологій у наш час помітно розвинувся у прогресивному напрямку, то він зміг задовольнити потреби обох жанрів. Унаслідок чого візуальна естетика цих фільмів виглядає гіперреально, і не тільки в епізодах битв, погонь, а й самі пейзажі, архітектура, інопланетяни, космічна техніка — усе стало виглядати ще більш достовірно та унікально. Тому візуальна складова цих фільмів є однією з вагомих переваг цього жанрового тандему, і по візуальному стилю ці стрічки космічної фантастики обійшли не тільки багато класичних

стрічок з ХХ століття (70–90-ті рр.), але навіть і ті картини, що вийшли вже в наші часи — у 00-і рр. ХХІ ст.

Отже, можна стверджувати, що для можливості об'єднання жанрів космічної фантастики та супергеройського фільму спрацювало багато факторів, а особливо треба відмітити естетичний, креативний та візуальний фактори. Кожен з них зі свого боку допоміг зіставити усі подібності та протилежності жанрів, і сприяв їх об'єднанню під час створення поліжанрових стрічок. І хоча це поєднання і відбувалося в умовах спрощення історії та посилення видовищності фільмів, від цього ці стрічки не сильно програли у своїй змістовності, а й змогли долучити нових прихильників молодшого покоління до жанру космічної фантастики.

В. В. Бескорсий

БАГАТОКАНАЛЬНІ СИСТЕМИ ПРОСТОРОВОГО ЗВУКОВІДТВОРЕННЯ. ІСТОРІЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Розвиток науки та технологій дав можливість наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. перетворити звукові коливання в електричний сигнал. Були створені можливості для підсилення, фіксації та передавання звуку. Техніка запису та відтворення звуку вже в 30-х роках ХХ ст. досягла високого ступеню розвитку. З'явилася можливість відтворення звуку у всьому діапазоні звукових частот і навіть за його межами, наприклад від 16 до 30 000 Гц. Нелінійні спотворення вдалося мінімізувати до рівня меншого, ніж помітно навіть дуже досвідченим фахівцям.

Але не треба бути спеціалістом, щоб відрізнити натуральне звучання оркестру або людського голосу від звучання апаратури звуковідтворення. Як показали дослідження, одним з головних недоліків є «монофонічність» звичайного звуковідтворення. Слухач, що сприймає звучання в залі, має можливість локалізувати музичні інструменти з різних напрямків. Концертна зала також робить свій внесок, додаючи реверберацію. Таким чином ми отримуємо звукову картину насичену просторовою інформацією.

У грудні 1931 р. Алан Дауер Блюмляйн подає в патентне бюро заявку на винахід, яка через два роки втілилася в патент Великобританії № 394 325 — базову, фундаментальну роботу з основ стереофонії. 24 сторінки патенту містили короткий виклад психоакустичної теорії стереофонії та сімдесят пунктів формули винаходу. У 1933 р. його група розробила та побудувала дослідний комплект обладнання для стереофонічного грамзапису. В 1957 р. система Блюмляйна 45/45 стала європейським стандартом стереофонічного грамзапису, а в 1958 р. систему визнали американські компанії.

У 1940 р. публіці був представлений анімаційний фільм Уолта Діснея «Фантазія», під час демонстрації якого була використана звукова система Fantasound. Звук записувався на три оптичні доріжки. Для звуковідтворення використовувалися 10 груп гучномовців — дев'ять оточували глядачів у горизонтальній площині, і одна група була розташована на стелі. «Фантазія» стала одним із найсмівливіших експериментів Уолта Діснея. У мультфільмі був уперше використаний багатоканальний звук «Фантасаунд» (англ. Fantasound), а стиль картини тяжіє до абстракціонізму та авангарду. Таким

чином, «Фантазію» можна вважати першим успішним досвідом використання просторових багатоканальних систем звуковідтворення у кіно.

У 1953 р. кіностудія 20th Century Fox поєднала технології анаморфної фотографії (для широкоформатного показу) та 4-канального магнітного запису. Магнітна стрічка із записом була приєднана до 35-мм кіноплівки. Така система була названа Cinemascope. При кінопоказі три канали відповідали за основний звук фільму, а один — за канал ефектів, при цьому використовувався один кінопроектор. У 1955 р. компанією Todd AO було розроблено 6-канальний звуковий формат на 70-мм кіноплівці (реальна широкоформатна зйомка на відміну від «розтягнутої» Cinemascope). Використовували п'ять каналів для основного звуку та один канал для ефектів. Але попри успіх багатоканального звуковідтворення у глядачів, витрати на виробництво таких кінофільмів були досить високі, якість запису на магнітну стрічку (у разі використання 35-мм плівки) страждала від високого рівня шуму. У 1958 р. з появою першої вінілової грамплатівки у форматі стерео та початком бурхливого розвитку домашніх систем відтворення звуку, поступово і вся кіноіндустрія перейшла на стереофонію, тому що в цьому випадку витрати були значно нижчими. Проте розвиток просторового звуку на цьому не зупинився.

У 60-х роках з'явилися 4-канальні системи звуковідтворення, названі квадрофонічними. Система складалася з чотирьох гучномовців, розташованих, як правило, по вершинах квадрата, в центрі якого розташовувався слухач. Слід зазначити, що квадро-системи були призначені для домашнього використання, що було однією з причин їхнього комерційного провалу, оскільки передбачалося обов'язкове використання додаткової пари гучномовців і підсилювачів. Іншою причиною стало недостатньо ясне на той час розуміння принципів психоакустики при створенні квадрофонічної картини — як панорамувати ті чи інші звуки багатоканальної системи.

Як зазначає О. Бут, «однією з сучасних нагальних завдань є аранжування — визначення та розташування компонентів фонограми в звуковому полі просторових систем. Художній звуковий простір, що створюється, має свої закони (умови) існування. Перша умова — драматургічна. Різниця між системами просторового звуку очевидна і відчутна тільки в сценах, насичених звуковими об'єктами. Цій умові відповідають як емоційно спокійні, меланхолійно-умиротворені споглядальні пасторалі, де точково розташовані джерела розсвічуються тембральними фарбами відображень у акустично незвичайному приміщенні (храмі, печері) або інтонаційними переливами повторів співу птахів, плескоту хвиль, шелесту вітру в листі і т. п. З іншого боку, це можуть бути і досить гучні масові сцени, спрямовані на приголомшення глядача стихією (розбушувався океан, гроза, потужний водоспад, землетрус), масштабом та динамічністю дії (розгортання битви, стукіт копит стада диких тварин, робота складного механізму, полювання, гонки, спортивні змагання, рок-концерт тощо). Звукові фактури-патерни — звуки природи та звичні нам побутові звучання — саме періодичністю та індивідуальністю, варіаційністю кожного з повторів занурюють глядача в атмосферу простору та передають достовірну життєвість світу (на противагу механістичній монотонності). Такі картини дуже складні для імітації в студії або псевдо-просторового розширення

з моно/стереофонічних фонограм та вимагають для якісного звучання справжній багатоканальний звукозапис».

Очевидно, що побудова електроакустичного тракту, що дозволяє природну та автентичну передавання звукових програм, може базуватися на двох різних принципах: 1) можна прагнути «перенести» слухача в концертний зал; 2) транслювати звукове поле концертного залу слухачеві. «Перенесення» слухача у концертний зал може бути реалізовано за допомогою бінауральної системи звукопередання, при якій від двох мікрофонів, встановлених у вушних раковинах моделі людської голови, передаються сигнали, причому від лівого мікрофона — до лівого навушника, від правого мікрофона — до правого.

Бінауральна система найкраще відтворює оригінальну структуру звукового поля в концертному залі. При цьому звучання не спотворюється через акустичні властивості приміщення, воно не залежить від положення слухача і повороту його голови, допускає великий динамічний діапазон не порушуючи спокою слухачів. Проте бінауральним системам притаманні й недоліки: ефект локалізації звуку в голові слухача та відчуття відчуженості від навколишнього світу, що виникає у людини з навушниками. Ефект локалізації уявних джерел звуку у голові слухача при користуванні головними телефонами можна усунути відповідною частотною корекцією та часовою затримкою сигналів лівого та правого стереоканалів.

Конкретні принципи схеми бінауральних перетворювачів відомі ще з 60-х — 70-х років ХХ ст. Однією із перших реалізацій бінауральної системи був альбом виконавця Лу Ріда “Street Hassle” (1978). Він був записаний німецьким інженером Манфредом Шунке за допомогою кількох «штучних голів». З недавніх прикладів музичних робіт, що використовують у записі бінауральні системи, можна відзначити альбом “Amazonia” 2021 р. відомого електронщика Jean Michel Jarre. Він має відповідну позначку (Binaural Audio — Headphones Only).

Системи просторового звуку надають слухачеві підвищене відчуття реалізму у поєднанні з кіно-відеопродукцією (проти стандартних систем типу 5.1, 7.1). Щодо популярності та окупності системи Dolby Atmos, DTS:X, Ambisonics VR займають найбільш вигідну позицію — системи об’єктного аудіо пропонують доступні рішення для домашнього кінотеатру — за допомогою пристроїв Soundbar можна при мінімумі витрат отримати реалізацію просторової системи в житловому приміщенні. Як наслідок, телеканали, такі як NBC (США), NHK (Японія), KBS (Південна Корея) готуються до проведення трансляції спортивних подій не лише у стандартних просторових форматах (5.1, 7.1), а й у форматах 9.1 (NBC) та 22.2 (NHK). Для цього ними зокрема використовуються і мікрофони формату Ambisonics.

На 146-й конвенції AES 2019 р., яка проходила в ірландському Дубліні, було представлено загалом 14 доповідей у секціях Spatial Audio (Просторовий звук), Perception (Сприйняття), Loudspeakers (Гучномовці), Machine Learning (Машинне навчання). Обговорювалося широке коло питань: від розвитку технології Ambisonics до панорамування. На 147-й конвенції AES, яка проходила в жовтні 2019 р. в Нью-Йорку, було представлено вже 36 доповідей на тему просторового звуку, а один із днів конвенції був повністю присвячений просторовому звуку. Тобто ця тема є актуальною і продовжує свій розвиток у науці.

ДО ПИТАННЯ ЖАНРОВОЇ КЛАСИФІКАЦІЇ СУЧАСНОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Телебачення — один із найбільш масових засобів поширення інформації, яке об'єднує в собі передові досягнення журналістики, культури, мистецтва, науково-технічної думки та економіки. Відповідно до технічних новацій, художнього удосконалення, жанрової еволюції змінюється якість телевізійних програм та їхні формати. Сучасна система жанрів — це структура, яка динамічно розвивається. В середині неї існують зовнішні й внутрішні зв'язки. Внутрішній зв'язок між жанрами зумовлений одним типом творчості — публіцистичним, а зовнішній — тим, що кожен жанр виникає згідно з потребою відобразити сучасне життя. У зв'язку з цим доцільно проаналізувати тенденції розвитку жанрів телевізійних програм.

Класифікацію жанрів телебачення вперше розробив радянський і російський тележурналіст Рудольф Борецький у своїй праці, та виокремив там такі жанри: інформаційно-публіцистичні — інформаційний виступ у кадрі, коментар, огляд, репортаж, інтерв'ю, бесіда, дискусія, прес-конференція; і художні (постановочні, ігрові) — нарис, документальні кіно- та відеофільми.

Телевізійний жанр — це загальне поняття, до складу якого входять засоби відображення навколишнього світу на телеекрані за допомогою нарису, інтерв'ю, репортажу, ток-шоу, реаліті-шоу, телеспектаклю, художнього фільму, багатосерійного телефільму. Він може мати певні постійні ознаки, а може вмщувати випадкові елементи, які не мають суттєвого значення для зміни характеру жанру. Наприклад, в оперативному коментарі може міститися інформаційне повідомлення, хоча воно не є суттєвою ознакою жанру коментаря, оскільки коментар — це не стільки факт, скільки думка компетентної людини про факт та її відношення до цього. Водночас, інформаційне повідомлення може містити елемент коментаря. У цьому випадку інформаційне повідомлення називають коментованим, хоча думка коментатора не є обов'язковим елементом. Призначення жанрів визначають три основні способи відображення дійсності:

- а) повідомлення фактів, подій, явищ;
- б) інтерпретація фактів, подій, явищ;
- в) образно-публіцистичне розкриття фактів, подій, явищ.

Залежно від способу відображення жанри публіцистики поділяються на інформаційні (відповідно до питань: що?, де?, коли?) або інформаційно-аналітичні (питання як?, чому? та з якою метою?, кому це вигідно?, які будуть наслідки?), та художньо-публіцистичні жанри.

До інформаційних належать жанри, завданням яких є повідомлення про подію або явище (замітка, репортаж, звіт, інтерв'ю). Ці жанри характеризуються оперативністю, стислістю, точністю та ясністю подачі інформації. Вони не потребують аналізу чи коментаря, мають бути представлені об'єктивно і точно.

Аналітичні жанри журналістики дають широке та докладне висвітлення фактів з їхньою оцінкою, узагальненням, коментуванням. До них належать: рецензія, огляд, коментарі, кореспонденція, стаття, розслідування. Кожен конкретний жанр може мати кілька різновидів, як, наприклад, репортаж — прямий про подію (синхронний або німий), постановочний («провокаційна ситуація») і тематичний (проблемний).

Художньо-публіцистичні жанри, насамперед, подають авторські враження про події чи явища, думки, роздуми стосовно тих чи інших проблем. До цих жанрів належать есе, нарис, фейлетон, памфлет. Художньо-публіцистичні жанри можуть мати експресивний характер. Вони досить складні у виконанні та вимагають від журналіста не тільки майстерності, а й наявності життєвого досвіду.

Система жанрів має властивість змінюватися в часі — виникають нові жанри та формати (наприклад, телемости або телеігри), зникають старі (наприклад, телевізійний памфлет), також відбувається взаємопроникнення жанрів (наприклад, для підсилення емоційності в інтерв'ю привносять елементи репортажу, а репортаж — залучає риси художності аж до образності нарису, коли виявляється авторська позиція, що для репортажу нехарактерно).

Історичні зміни в суспільстві, реорганізація структури телебачення, боротьба за рейтинги каналів сприяли виникненню та розвитку нових жанрів, появі нових телепрограм. Автори програм, які були типовими й існували в єдиній системі, починають шукати і втілювати нові ідеї, використовувати нові зображально-виражальні методи й прийоми, застосовувати досвід світового телебачення. Змінюються особливості написання текстів, особливості режисури, зйомки і монтажу цих програм. Відбувається кардинальний процес «перегляду» жанрових меж, який призводить до того, що звіт, інтерв'ю, репортаж, перестають бути лише інформаційними та аналітичними. Відповідно змінюються функції автора, який стає ведучим-коментатором або модератором.

К. Є. Проскуріна

АДАПТАЦІЯ МІЖНАРОДНОГО ШОУ «МАСКА» НА УКРАЇНСЬКОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ

Боротьба за глядача та рейтинг залишається актуальною для телебачення на сучасному етапі. У конкурентних перегонах національні телеканали невинно звертаються до адаптацій міжнародних шоу в надії успадкувати й успіх їхніх оригінальних версій. У цьому контексті окремий інтерес представляє звернення до відомого телепроєкту «Маска» з боку відразу двох українських мовників — «1+1» та «Україна».

Так, у 2020 р. між двома топовими українськими телеканалами спалахнув конфлікт. Його причиною стала адаптація міжнародного формату «Masked Singer» — шоу, де зірки виступають у костюмах, приховуючи свою особистість, а журі або глядачі вгадують їх.

Керівництво «1+1» придбало право на показ у румунської компанії Antena TV Group і запустило проєкт в ефір 3 жовтня 2020 року, у відповідь продюсери ТРК «Україна» звинуватила їх у плагіаті, той самий формат канал викупив у британської компанії Fremantle ще навесні 2020 року. Обидва проєкти побудовано на засадах переодягання зірок шоубізнесу у маски та вгадування їхньої особистості. Запорукою видовищності є багатство мальовничих костюмів. У ході вирішення конфлікту сторони віддали питання на розсуд аудиторії, яка випередить ступінь успіху кожного з проєктів.

У першому сезоні шоу «Маскарад» на каналі «1+1» дві зіркові команди змагалися за право відгадати зірок у костюмах, яких було 13. Ведучий-рефері

вирішував самостійно, хто з фантастичних героїв потрапить до суперфіналу, а хто — до зони ризику. Зіркові судді перед розкриттям костюму сходилися в ліпсінк-батлі — пародіях, де завданням було якомога точніше передати міміку, манеру, зовнішній вигляд оригінального виконавця.

У шоу «Маска» на каналі «Україна» було четверо зіркових суддів, які разом з глядачами вгадували 22 героїв (16 постійних та 6 «гостьових»), яких відкривали одразу після їхнього виступу). Ведучий давав підказки журі й жодного впливу на хід подій не мав.

Конкурентною складовою в обох шоу були костюми, над якими ретельно працювали великі команди стилістів. Кожен костюм відзеркалював характер певного учасника, який приховувався під маскою. Після першого сезону творці шоу «Маскарад» віддали костюми на благодійний аукціон.

Не менш відповідальним був підбір ведучих та учасників, що мало подальший вплив на успіх проєктів. Вибір продюсерів каналу «1+1» зосередився на Юрії Горбунові у якості ведучого, який успішно відзначився у масштабних проєктах «Голос країни» й «Танці з зірками». У складі зіркових учасників були «постійні обличчя» каналу: Дмитро Монатік, Потап, Наталія Могилевська і Марув («Голос країни»), Влад Яма, Юрій Ткач («Ліга сміху»). Серед зірок у костюмах — Катерина Кухар, Сергій Бабкін, Надя Дорофєєва, Наталія Мосейчук, Ігор Ласточкін, які активно брали участь й в інших проєктах каналу.

На каналі «Україна» ведучим був Володимир Остапчук, а за суддівськими кріслами сиділи Олег Винник, Настя Каменських, Оля Полякова та Андрій Данилко, якого глядачі більш за все полюбили за влучні жарти та розсудливість у відкритті особистостей учасників. У костюмах маскувалися широко відомі співаки, серед яких Ірина Федішин, Аліна Гросу, Злата Огневич, а також психологиня Наталія Холоденко, ведучий Павло Костіцин, гуморист Євген Сморгін. Глядачі у студії за допомогою спеціального мобільного додатку голосували за улюбленого героя, рятуючи його від зони ризику.

Після прем'єри обох форматів рейтинги переглядів на телебаченні та в YouTube надавали перевагу каналу «Україна». На першому випуску «Маскарад» «1+1» станом на зараз має 1 млн 252 тис. переглядів, а «Маска» — 3,3 млн.

Обидва телеканали продовжили конкурентні перегони та започаткували другий сезон у проєкті. Зробивши певні висновки щодо попередніх невдач, продюсери «1+1» вирішили оновити адаптацію: тепер учасники (яких на цей раз стало більше, 19) не тільки співали, а й танцювали, грали на музичних інструментах, виконували акробатичні трюки, показували фокуси. Ведучий вже не був рефері, все було в руках зіркових команд-учасників, склад яких теж зазнав змін. За відкриття героїв змагалися Юлія Саніна, Марія Єфросиніна, Юрій Ткач та Володимир Дантес, Ірина Білик, Ігор Ласточкін. Ведучим нового сезону був Тимур Мирошніченко. Другий сезон шоу «Маска» на каналі «Україна» особливих змін не зазнав, ведучий та суддівський склад залишилися незмінними.

Отже, звертаючись до адаптацій міжнародних шоу-змагань, українські телеканали стають водночас учасниками конкурентних перегонів за рейтинг та аудиторію. У ході боротьби удосконалюється власна майстерність вітчизняного мовника з проєктування телевізійних видовищ відповідно до потреб глядача.

О. П. Петрова, В. С. Могильницька

РЕЖИСЕР — АВТОР ІНФОРМАЦІЙНОГО СЮЖЕТУ

У складних умовах сьогоденного життя країни велике значення мають професійні творчі навички своєчасної обробки інформації. Найбільш мобільною формою в цій діяльності є інформаційний сюжет.

У підготовці сюжету режисер виступає головною фігурою, він зображує подію крізь призму власного розуміння.

Інформаційний сюжет може включати в себе діалоги (монологи) з учасниками події, авторські відступи і коментарі, мальовничі описи окремих елементів події, характеристики її героїв, пейзажні картини тощо.

Режисер, який приступає до роботи над інформаційним сюжетом, повинен поставити для себе такі завдання:

- визначити суть події, її кульмінацію;
- показати людей, які беруть участь в події;
- показати людей, предмети, які створюють атмосферу (другорядні учасники);
- відобразити «розвиток» події («Що відбувається? Як відбувається?»).

Режисери, які створюють інформаційні сюжети, повинні керуватися такими правилами:

- кожен кадр має включатися обґрунтовано, його тривалість мусить бути оправданою;
- оскільки сюжет — поєднання звуку та зображення, то після довгого озвученого уривка краще всього дати зображення та природній звуковий фон (інтершуми). Завдяки цьому варіюється ритм та зберігається інтерес глядачів;
- кадри бажано розміщувати логічно. Основний набір: ЗГП, СРП, КРП; за змогою їх слід змінювати місцями;
- зображення та слово не мають конкурувати одне з одним за увагу аудиторії. Якщо важливий дикторський текст, він має доповнюватися нейтральним відеоматеріалом. Коли важливий відеоряд, то не можна насичувати текст фактами і подробицями. Хай деякий час переважають зображення і шуми;
- обличчя та голоси людей найбільше відображають суть явища. Не забувати зробити акцент на міміці, жестах та тоні голосу;
- коментар зазвичай «будується» репортером. Але режисер повинен слідкувати, щоб репортер передав саме ту думку, яку потрібно йому. Режисер повинен слідкувати за ритмічним поєднанням слова з відеорядом (щоб текст не відволікав від зображення, і, навпаки, щоб зображення не відволікало від тексту).

Зйомки. Під час зйомок режисер повинен думати, які плани йому насамперед потрібні. Вибирати їх так, щоб вони відповідали словам та ідеям у тексті. Намагатися робити це задовго до появи в монтажній. Під час зйомок належить знімати настільки багато картинок, щоб їх було достатньо, і монтажер зміг би належно проілюструвати сюжет. Добре складений сюжет має завжди мати текст і обмірковану послідовність картинок. Коли уміння мислити образами стане другим характером режисера, він не матиме великих труднощів у пошуку першокласної картинки навіть в умовах паніки. Щоб досягти цього рівня, режисер повинен постійно тренуватися:

- використовувати оригінальні картинки;
- ніколи не ставити під сумнів правду історії, якщо недостатньо відео;
- дозволяти картинці частіше «говорити» там, де це можливо.

Коли є текст, режисеру варто добряче поміркувати, чим його проілюструвати. Режисеру потрібно уявити картинку заздалегідь. Ніякий знятий план не може тривати менше, ніж три секунди — тоді це повноцінні плани для монтажу. Є безліч обмежень при монтажі, тому режисер повинен знімати досить матеріалу про всяк випадок.

Режисер — керівник знімальної групи. Незалежно від того, наскільки досвідчена команда, він повинен взяти зйомки під свій контроль. Тому необхідно досить добре знати особливості роботи телекамери, щоб істотно поліпшити знімальні можливості.

Матеріал, що знімається, має бути розбитий на частини і бути послідовним. Перші кадри ілюструють загальні сцени з різних кутів зору. Початкові кадри повинні закріпити в голові глядача загальну картину події, деяку глибину створюють середні плани, а більш пізні плани концентруються на великих зображеннях, адресних планах і деталях. Вітається переміщення знімальних планів у їхній хронікальній послідовності. Кількість планів, що потрібно зняти, — нестала величина, але, як правило, керуються співвідношенням, як мінімум, 5:1 (тобто на п'ять знятих планів — тільки один монтажний). Це все режисер повинен мати на увазі.

Режисер вирішує, коли оператору знімати з рук, а коли зі штатива. Зйомка з рук незмінно спричиняє хитливе зображення — змінюється його масштаб, і об'єкти постійно блукають.

При записі «стенд-апа» режисер не повинен втрачати можливість використовувати специфічні образотворчі об'єкти, що підходять йому за змістом сказаного.

Наполегливість та ініціатива — основні характеристики режисера, який працює над інформаційним сюжетом.

Ключові моменти:

- завжди знімайте вдосталь відео;
- використовуйте досвід знімальної групи, але пам'ятайте про можливості знімальної техніки;
- відстоюйте права щодо керування зйомками.

Багатий інструмент режисури — це композиційна побудова, рух камери, ракурс, внутрішньокадровий монтаж, КРП, деталь, темп, ритм, колір, світло тощо.

Та най-найголовнішою основою, синтезом зображення є МОНТАЖ. Монтаж у хроніці дещо спрощений (С. М. Ейзенштейн навіть називав його «низьким»). Це пояснюється тим, що під час розмови інформативними є сенс діалогу, інтонація, міміка, жести. Логічний монтаж, що не знижує документальності сюжету, — стандарт для репортажу. Поєднання двох зображень, у результаті чого «стик» спричиняє значний вплив на смисл кадрів (чи зовсім його «перевертає» — «ефект Кулішова»), також можна зустріти в сюжетах. Нерідко в такий монтаж включають кінохроніку чи відеоархів.

Можна застосовувати різномасштабні різкі переходи — «скачки», швидкі «від'їзди» чи «наїзди». Іноді свідомо «рубаять» стики, роблять їх грубішими.

Часто цей прийом використовують у сюжетах про надзвичайні події. Незавершеність фраз, уривчастість відеоряду ніби підкреслює, що зйомка проходила в складних умовах, що оператору неможливо було знімати «за правилами». І все ж головне в інформаційному монтажі — не втратити характер документу. Це фактично єдине обмеження, інших табу на використання якихось прийомів тут немає. Саме, правильна композиційна побудова і монтаж є основними завданнями режисера.

Режисер, коли приходиться у монтажну апаратну для підготовки сюжету, повинен мати:

- сценарій, стрічку з начиткою тексту;
- загальне уявлення щодо використання в сюжеті знятого та архівного відеоряду (монтажний лист);
- звукові чи відео ефекти (де вони доречні).

У монтажній режисер збирає разом ряд розрізнених кадрів, що відповідають тексту. Вони не повинні «різати» око, скакати, виглядати дивно. Навички монтажера будуть корисні, адже саме режисер відповідає за відеонаповнення Сюжет повинен мати «застрілочний» план — перший кадр відеоряду. Глядач тоді дуже швидко «в'їжджає» у місце розташування і загальну тему сюжету. Режисеру необхідно думати і про альтернативу, оскільки деякі кадри виявляться непридатними. Режисеру також варто пам'ятати, що монтажери мають набори спецефектів. Інший важливий момент, режисер може використовувати природний звук, щоб прикрасити сюжет. Режисер повинен пам'ятати, що відеоряд може розповідати сам за себе, і такі кадри не підлягають монтажу.

Коли сюжет йде в ефір, всі люди, що говорять (синхрон), мають бути представлені. Режисер може заощадити на тексті, уникнути незграбного представлення героїв, якщо протитрує їхні імена на екрані. Будьте точні в іменах та інформації, яка пишеться на екрані.

Доречно використане відео, додаткова обробка слів і картинки допоможе глядачу глибше зрозуміти й оцінити історію. Режисер повинен переконуватися, що слова і плани відповідають одне одному, не повторювати деталі, що демонструються на екрані. Важливо також будувати сюжет за принципами драматургії. Тільки в такому разі його буде цікаво дивитися, він буде доступний і зрозумілий глядачам

Режисер повинен дивитися на тему як звичайний оповідач, і зробити матеріали простими та зрозумілими. Йому потрібно пам'ятати один дуже важливий факт: у глядача є тільки одна можливість зрозуміти те, що ви сказали. На відміну від читачів газети, телевізійні глядачі не мають можливості переглянути сюжет, щоб повторно спробувати зрозуміти плутанину в словах. Режисеру слід розвинути такі навички подання інформації, що привертають увагу глядачів до екрана стилем, ясністю та легкістю: повідомляйте, нагадуйте, а потім нагадуйте те, що ви їм вже нагадали. Це означає, що режисер мусить чітко усвідомити суть теми, може впевнено сказати: «Я це знаю!»

Ю. Ю. Великий, В. А. Меламед
ВПЛИВ МАС-МЕДІА НА СВІДОМІСТЬ ЛЮДИНИ
В ІДЕОЛОГІЧНІЙ ТА ЕМОЦІЙНІЙ ГАЛУЗЯХ

Безпосередніми носіями та розповсюджувачами знання і значимої інформації є засоби масової комунікації, які набувають визначальної ролі в управлінні суспільством. Масові комунікації стали невід'ємною складовою сучасного суспільства, яке використовує спеціальні засоби інформаційного обміну для встановлення та підтримки постійних зв'язків як на рівні індивідів, так і суспільства загалом.

В умовах тотальної інформатизації людина перестає самостійно думати. Сучасний світ, тобто уявлення про нього, яке значною мірою формують засоби масової комунікації у відверто маніпулятивній формі, показано у викривлених, часто не відповідаючих дійсності, образах. За допомогою інструментів комунікації різні факти, політичні події, взагалі соціальна реальність інтерпретуються у вигідному для авторів повідомлення світлі, нав'язуючи загалу потрібне розуміння і дії, що з них випливають. Вплив є тим сильніший, чим більше ця мета прихована від реципієнтів. ЗМК здійснюють суттєвий вплив на суспільство, його стан та масову свідомість. Це медіатор між тими, хто управляє, і тими, хто є об'єктом управління. А головне, за своєю природою ЗМК здатні швидко формувати та змінювати громадську думку та народні настрої, що робить їх неочіненним скарбом в руках сильних світу цього.

Сьогодні існує чималий арсенал найрізноманітніших тактик маніпулятивного впливу на суспільну свідомість, починаючи з прямої підтасовки фактів і поширення відверто неправдивої інформації, закінчуючи найвитонченішими способами впливу, серед яких особливо цікавими видаються лінгвістичні тактики, тобто мовна маніпуляція. Оскільки чимало правової інформації пересічний громадянин одержує в процесі спілкування або через телебачення та радіо, мова тут виходить на передній план.

Становлення особистості відбувається під пресом масової комунікації, яка має неоднозначний характер і не завжди позитивно впливає на формування світоглядної культури особистості.

Так, інформацію можна вважати вирішальним стратегічним чинником у всіх сферах життя, людське сприйняття постійно відчуває вплив сучасних засобів масової інформації, за допомогою яких суспільно-політичні питання сучасності, нашого повсякденного життя впливають на погляди людей, формують їх світогляд, впливають на їх культуру. Споживані товари та послуги репрезентуються як символи успіху, соціального статусу, вони стають еквівалентами успішності і задоволеності життям.

Завдання нині навчити та допомогти особистості знайти адекватні форми взаємодії, які допоможуть підвищити її культуру споживання інформації, яку транслює мас-медіа.

Отже, процес формування масової свідомості в умовах влади інформаційних технологій та засобів масової комунікації стає центральною у повсякденному бутті кожного. Це твердження, що повністю характеризує сучасний стан речей того світу, в якому ми живемо, показує, наскільки актуальною є потреба детального дослідження проблеми ідентифікації громадської думки. Адже,

якщо направити діяльність системи ЗМК у правильному, корисному для кожної людини, руслі, то можна побудувати справді високорозвинуте, демократичне, національно свідоме суспільство.

І. О. Кузнецов

ОСОБЛИВОСТІ ВЕДЕННЯ ТА ПРОСУВАННЯ КАНАЛУ В TELEGRAM

Останні роки Telegram невпинно набирає популярності серед українських користувачів і на сьогодні є одним з найпопулярніших месенджерів у світі. Окрім широкого набору функцій для зручного листування, Telegram також надає своїм користувачам можливість вести власний блог.

Перед створенням каналу в Telegram, авторові необхідно визначитися з темою блогу. Новини, IT, розваги, політика, культура та особисті блоги – найпоширеніші тематики каналів у Telegram. Для створення власного каналу користувачеві достатньо лише мати обліковий запис у месенджері. Канал створюється у розділі «Нове повідомлення», де також можна створити групу або секретний чат. Канали бувають двох видів – публічні та приватні. Публічний канал можна знайти за пошуковим запитом, а для підписки на приватний канал необхідно мати запрошувальне посилання.

Основним контентом у каналах Telegram є текст та фото. Також автори каналів можуть розмістити відео, наліпки, опитування, файли, голосові або відеоповідомлення. При публікації відео на своєму каналі необхідно враховувати, що кожне переглянуте відео завантажується на пристрій глядача. Тому, задля підвищення кількості переглядів, слід стискати відео до оптимальних розмірів.

Створивши та почавши вести канал у Telegram, користувач одразу замислюється про можливі методи популяризації свого блогу. Серед таких слід відзначити наступні: закупівля реклами на інших каналах, репости, взаємопіар та реклама власного каналу на інших майданчиках. Найпоширенішим способом просування блогу можна вважати рекламу в інших каналах. При використанні такого методу необхідно зважати на тематику та формат рекламного майданчика, аби максимально потрапити до цільової аудиторії. Для цього необхідно деякий час прослідкувати за каналом, де потенційно будемо купувати рекламу. Також для аналізу рекламного майданчика можна використовувати сервіси Telegram-аналітики. Репости – безкоштовний та доволі ефективний спосіб збільшення підписників. Ефективність цього методу напряму пов'язана з цікавістю та унікальністю контенту. Для підвищення кількості підписників від репостів слід додавати заклик до підписки та посилання на ваш канал наприкінці кожної публікації. Слід зазначити, що для цього методу вже необхідно мати хоча б якусь невелику аудиторію. Взаємопіар є ефективним методом реклами для тих, хто вже має певну кількість аудиторії. Домовившись з іншим автором розмістити рекламні оголошення з посиланням на одне одного, ми отримуємо безкоштовну та ефективну рекламу нашого каналу. Знайти автора для взаємного піару можна в публічних чатах адміністраторів каналів Telegram. Для реклами свого каналу також можна використовувати інші майданчики. Якщо блогер має канал на YouTube, то він може задіяти його для розкрутки свого блогу у Telegram.

Для взаємодії з аудиторією Telegram-каналу є декілька способів: реакції, коментарі, опитування та чати. За допомогою реакцій автор може побачити поверхневу думку підписників щодо публікації. Коментарі дозволяють дізнатися про більш розгорнуту думку читачів. Опитування можна використовувати для визначення думки аудиторії щодо якоїсь події або теми у відсотковому значенні. А за допомогою текстового або голосового чату автор каналу може безпосередньо спілкуватися зі своєю аудиторією.

Після набору значної кількості аудиторії, автор каналу може його монетизувати. Продаж реклами та партнерські програми — найприбутковіші способи монетизації. Продавати рекламу можна як для інших каналів, так і для товарів або послуг. Вартість реклами буде залежати від кількості підписників, переглядів та тематики. Для визначення ціни за рекламу у своєму блозі, слід звернути увагу на ціну реклами в схожих Telegram-каналах. Знайти рекламодавця можна у публічних чатах на відповідну тематику. Партнерська програма — це посередник між рекламодавцем та автором блогу. Вона допоможе швидше знайти рекламу пропозицію і заробити гроші на публікації.

І. Б. Первишева

ПЕРЕВАГИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДИСТАНЦІЙНОЇ ФОРМИ НАВЧАННЯ В АУДІОВІЗУАЛЬНІЙ СФЕРІ

З огляду на освітній процес останніх двох років, необхідно проаналізувати тенденції переходу та досягнення дистанційної форми навчання. Через брак досвіду, технічних компонентів телекомунікацій всіх учасників освітнього процесу — обмеження пандемії дозволили переналаштувати навчання та зробити його більш доступним, гнучким, особистісно-орієнтованим та уніфікованим одночасно — таким, що не вимагає постійних дисциплінарних втручань і контролю. Свобода в організації власного часу в подальшому позитивно вплине на дорослішання особистості та виховання відповідальності майбутнього фахівця аудіовізуального мистецтва або виробництва, де більшість занять практичні, індивідуальні та завжди враховують інтереси та рівень фахових компетенцій, умінь та навичок, які студенти ніколи не засвоюють рівномірно.

Протягом останніх двох років зі своєю групою режисерів офлайн я працювала не довше шести тижнів, і на власному досвіді можу сказати, що залученість, темпи і рівень опанування дисципліни дистанційно такий самий, як і очно. Переваги:

- мобільність — навчатися за обраною освітньою програмою у будь-якій частині світу;
- асинхронність — можливість повертатися до пройдених тем курсів, переглядати записи лекцій/практичних занять;
- поєднання навчання із фаховим залученням, роботою;
- інтерактив — взаємодія з різним складом студентів (цього вимагає виробництво аудіовізуальних творів в різних знімальних групах);
- нова економіка.

Дистанційна освіта суттєво і системно заощаджує кошти на транспортні видатки, оренду навчальних приміщень та сплату за комунальні послуги, оренду житла для студентів і викладачів, що в подальшій логістичній перспективі

знизить вартість вищої освіти для споживача або суттєво підвищить якість освітньої послуги за рахунок залучення іноземних/інших позаштатних фахівців. Дистанційна форма навчання дозволить частіше оновлювати програми, щоб встигати за швидкоплинними трендами в аудіовізуальному мистецтві та виробництві.

Війна, що розпочалася у лютому 2022 року, вплине на вступну кампанію південних та східних регіонів України, і ті абітурієнти, які раніше б зголосились вступати до ЗВО мільйонників, тепер можуть розглядати закордонні пропозиції через безпекову складову. А це обов'язково вплине на престиж і рейтинг тих навчальних закладів, які раніше мали стабільний і прогнозований набір. Дистанційна форма навчання сьогодні та в майбутньому зможе зберегти сталий набір та розвиток, викладацький склад і економіку освітнього процесу, демонструючи лояльність і орієнтацію на інтереси здобувачів.

СЕКЦІЯ:
ІНФОРМАЦІЙНА, БІБЛІОТЕЧНА, АРХІВНА СПРАВА
В УМОВАХ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

В. О. Афанасьєв

**ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК СУЧАСНИЙ ІНСТРУМЕНТ ПОШУКУ
ТА ПРИЙНЯТТЯ УПРАВЛІНСЬКИХ РІШЕНЬ**

Нині у зв'язку зі швидкими темпами економічних змін, розвитком інформаційних технологій та потоками інформації, що зростають, підприємства все більш орієнтовані на розумову працю. Необхідність швидкого прийняття оптимальних та ефективних рішень змушує автоматизувати системи управління підприємствами та усіма технологічними процесами, що відіграє важливу роль у забезпеченні належного рівня їх розвитку. В останні роки перспектив набувають технології штучного інтелекту, без яких неможливо обробляти великі обсяги даних з обмеженим часом та належною якістю.

Штучний інтелект являє собою здатність інтелектуальних систем обробляти, застосовувати та вдосконалювати здобуті знання та вміння. Нині набувають поширення інтелектуальні інформаційні системи, що вирішують завдання з інтерпретації даних, діагностики, моніторингу, проектування, прогнозування, стратегічного планування, навчання, керування та підтримки прийняття рішень, що є необхідними складовими для забезпечення ефективної діяльності підприємств. Це, зокрема, експертні системи, інтелектуальні пошукові системи (бази даних і знань) та системи комунікацій з користувачами.

Штучний інтелект пов'язують, насамперед, з розділом комп'ютерної лінгвістики та інформатики. Загалом, він розглядається не тільки як наука та технологія, що застосовується в контексті семіотики, штучних нейронних мереж, але й щодо оптимізації та систематизації даних та документообігу, а також інженерії знань, що займається розробкою експертних систем і баз знань.

У сфері управління підприємства інформація, що отримується штучним інтелектом, виробляється у вигляді звітів управлінського характеру на допомогу в наданні аналітичних даних щодо його становища у різних проміжках часу.

Імітуючи інтелектуальну діяльність та маючи здатність до самонавчання, штучний інтелект здійснює формалізацію проблем та завдань, які потребують нагального вирішення, або навіть виробляє нові знання. У цьому напрямку актуальним є інтелектуальний аналіз даних, що виявляє в необроблених даних раніше невідомі, нетривіальні, фактично корисні й доступні інтерпретації знань, необхідні для прийняття рішень у різних сферах людської діяльності.

Упровадження інтелектуальних систем управління підприємством має багато переваг відповідно до сучасних потреб суспільства, хоча потребує значних матеріальних ресурсів та засвоєння, проте має певні ризики, від яких залежить цілісність даних та стабільність виробничих процесів. Тому розробки штучного інтелекту мають вдосконалюватися так само постійно, як змінюються сучасні інноваційні технології.

Го Чжилян

ІНФОРМАЦІЙНА ІНДУСТРІЯ НАУКОВОЇ ТА ТЕХНОЛОГІЧНОЇ РОЗВІДКИ КНР

Система науково-технічної інформації (НТІ) Китаю інституціоналізувалася в 1950-х рр. як складова системи галузевих наукових та науково-технічних бібліотек одночасно з зародженням аналогічної системи в СРСР. Китайський інститут науково-технічної інформації був створений у структурі Китайської академії наук у 1956 р. і мав на меті аналітичний моніторинг потоку китайської та зарубіжної науково-технічної інформації задля покращення інформаційного обслуговування фахівців дослідно-конструкторської та виробничої галузей. Важливо підкреслити, що ця інформаційна інституція була третьою у світі: Національну службу технічної інформації США було створено у 1945 р., Всесоюзний інститут наукової і технічної інформації (СРСР) — у 1952 р., Японський науково-технічний інформаційний центр — у 1957 р., Центр документації Великої Британії — у 1962 р. Німеччина та Франція створили аналогічні служби лише у 1970-х рр.

Основними етапами формування потужної інформаційної індустрії Китаю є:

- стартовий етап (1956–1976 рр.),
- етап сталого розвитку (1977–2000 рр.),
- етап інноваційних змін (2001 р. по цей час).

Потужний старт щодо створення національної служби науково-технічної інформації було пригальмовано китайською культурною революцією (1966–1976 рр.), яка спричинила економічну та управлінську кризу в країні, втрату багатьох досвідчених фахівців, зокрема й в інформаційній галузі. Тим не менш у країні було організовано центри науково-технічної інформації на галузевому і регіональному рівнях, налагоджено випуск реферативних журналів та інших інформаційних видань, що надавали фахівцям інформацію про результати наукових досліджень і винахідницької діяльності. Суттєвими досягненнями другого етапу розвитку інформаційної індустрії КНР є реалізація проєктів щодо розроблення дієвих інструментів пошуку та систематизації науково-технічної інформації, зокрема розроблення «Китайської класифікації» та «Китайського предметного тезаурусу» з усіх галузей знань, який у 1983 р. одержав Національну премію в галузі науки і техніки; створення у 1984 р.

першої автоматизованої реферативної бази даних «Chinese Pharmacy Abstracts»; розроблення унікального програмного забезпечення для китайських ієрогліфів, що працювало на комп'ютерах класу ІВМ та ін.

У 1990-х рр. під впливом становлення та розвитку інформаційного ринку система НТІКНР набуває принципово нових завдань і функцій. Методологічною базою організаційних та змістовних трансформацій стає теорія китайських інформатиків про принципову відмінність системи НТІ від бібліотечної галузі. Науковці доводять, що інституційною сутністю бібліотеки є гарантія інтелектуальної свободи, доступу до інформації та знань, а базовою функцією органів НТІ є наукова та технологічна розвідка. У 1992 р. ця концепція була реалізована і на формальному рівні: Китайський інститут науково-технічної інформації був перейменований на Інститут науково-технічної розвідки КНР. Основними його завданнями стають розвідницькі дослідження потоків опублікованої науково-технічної інформації, результатами яких є екстракція нових знань, що дозволяють оптимізувати процеси прийняття рішень у різних сферах проєктно-конструкторської, виробничої та управлінської діяльності. Серед базових функцій системи НТІ Китаю – збір та систематизація даних, динамічне відслідковування в інформаційному контенті технологічних інновацій, які є ефективним інструментом розгорання наукових досліджень та вдосконалення виробничих процесів; надання користувачам різноманітних мікро- та макроконсультаційних послуг як основи інформаційного супроводу науково-дослідних, винахідницьких розвідок та дослідно-конструкторських проєктів. Ці функції реалізуються на основі агрегації потужних баз даних первинної та вторинної науково-технічної інформації, зокрема й патентної, та діяльності груп інформаційних аналітиків, які є «мозковими центрами» вироблення та прийняття оптимальних науково-технологічних рішень.

Цінним для запозичення в українському досвіді інформаційного забезпечення фахівців є визначення поняття «технічна розвідка», яке надав директор Китайського інституту науково-технічної інформації Хе Дефанг. Він зазначив, що технічна розвідка – це моніторинг інформації, отриманої через загальнодоступні канали в законний спосіб. Цей моніторинг спирається на реалізацію ефективних аналітичних функцій інформаційних фахівців щодо екстракції нових знань, які сприятимуть обґрунтуванню прийняття стратегічних рішень, наданню консультаційних послуг щодо вибору технологічних інновацій, ефективних інструментів управління бізнесом у будь-яких галузях соціального розвитку. Роль науково-технологічної розвідки резюмується інформаційними фахівцями як підтримка прийняття стратегічних рішень в управлінській та науково-дослідній діяльності на основі побудови потужної платформи інформаційних ресурсів, продуктів та послуг.

Контент-аналіз сучасних публікацій фахівців, що працюють у системі науково-технічної інформації Китаю, дозволяє встановити актуальні напрями їх досліджень, серед яких: роль цифрових платформ наукових бібліотек та органів НТІ в управлінні великими даними; якість формування науково-технічних інформаційних ресурсів як чинник підтримки та стимулювання інноваційної діяльності; напрями диверсифікації персоналізованих цифрових послуг для споживачів науково-технічної інформації. Спільні дослідження фахівців лабораторії великих даних у галузі науки і техніки провінції Хубей

та Уханьського центру документації та інформації Китайської академії наук спрямовані на розроблення технологій штучного інтелекту, заснованих на методах семантичної обробки наукових текстів з метою екстракції знань.

Моніторинг сайту Інституту наукової і технічної інформації Китаю (<https://www.istic.ac.cn/isticcms/html/1/277/280/index.html>) дозволив визначити базові національні стратегії в галузі науково-технічних інновацій. Серед них — розбудова національного дослідницького центру щодо розробки технологій штучного інтелекту нового покоління, який має досліджувати економічні та соціальні наслідки розвитку штучного інтелекту; прискорення будівництва дослідницьких центрів проривних технологій і платформ їх прогнозування; створення національного науково-технічного інформаційного центру великих даних, який дозволить інтегрувати відповідні бізнес-ресурси та ресурси даних у ланцюг управління національними планами в галузі науки й технологій. Першочергову увагу планується приділяти підвищенню якості інформаційного обслуговування п'яти найперспективнішим проривним галузям народного господарства: біомедицині, автомобілям на нових типах енергії, інтелектуальному виробництву, новим матеріалам та інформаційним технологіям.

О. Є. Зіменко

РЕКЛАМНІ ВІЙНИ У СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ У КОНТЕКСТІ ВИВЧЕННЯ ІНФОРМАЦІЙНОГО ВПЛИВУ

Актуальність дослідження визначається тим, що рекламні війни — це цікавий інформаційний процес маркетингового протиборства, у якому задіяні різні прийоми інформаційного впливу. Слід зазначити, що сучасні рекламні війни обов'язково включають в себе активне залучення контингенту у соціальних мережах, тим самим підсилюючи інтерес до продукту з боку потенційних покупців. Рекламні війни сьогодення — важливе явище, вивчення якого може допомогти в академічному висвітленні теми загального інформаційного впливу та інформаційних воєн, але слід зазначити, що рекламні війни частіш за все вивчаються у відриві від інформаційного впливу у соціальних мережах, обмежуючись лише впливом ЗМІ (рекламних агентів).

Мета дослідження — демонстрація важливості вивчення рекламних воєн у соціальних мережах у контексті вивчення інформаційного впливу як явища.

Інформаційний вплив у рекламі та рекламні війни вивчала велика кількість вчених, серед них: Г. Томас, Д. Траута, Е. Райс, Р. Кліфтон, О. Андреева, Н. Грицюта, С. Соловйова та інші.

Передусім слід виділити дефініцію поняття «рекламна війна». Ця дефініція неможлива без іншого поняття «маркетингова війна», що ввели в загальнонауковий обіг Д. Траута та Е. Раіс. Вчені наголошують, що маркетингові конкуренти демонструють такі дії та поведінку у своїх маркетингових кампаніях, які можна прирівняти до воєнних кампаній за рядом критеріїв. Але у той самий час, Д. Снітко вважає, що поняття «маркетингова війна» та «рекламна війна» не є тотожними, перше є більш широким та узагальнюючим.

Таким чином можна зазначити: якщо маркетингова війна включає в себе певні загальні стратегії та менеджмент, то рекламна війна — це безпосередньо протиборство між брендами за допомогою рекламних роликів та постів, якими

один бренд «атакує» інший. Головна зброя рекламної війни — максимальна креативність, візуалізація та засоби інформаційної дискредитації. Головна ціль — вплинути на користувача, підвищити репутацію свого бренду та знизити довіру до бренду ворога. Слід зазначити, що класична реклама виключає можливість прямого використання інтелектуальної власності сторонніх брендів (логотипів, назв, маскотів та ін.), але це не стосується рекламних воєн. Саме дискредитація прямих конкурентів, включаючи демонстрацію їх символіки та назви є характерною ознакою рекламної війни.

Слід зазначити, що рекламні війни сьогодення майже неможливі без соціальних мереж. Це зумовлено такими особливостями комунікації у соціальних мережах, як швидкість передання інформації, доступність широкій аудиторії та «вірусність». У якості прикладу слід згадати протиборство брендів Apple та Samsung. Після виходу у широкий продаж моделі телефону Apple 6 plus, мережу заповнили погані відгуки та відео, де користувачі скаржились на брак продукції Apple. Покупців обурило той факт, що нові телефони могли зігнутись, якщо носити їх у кишені брюк. На відео користувачі не тільки виражали своє негативне ставлення до продукції, але й наглядно демонстрували погнуті телефони. На цей факт швидко відреагувала компанія Samsung, яка виклала на своїх офіційних сторінках іронічний постер. На постері був зображений погнутий Iphone 6 plus так, ніби він схиляється у поклони, а навпроти нього — новий телефон Samsung. Постер супроводжувався іронічним написом: «Bend for those who are worthy», що перекладається як «Вклонись перед гідним».

Пост у соцмережах Samsung став настільки вірусним, що одразу розлетівся мережею. Важливим фактором є те, що на пост зреагували інші технологічні гіганти, наприклад LG та HTC, та навіть ті корпорації, які не конкурували з Apple та навіть не мали відношення до сфери технологій — KitKat та Heineken. Представники вищезазначених компаній виклали в офіційні соцмережі пости з погнутими телефонами, шоколадними батончиками, пивними кришечками, тощо та додали свої іронічні коментарі так само, як це зробили Samsung. Інформаційний вплив кампанії досяг своєї мети — продажі нових телефонів Apple впали, феномен «гнутого» телефону отримав назву Bendgate, та у наступних моделях виробник позбувся цієї виробничої проблеми.

Можемо зазначити, що без використання соціальних мереж подібний ефект розповсюдження рекламного меседжу не був би можливим. Класичні ЗМІ у рекламі унеможливають не тільки систему репостів, але й швидку комунікацію між різними брендами. Саме завдяки швидкості створення та розповсюдження рекламного меседжу Samsung змогли оперативно та креативно відповісти конкурентам, а також долучити до рекламної боротьби інші бренди, деякі з яких навіть не є конкурентами Apple. Подібна ситуація була б неможливою в межах телебачення, радіо чи класичного рекламного оголошення.

Отже, вивчення рекламних воєн у соціальних мережах є дуже важливим для вивчення феномену інформаційного впливу як такого. Ця тема потребує більш ретельного дослідження з боку української та світової наукової спільноти.

Ю. В. Чеплюк

ІНФОРМАЦІЙНО-РОЗ'ЯСНЮВАЛЬНА РОБОТА ДИПЛОМАТИЧНИХ ПРЕДСТАВНИЦТВ

Одним з напрямів інформаційно-аналітичної діяльності дипломатичних представництв є інформаційно-роз'яснювальна робота — поширення в країні перебування або в міжнародній організації різної інформації (економічні процеси, гуманітарна політика та ін.) про свою країну, роз'яснення внутрішньої та зовнішньої політики держави. Інформаційно-роз'яснювальна робота — це система політичних, суспільних, інформаційних, культурологічних та організаційних заходів, спрямованих на поширення за кордоном інформації про країну, її історію та культуру, основи та сучасний стан внутрішньої й міжнародної політики, місце та роль у світовому співтоваристві.

Як складова інформаційної функції дипломатичного представництва, інформаційно-роз'яснювальна робота передбачає не лише відповідну координацію главою дипломатичного представництва в країні перебування, забезпечення поточного та перспективного планування, вивчення ефективності її виконання, залучення представників акредитованих українських товариств чи спілок, а й сприяння іноземним організаціям у проведенні заходів щодо України. Для забезпечення системності в організації цієї роботи складаються періодичні плани, у яких, зважаючи на політичну ситуацію в країні перебування, рівень двосторонніх відносин, ставлення до своєї країни та результати аналізу попереднього власного та зарубіжного аналогічного досвіду, подається перелік заходів, форми і методи інформаційно-роз'яснювальної роботи в країні перебування.

Форми реалізації завдань інформаційно-роз'яснювальної роботи доволі широкі: від безпосередніх виступів перед різною аудиторією та публікацій у ЗМІ до проведення різноманітних заходів, наприклад Днів культури України (під час яких відбуваються виставки, літературні вечори, театральні виступи, тижні українського кіно, колоквиуми, симпозіуми, конференції тощо), фестивалів та свят, розповсюдження друкованих видань (альбомів, книг, буклетів тощо), відео- та аудіозаписів про Україну.

Останнім часом чи не найширшого застосування отримали соціальні мережі та інші сервіси Інтернету як доволі ефективні інструменти інформаційно-роз'яснювальної роботи дипломатичних представництв. Саме через сучасні медіа можна не просто інформувати зарубіжну громадськість, а найбільш результативно і масштабно впливати на формування думки про Україну у світі, з одного боку, забезпечуючи вихід неупереджених публікацій та програм про Україну, її внутрішню та зовнішню політику, а з іншого, оперативно спростовуючи неправдиву, упереджену інформацію, яка шкодить репутації та іміджу України, та запобігаючи публікації матеріалів антиукраїнського спрямування.

Робота дипломатичного представництва з електронними ЗМІ передбачає опрацювання їх статей, особливо оцінювального характеру, і підготовку власних матеріалів для їх опублікування в конкретному виданні. Цей напрям роботи вимагає не просто складання оглядів преси, а формування ґрунтовних тематичних досьє. Крім того, необхідне знання міри впливовості

та підпорядкування (офіційного чи неофіційного) конкретного ЗМІ, постійне контактування з їхніми керівниками, провідними журналістами країни перебування, журналістами, які пишуть на українську тематику, з метою забезпечення виходу неупереджених публікацій та програм про Україну, її внутрішню та зовнішню політику. Необхідно також ініціювати встановлення безпосередніх контактів між редакціями українських і зарубіжних теле- і радіокомпаній, інформаційних агентств та ін. Форми спілкування з журналістами найрізноманітніші: пресконференції, брифінги та інші заходи, влаштовані безпосередньо для них, або обов'язкове запрошення журналістів на спеціальні прийоми з нагоди, наприклад, національного свята чи приїзду делегації та ін.

Це не повний перелік тих форм і методів, які дипломатичне представництво може використовувати у своїй інформаційній роботі. Але у будь-якому разі при плануванні конкретних заходів бажано зважати на певний алгоритм дій. По-перше, при плануванні інформаційно-роз'яснювальної роботи працівникам дипломатичного представництва необхідно чітко визначитись з метою заходу, його цільовою аудиторією, часом та місцем проведення. По-друге, потрібно обрати форму проведення заходу (інформаційні кампанії, публікації, круглі столи, брифінги, прес-конференції, випуск прес-релізів, акції в глобальній мережі тощо), інструменти (соціальні мережі, електронні ЗМІ, web-сайти дипломатичних представництв та ін.), дотримуючись при цьому основоположних принципів інформаційної діяльності (легітимність та авторитетність, послідовність, масштабованість, стійкість).

Отже, інформаційно-роз'яснювальна робота дипломатичних представництв, попри своє безпосереднє завдання, покликана, врешті-решт, зміцнювати міжнародний імідж України на світовій арені, утверджувати її авторитет як успішної держави. Інформаційно-роз'яснювальна робота дуже потрібна, але слід зазначити, що вона вимагає ґрунтовних знань та творчого підходу.

К. С. Фомичова

ДІЯЛЬНІСТЬ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

24 лютого 2022 року на світанку наша рідна українська земля здригнулася від ворожих бомбардувань — це змінило життя кожного українця назавжди. Російська федерація напала на Україну по всій довжині спільного кордону, від Луганщини до Чернігівщини, а також із території Білорусії та окупованої автономної республіки Крим. Російські війська завдають авіаударів по ключових об'єктах військової та цивільної інфраструктури, руйнуючи аеродроми, військові частини, нафтобази, заправки, церкви, школи, лікарні та житлові будинки. Понад 10 мільйонів українців, зокрема більша частина дитячого населення України, залишили свої домівки з початку війни. Про це заявила заступниця координатора ООН з надзвичайних ситуацій Джейс Мсуя. За її словами, з них 6,5 мільйонів є внутрішньо переміщеними особами.

Люди, опинившись у таких умовах, потребують різноманітної допомоги, інформаційної та психологічної підтримки, дозволя, що допоможе відволіктися від поганих новин. В умовах воєнного стану бібліотеки України продовжують свою роботу в різних формах, залежно від ситуації у конкретному регіоні.

У регіонах, де безпосередньо ведуться бойові дії, бібліотеки працюють у дистанційному режимі, надають віртуальні довідки та доступ до електронних каталогів, баз даних та віртуальних виставок. Бібліотеки Харкова були вимушені закрити свої двері для відвідувань через постійні обстріли міста, однак передали частину своїх фондів на станції Харківського метрополітену для містян, які там живуть, рятуючи себе та життя свої дітей. Однією з таких бібліотек є Харківська обласна бібліотека для дітей. Колектив бібліотеки в такий складний час підготував для маленьких користувачів декілька нових проєктів:

- Патріотичний онлайн флешмоб «Я з України»;
- Аудіозаписи казок «Добрі історії для малечі»;
- «Рідна мова: нетаємні таємниці» — для тих, хто хоче вдосконалити свої знання з української мови.

На Миколаївщині, яка від початку війни постійно зазнає ударів ворожої артилерії, деякі бібліотеки працюють тільки у дистанційному режимі, але є і ті, що продовжують відкривати свої двері для відвідувачів, зокрема Центральна міська бібліотека для дорослих імені Марка Кропивницького, яка налічує 21 філію та центральний заклад. Працівники бібліотеки займаються обслуговуванням користувачів, допомагають людям похилого віку скористатися комп'ютерами з доступом до мережі Інтернет. Також у бібліотеці ведеться робота з вилучення з фонду російських детективів та їх заміна на твори українських письменників.

Важливою в умовах воєнного стану є робота публічних бібліотек України у регіонах, де не ведуться активні бойові дії, вони приймають до себе найбільшу кількість переселенців. Книгозбірні надають інформаційну підтримку внутрішньо переміщеним особам та свої площі у формі коворкінгу. Однією з таких бібліотек є Хмельницька обласна універсальна наукова бібліотека, що має зручне розташування та знаходиться поряд зі штабом допомоги переселенцям. Книгозбірня надає послуги сканування та ксерокопіювання документів, також безплатно кожен користувач за необхідності може зарядити свої гаджети. Окрім цього, у бібліотеці можна отримати доступ до мережі Інтернет та за потреби консультацію співробітника з питань користування порталом державних послуг «Дія» та отримати адміністративні послуги онлайн. Хмельницька ОУНБ обслуговує вимушених переселенців із 2014 року. Тут проводять майстер-класи та заняття з психологами. Співробітники бібліотеки пропонують не лише провести вільний час у бібліотечному просторі, але й ознайомитись з найкращими зразками української, світової та краєзнавчої літератури, літературою для дорослих та дітей. У бібліотеці також є можливість переглянути документальні фільми з колекції DOCU Клуб — Docudays UA, екранізації книжок сучасних українських письменників, українські мультфільми. І навіть послухати музику на вінілових платівках. Бібліотека також співпрацює з Хмельницьким академічним обласним театром ляльок, де діє соціальний проєкт «АРТ-терапія», призначений для дітей-переселенців та молодших мешканців Хмельницького. Також для наймолодших відвідувачів, віком від 1,5 до 5 років працює міні-театр «Бейбі-бум» та влаштовується показ мультфільмів. На другому поверсі відбуваються цікаві майстер-класи, які проводять, зокрема, і працівники бібліотек міста. Соціокультурні заходи та

арт-терапія мають позитивний вплив як на дитячу, так і на дорослу категорію користувачів, сприяють нормалізації психологічного стану.

В умовах воєнного стану відновили свою роботу і бібліотеки Тернопільщини. «Тернопільська міська централізована бібліотечна система» з 10 березня 2022 року відкрила для відвідування усі 12 книгозбірень. Вони надають свої послуги як місцевим мешканцям, так і вимушеним переселенцям. Користувачі можуть скористатися послугами читальних залів, комп'ютерами, під'єднаними до мережі Інтернет, та безоплатною Wi-Fi-зоною. Ці послуги особливо актуальні для школярів та студентів, які під час війни продовжують навчатися в дистанційному режимі. Для дітей молодшого віку функціонують дитячі книгозбірні, у яких можна почитати книжки разом з батьками та помалювати. Також у холодну погоду співробітники бібліотеки запрошують усіх охочих на чай з печивом. Бібліотечна мережа контактує і з тернопільськими волонтерськими центрами. У книгозбірні міста можуть завітати волонтери, поспілкуватись, налагодити логістику, попрацювати з технікою.

Воєнний стан не став перешкодою для обслуговування користувачів об'єднаних територіальних громад. Зокрема, районна бібліотека Волочиської ОТГ у Хмельницькій області надає активну інформаційну підтримку внутрішньо переміщеним особам. Серед послуг, що надаються, – користування мережею Інтернет, видача книг, перегляд періодичних видань. Для користувачів-переселенців підготовлений буклет «Для тих, хто вперше в нашому місті»; «Інформаційний довідник для громадян України, які переміщуються з тимчасово окупованої території»; інформаційний список законодавчих матеріалів та Інтернет-ресурсів «Законодавство про права переселенців»; розроблено інформаційний куточок «Пам'ятайте, безвиході не буває!», де розміщено інформаційні матеріали, а саме: дорожні карти, копії бланків заяв для отримання допомоги у службі соціального захисту та у центрі зайнятості населення, копії відповідних постанов, на підставі яких видається допомога. Генерування таких інформаційних продуктів показує єдність та незламність українського народу, а роль бібліотеки як провідної інформаційно-комунікаційної установи набуває в умовах воєнного стану фундаментального значення.

Бібліотеки України продовжують дистанційну роботу навіть на окупованих територіях. Таким прикладом є Херсонська обласна бібліотека для дітей, яка на своєму офіційному сайті та сторінці у Facebook продовжує інформувати користувачів про знаменні дати, ювілеї видатних українських письменників, патріотичні заходи та фестивалі, до яких можна долучитися дистанційно. Діяльність бібліотеки за таких обставин сприяє формуванню ціннісних орієнтирів і громадянської самосвідомості у дітей та молоді.

Під час війни турбота про користувача не обмежується навіть державними трондами. До міської публічної бібліотеки міста Болеславець (Польща) прибув транспорт із Збаража (Тернопільська область, Україна) з книгами українською мовою, які незабаром можна буде взяти почитати. Така підтримка переселенців, що опинилися в іншомовному середовищі, є безцінною.

Бібліотекарі також долучаються до волонтерської діяльності. Так, наприклад, начальник науково-методичного відділу наукової бібліотеки Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова Юлія

Моргун входить до команди активістів, яка працює на потреби Височанської ОТГ. Волонтери надають посильну допомогу у забезпеченні соціально незахищених жителів громади та внутрішньо переміщених осіб: отримують та розподіляють гуманітарну допомогу; займаються забезпеченням місцевої поліклініки речами для малят до 3-х років, дитячим харчуванням, вітамінами, а також іграшками і засобами дитячої гігієни; закупають медикаменти та доставляють гуманітарну допомогу і ліки тим мешканцям, які не спроможні дістатися пунктів видачі та аптеки. Діяльність команди волонтерів, до складу якої входить бібліотекарка, була відзначена подякою від Височанської ОТГ.

Отже, у ці непрості часи українські бібліотекарі стоять разом із народом. Там, де це можливо, бібліотеки продовжують надавати свої послуги користувачам, зокрема, дистанційно. Бібліотеки працюють у кіберпросторі проти дезінформації, проводять семінари та майстер-класи, приймають переселенців, надають їм посильну допомогу, займаються волонтерською діяльністю. В умовах воєнного стану вони продовжують виступати базовими соціально-комунікативними структурами, які концентрують комунікаційну культуру суспільства і забезпечують комунікаційні процеси з використанням документів, інформації і знань.

Г. В. Колоскова

БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЯК СКЛАДОВА ЦИФРОВОЇ ЕКОНОМІКИ РЕГІОНУ

Нині термін «цифрова економіка регіону» потрібно розглядати як систему взаємодії всіх учасників економічних процесів інформаційного суспільства, яка ґрунтується на використанні сучасних інформаційно-комунікаційних технологій, електронних каналів зв'язку із застосуванням електронного документообігу державних та приватних структур. Водночас цей термін визначається і як сукупність відносин, що складаються в процесах виробництва, розподілу, обміну й споживання матеріальних благ та інформаційних ресурсів, продуктів, сервісів, основаних на онлайн-технологіях і спрямованих на забезпечення як життєвих, так і інформаційних потреб для всіх категорій користувачів.

При цьому постійно збільшується роль системного представлення інформації та знань у соціокомунікативній системі регіону соціальними структурами, які займаються накопиченням, зберіганням та розповсюдженням соціально-значущої інформації — бібліотеками, архівами, музеями, органами НТІ, інформаційними агенціями, порталами, засобами ЗМІ, видавництвами. У цифровому просторі регіону головна роль належить інформації та знанням, представленим у вигляді власних та консолідованих інформаційних ресурсів, продуктів, сервісів для всіх категорій користувачів, що створюються, позиціонуються та надаються вище названими структурами.

Зокрема, стартовий та інтеграційний бібліотечно-інформаційний потенціал доцільно досліджувати як потужну складову цифрової економіки регіону. «Стартовий бібліотечно-інформаційний потенціал — це всі види інформаційних ресурсів бібліотеки, які є результатом інтелектуальної праці її фахівців, її матеріально-технічні і кадрові можливості. Інтеграційний бібліотечно-інформаційний потенціал визначається як всі види інформаційних ресурсів,

які знаходяться поза фізичними межами визначеної бібліотеки, не є власністю даної бібліотечної установи, але можуть бути представлені в необмеженому доступі в традиційному або цифровому середовищі. Структурно стартовий та інтеграційний бібліотечно-інформаційний потенціали мають дві складові: традиційну та електронну». Останнім часом в умовах цифровізації пріоритетним напрямом інформаційної діяльності стає створення інформаційних продуктів, ресурсів, сервісів, що є результатом взаємодії бібліотечних установ із різними документно-інформаційними структурами.

Протягом останніх тридцяти років у світовій практиці сформувалися різноманітні економічні, професійні, соціальні форми взаємодії бібліотек з державними та приватними документно-інформаційними структурами на основі проєктної та корпоративної діяльності, інформаційного менеджменту та маркетингу. Вивчення форм бібліотечної взаємодії з різними структурами дозволяє стверджувати, що такі проєкти відрізняються метою, завданнями, рівнями інтеграції, складом учасників, тематичною спрямованістю, характером відносин між ними. Вони спряють трансформації бібліотечно-інформаційної діяльності та адаптації бібліотечних установ у цифровому середовищі. Ці проєкти охоплюють оцифровку бібліотечних фондів, створення баз даних повнотекстових документів, міжбібліотечну взаємодію, взаємодію з регіональними архівними та музейними системами, організацію онлайн-обслуговування користувачів.

Підвищенню ролі інформаційного потенціалу регіону в цифровому просторі сприяє бібліотечно-інформаційна діяльність у сфері інтелектуальної власності, яка включає створення патентних електронних баз даних у відкритому доступі, надання он-лайн консультаційних послуг патентознавців та постійну інформаційну підтримку дослідників. Важливим напрямом позиціонування та використання наукового потенціалу регіону є створення спільних репозиторіїв навчальних ресурсів закладів вищої освіти. Стратегічними напрямами діяльності наукових бібліотек у сучасних умовах є розвиток ресурсної бази, співпраця та взаємодія з науково-інформаційними установами, впровадження корпоративних науково-інформаційних і науково-організаційних проєктів з метою створення спільних ресурсів, продуктів та організації комплексного та якісного бібліотечно-інформаційного обслуговування.

Одним із головних напрямів підвищення значущості бібліотечно-інформаційного потенціалу як складової цифрової економіки регіону може стати розширення спектру інформаційних ресурсів, продуктів, послуг для невеликих корпоративних груп представників культури, науки, освіти та бізнесу. Шляхом перетворення інформаційно-бібліографічних відділів обласних універсальних наукових бібліотек, наукових бібліотек вищих навчальних закладів та центральних міських бібліотек у спеціальні відділи (фізичні та віртуальні) з функціями інформаційної аналітики, залученням кадрового потенціалу з цифровою освітою, фахівців відповідних галузей, використанням сучасного технічного та програмного забезпечення.

Разом з цим, створення регіональних об'єднаних електронних бібліотек, музеїв, архівів, впровадження великих та значних цифрових проєктів, відповідних сервісних відділів для забезпечення програмно-апаратного та техніко-технологічного управління інформаційними джерелами, системами

і засобами, забезпечення управління процесами соціо-комунікативних відносин, дослідження інформаційних ресурсів і потреб регіону, впровадження різноманітних форм дистанційних сервісів є важливими аспектами функціонування цифрового простору та інтелектуального потенціалу.

Основною перевагою такої взаємодії є формування і використання спільних та об'єднаних (консолідованих) інформаційних ресурсів, продуктів, послуг для представників науки, освіти, культури та бізнесу. Що у свою чергу зумовлює підвищення ступеня їх якості та ефективне впровадження інновацій, зумовлює економічну вигоду, сприяє розвитку регіонального, державного та міжнародного цифрового простору.

Отже, бібліотечно-інформаційний потенціал (стартовий, інтеграційний та консолідований) доцільно розглядати як істотну складову цифрової економіки регіону, а перспективою подальших досліджень стане виявлення інноваційних аспектів бібліотечно-інформаційної діяльності в умовах цифровізації.

О. М. Захарова

ВІДКРИТА НАУКА, ВІДКРИТИЙ ДОСТУП: СУЧАСНІ ВИКЛИКИ УНІВЕРСИТЕТСЬКИМ БІБЛІОТЕКАМ

Відкритий доступ (Open Science) — це необмежений доступ до освітніх і наукових матеріалів за допомогою комп'ютерних технологій. Відкрита наука — це новий підхід до організації та реалізації наукового процесу. З принципом відкритого доступу пов'язаний міжнародний рух, що має на меті забезпечення відкритого доступу для всіх членів суспільства до освітніх ресурсів, культурного надбання, результатів наукових досліджень. Рух відкритого доступу в науковій і освітній спільноті розпочато від початку 1990-х років, з поширенням комп'ютерів та Інтернету, з'явилися технічні можливості для реалізації принципу відкритого доступу в іншій площині. Доступ до освітніх та наукових матеріалів є певною мірою обмеженим, але попри це, від початку 2000-х років, є тенденція до зростання ступеня відкритості інформаційних ресурсів — як завдяки діяльності відповідних соціальних груп, так і через технічне супроводження. Уперше принципи доступності опублікованих результатів наукових досліджень задекларувала Будапештська ініціатива відкритого доступу. Будапештська ініціатива відкритого доступу виникла в результаті зустрічі, скликаної в Будапешті Інститутом відкритого суспільства (нині Фонд відкритого суспільства [OSF]) 1–2 грудня 2001 р. Метою зустрічі було прискорити прогрес у міжнародних зусиллях щодо надання дослідницьких статей у всіх академічних галузях у вільному доступі в Інтернеті. Результатом цієї конференції стала Будапештська ініціатива відкритого доступу (BOAI Budapest Open Access Initiative), яка запропонувала перше визначення відкритого доступу. На початку 2002 р. було оприлюднено відповідний документ як результат роботи конференції.

У перспективі очікується, що запровадження принципів відкритої науки забезпечить більшу прозорість та цілісність наукових досліджень, а в довгостроковій перспективі — підвищить якість науки й освіти загалом.

Все більше університетів світу підтримують політику OAI. Вимога обов'язкового вільного доступу закладена у правилах багатьох фондів, програм

і організацій, що фінансують дослідження. Починаючи від Європейської Комісії, відкритий доступ до публікацій результатів досліджень передбачений у різноманітних проєктах: Horizon 2020 (Горизонт Європа), Wellcome Trust (незалежний міжнар. благодійний фонд), Economic & Social Research Council (Рада з економічних та соціальних досліджень), та ін. В Україні ще у грудні 2005 року постановою Верховної Ради України «Про Рекомендації парламентських слухань з питань розвитку інформаційного суспільства в Україні» задекларовано відкритий доступ, який названий одним із пріоритетів розвитку інформаційного суспільства та передбачено «забезпечення відкритого безкоштовного інтернет-доступу до ресурсів, створених за рахунок коштів Державного бюджету України». Це ж задекларовано в Законі України від 09.01.2007 №537-V «Про Основні засади розвитку інформаційного суспільства в Україні на 2007–2015 роки»: «Одним з головних пріоритетів України є прагнення побудувати орієнтоване на інтереси людей, відкрите для всіх і спрямоване на розвиток інформаційне суспільство, в якому кожен міг би створювати і накопичувати інформацію та знання, мати до них вільний доступ, користуватися і обмінюватися ними, щоб надати можливість кожній людині повною мірою реалізувати свій потенціал, сприяючи суспільному і особистому розвитку та підвищуючи якість життя».

15 березня 2019 року відбулася науково-практична конференція «Національний репозитарій академічних текстів та цифрові сервіси відкритої науки». У межах заходу обговорювалися перспективи розвитку дослідницької е-інфраструктури в Україні, політика відкритого доступу до наукової та освітньої інформації, новітні цифрові сервіси, реєстр наукових фахових видань України, онлайн-реєстрація науково-дослідних та дослідно-конструкторських робіт, сервіси виявлення плагіату.

На конференції було розкрито деталі проєкту «Національного репозитарію академічних текстів», ознайомлено присутніх з репозитаріями провідних університетів України, окремо зупинились на реєстрі наукових фахових видань України, онлайн-реєстрації науково-дослідних та дослідно-конструкторських робіт і захищених дисертацій, несекретних технологій та проблемах інтелектуальної власності, пов'язаних з відкритим доступом до інформації.

Відкриті електронні архіви (репозитарії) відкривають нову епоху в системі *збереження результатів наукових досліджень*.

Проналізуємо стан справ на прикладі розвитку репозитаріїв. Відкритий доступ до інформації забезпечується двома шляхами: «золотим» та «зеленим». «Золотий» здійснюється через журнали відкритого доступу, де усі статті вільно доступні кожному. «Зелений» — здійснюється через архіви (репозитарії) відкритого доступу шляхом депонування та самоархівування вченими своїх праць у відкритих електронних архівах, сумісних зі стандартами Open Archives Initiative. «Зелений» шлях не вимагає повної перебудови системи наукових публікацій, автори можуть продовжувати публікувати свої статті в журналах, а потім архівувати ці статті та забезпечити до них вільний доступ у репозитарії. Тому дослідники вважають, що саме цей шлях — успішний і вирішить з часом усі проблеми доступу до наукової інформації. Є різні види репозитаріїв: інституційні (належать установі, університету), урядові (належать до урядових організацій та зберігають урядові документи), міжінституційні (належать

консорціуму університетів), тематичні (охоплюють окремі дисципліни, галузь знань). Найчастіше репозитарії асоціюють з університетами та іншими науковими інституціями, а їх зміст — з науковими та навчальними документами (статтями, дисертаціями, тезами, навчальними матеріалами тощо). Кожен репозитарій має власні політики щодо колекцій, менеджменту, доступу. Види документів, які зберігають у репозитаріях, залежать від місії та політики установи, університету. Це можуть бути будь-які оцифровані об'єкти наукової, освітньої, адміністративної, культурної діяльності окремого дослідника, університету. До репозитарію розміщують як нецензовані недруковані матеріали (препринти), так і будь-які постпринти: передусім, рецензовані надруковані в журналах наукові статті (таких документів у репозитаріях світу найбільше), дисертації чи тези/автореферати дисертацій, електронні книги чи розділи книг, патенти, звіти, матеріали конференцій, а також інші документи: презентації, зображення, мультимедійні матеріали, аудіо, відеофайли, комп'ютерні програми, вебсторінки, набори даних, навчальні об'єкти, університетські видання (газети, бюлетені, стрічки новин тощо), протоколи досліджень, грантові аплікації чи звіти проєктів, статистичні дані, навчальні матеріали (окремі лекції, електронні портфоліо, програми курсів, методичні рекомендації тощо), студентські роботи (курсіві, дипломні тощо), бібліографічні покажчики і навіть блоги інституцій. Деякі репозитарії обмежуються лише одним типом документів, наприклад, лише дисертації; деякі будують кілька репозитаріїв для різних груп документів. Більшість включають різнопланові документи. Репозитарії містять повні тексти документів, а не резюме чи анотації. У більшості випадків йдеться саме про завершені роботи. В основному поповнюються репозитарії документами наукових досліджень дослідників і здобувачів вищої освіти. На сьогодні є критика стосовно репозитаріїв, які зберігають різноманітні документи — від наукових публікацій до фото та відео, презентацій тощо. Оскільки репозитарії не виконують видавничої функції, вони не відповідають за експертну оцінку робіт, розміщених там. Тому за якість нецензованих робіт (наприклад, презентацій) відповідає автор, який архівує роботу. Репозитарії, як правило, не мають обмежень у доступі ні за часом (період ембарго), ні за категоріями користувачів (наприклад, лише для авторизованих користувачів). Але є винятки, наприклад, для робіт, на які видавець може надавати період ембарго, але як тільки він скінчиться, робота переводиться у «зелений» (вільний) доступ. Обмежень у форматах цифрових матеріалів практично немає: Adobe PDF, Microsoft Powerpoint, Microsoft Excel, JPEG, GIF, MP3, AVI та ін. Відкритий доступ абсолютно сумісний з авторським правом, оскільки репозитарії не мають видавничої функції, вони отримують лише права на збереження та організацію доступу. Автор добровільно (навіть якщо це іноді є умовою такого договору, як, наприклад, договір зайнятості, спеціальна вимога університету, договір фінансування та ін.) погоджується розмістити власну роботу для збереження й доступу, а також розміщує сам (самоархівування). Якщо автори передають авторські права видавцеві (як правило, комерційні закордонні видавництва вимагають цього), то наступне архівування автором власної статті потребує дозволу видавця. Більшість видавців (понад 80%) формально вже дають дозвіл на таке архівування, але є такі, що не дозволяють такого архівування зовсім. Перешкодою на «зеленому»

шляху є не лише видавці, а й самі автори. Вони часто навіть у випадку згоди видавця не поспішають розмістити свою роботу у вільному доступі. Саме тому університети чи організації, які фінансують дослідження (фонди, проєкти, інституції) вимагають це зробити. Політика «обов'язкового» архівування публікацій дослідників вже прийняті у багатьох університетах світу, інші інституції рекомендують це робити. Університети можуть і повинні мати свої ресурси відкритого доступу, OAI (Open Archives Initiative (Ініціатива «Відкриті архіви») – репозитарій та політику, яка б заохочувала або навіть вимагала від дослідників чи викладачів передавати на зберігання результати досліджень у такі репозитарії, довіряючи університету право на відкритий доступ до цих робіт. Для створення й підтримки репозитаріїв (архівів) у більшості випадків використовують безкоштовне програмне забезпечення із відкритим кодом. Серед найбільш популярних безкоштовних програм: Dspace, E-print, VEPRESS, Fedora, Digital Commons, Greenstone, OPUS, Wildfire та ін., також є комерційні програми, але серед університетських репозитаріїв їх використовуються дуже рідко. Ідеальної моделі репозитарію не існує, тому, аналізуючи розвиток, структуру та інші особливості різних університетських репозитаріїв, можна висувати, що кожна установа, кожен університет відповідно до своїх цілей та завдань формує свою модель архіву. Шлях становлення, напрацювання відповідних стандартів та технологій організації триває. Серед головних перешкод відкритого доступу – вимоги комерційних видавництва, питання авторських прав, відсутність мотивації у дослідників до розміщення у е-архівах власних робіт, а також можна назвати необізнаність деяких науковців щодо переваг відкритого доступу до їх публікацій.

М. О. Миронюк

БІБЛІОМЕТРІЯ В СИСТЕМІ ДОСЛІДНИЦЬКИХ МЕТОДІВ БІБЛІОТЕК ЗВО

Сьогодні застосування сучасних методів об'єктивної оцінки діяльності вчених та фахівців набуває особливого значення. Це зумовлено тим, що для оцінки наукового потенціалу, вироблення ефективної наукової політики та прийняття виважених управлінських рішень у науковій та інших сферах людської діяльності необхідно спиратися на комплекс об'єктивних кількісно-якісних методів аналізу.

Світова наука, за умов стрімкого розвитку новітніх інформаційних технологій та одночасного збільшення обсягів та значення наукової інформації, накопичила значний арсенал різноманітних методів, підходів і технологій, спрямованих на досягнення якісної картини стану та розвитку окремих наукових напрямів шляхом вивчення ефективності наукових досліджень. А бібліотеки, особливо ЗВО, активно долучилися до проведення бібліометричних досліджень, насамперед з метою оцінки стану наукових досліджень як окремих науковців відповідних ЗВО, так і науково-педагогічних колективів загалом.

Це зумовлено тим, що сьогодні для отримання достатнього фінансування з боку держави, грантів від громадських та приватних організацій, важливо використовувати сучасні методи для об'єктивної оцінки роботи вчених і спеціалістів з метою формування певного рейтингу як окремих науковців, так і ЗВО загалом. Саме тому ефективне функціонування наукових установ

нині потребує спеціалізованих досліджень та аналізу зібраних результатів, на основі яких можна оцінити науковий потенціал, майбутні напрямки й напрями діяльності, чим безпосередньо і займаються на більшому чи меншому рівні відповідні бібліотечні установи. Аналіз діяльності провідних українських ЗВО, що потрапляють до відповідних міжнародних рейтингів, показує, що бібліотеки цих навчальних закладів активно проводять моніторинг дослідницької активності власних викладачів та науковців, аналіз відповідних джерел наукової інформації, за результатом якого можна отримати більш актуальні дані для ефективного здійснення наукових досліджень науковим колективом.

В. В. Стеценко

ЗАРУБІЖНІ АІБС У БІБЛІОТЕКАХ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРИСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

У зв'язку з розвитком інформаційних технологій бібліотека, як сучасна інформаційно-дозвіллева установа, завданням якої є задоволення інформаційних потреб користувачів, має оптимально витратити свої ресурси, як технологічні, так і людські (працівники). Автоматизовані інформаційно-бібліотечні системи (АІБС), які допомагають організувати та спростити роботу бібліотеці, мають велике різноманіття. Щоб обрати оптимальну систему для бібліотеки, треба зробити детальний аналіз самих систем, тобто, дослідити функціонал та з'ясувати можливість придбання необхідної системи. АІБС стають у нагоді не лише працівникам та самій бібліотеці, а й користувачам.

Завдяки автоматизованим системам є можливість роботи з базами даних, електронним каталогом та здійснювати обслуговування користувачів. Особливу специфіку мають бібліотеки закладів вищої освіти (ЗВО). Фонди таких бібліотек мають досить великий спектр літератури за фахом та типо-видом складом, також бібліотека веде обслуговування різних категорій користувачів. Всі ці процеси потребують використання інформаційних технологій. Однією з популярних в Україні АІБС є українська система – УФД/Бібліотека, також функціонують й інші зарубіжні системи з широким функціоналом зі своїми перевагами та недоліками. Вони можуть бути комфортнішими для застосування у бібліотеках м. Харкова. Головним завданням є моніторинг АІБС, що вже використовуються в бібліотеках ЗВО, та з'ясування, які найважливіші функції повинні бути в автоматизованій системі, і чи мають ці функції зарубіжні АІБС.

Важливим для ефективного функціонування автоматизованої системи є лінгвістичне забезпечення АІБС, що представляє ряд інформаційних мов, методик індексації та лінгвістична основа (словники, тезауруси та рубрикатори) та методи їх ведення. Лінгвістичне забезпечення дозволяє здійснювати пошук в електронному каталозі згідно з тематичними запитам користувачів. Відомо, що користувачі частіше користуються вербальними мовами, ніж класифікаційними, тобто вони надають перевагу ключовим словам або предметним запитам. Отже, бібліотеки мають зважати на всі ці аспекти при виборі АІБС.

Проведене дослідження почалось з аналізу АІБС, які використовують бібліотеки ЗВО України. Як об'єкт моніторингу були обрані міста-мільйонники: Харків та 3 бібліотеки з Києва та Львова. Під час аналізу було з'ясовано, що більшість бібліотек ЗВО використовують систему «УФД/Бібліотека», яка є не зарубіжним програмним забезпеченням, тобто з 36 бібліотек:

- 17 бібліотек використовують «УФД/Бібліотека»;
- 7 бібліотек використовують IPBIC;
- 3 бібліотек використовують ABSOPAC Unicode;
- 2 використовують Koha;
- 1 використовують CDS/ISIS;
- 2 використовують UniLib;
- у 4 бібліотек не представлена інформація про АІБС котрі вони використовують.

Такий вибір автоматизованих систем зумовлений тим, що зарубіжні АІБС мають недоліки, наприклад, пристосування до потреб українських бібліотек та найбільший недолік – висока вартість. Бібліотеки ЗВО не мають достатнього фінансування, тому вони повинні підбирати бюджетний варіант.

Отже, узагальнимо, що у зарубіжних автоматизованих систем є переваги та недоліки, але нині вибрати зарубіжну АІБС майже неможливо з причин недостатнього фінансування бібліотек.

Д. Гончаров

ПРОБЛЕМИ ІНТЕГРАЦІЇ СТОРОННІХ ПРОГРАМНИХ ЗАСТОСУНКІВ З АВТОМАТИЗОВАНИМИ БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНИМИ СИСТЕМАМИ В УКРАЇНІ

Сучасний світ докорінно змінився завдяки новим технологіям. Люди мають змогу швидко передавати великі обсяги даних між різними частинами світу. Дата-центри будуються в різних регіонах, надаючи будь-кому можливість користування хмарними сховищами даних та обчислювальними потужностями. Складність технологій зобов'язує розвиватися й кібербезпеку, створюються та апробуються нові алгоритми шифрування даних, нові методи боротьби з різними видами інформаційних атак, державами підписуються нові правові угоди. Заходи безпеки допомагають користувачам бути впевненими в цілісності та безпеці їх даних, але створюють перешкоди для взаємодії кількох автоматизованих систем одночасно. Щоб передати дані до іншої системи треба розуміти методи ідентифікації, авторизації та аутентифікації запиту до системи, інколи спосіб шифрування даних або формат даних, а деяке програмне забезпечення вимагає дозволу від адміністраторів застосунку на взаємодію, наприклад, офіційного отримання спеціального токену, який дозволяє відправляти запити до інформаційної системи.

Сучасні автоматизовані бібліотечно-інформаційні системи (АІБС), такі як українська УФД/Бібліотека, новозеландська Koha або ізраїльська ALEPH мають архітектуру клієнт-сервер, яка передбачає, що користувач може мати доступ до даних на сервері (даних бібліотеки) з будь-якого куточку світу. Але ризики втрати персональних даних призвели до того, що в більшості установ клієнти та сервери мають знаходитися в одній захищеній мережі, щоб не порушувати закон про основні засади забезпечення кібербезпеки України. Це призводить до того, що зовнішні системи повинні мати відповідну ліцензію та персональне налаштування. Більшість сучасних програмних вебдодатків розгортаються в хмарних сервісах та не мають можливості повністю функціонувати в умовах локальної мережі.

Наприклад, розглянемо додаток, який повідомляє користувачів бібліотеки про нові надходження за допомогою месенджера. Існуючі популярні АБІС не мають такого функціоналу. Офіційних ліцензованих програмних рішень бракує для вирішення цього завдання, тому сплануємо архітектуру такого додатку.

По-перше, відповідно до вимог закону України про захист персональних даних, така система не повинна зберігати дані про користувачів без їхнього відома. Тому усі нові користувачі спочатку мають увійти в цю систему. По-друге, ця система не повинна робити запити до АБІС напряму, оскільки більшість АБІС знаходиться в локальній мережі установи, до якої немає доступу з глобальної мережі. Тому, наприклад, інформація про нові надходження до бібліотечного фонду вручну експортується з АБІС, які мають функціонал експорту та імпорту бібліографічних описів документів в різні формати даних, такі як XML або CSV.

Користувач системи повинен увійти в систему з пошти установи для перевірки можливості доступу та погодитися отримувати повідомлення в месенджері. Адміністратор має періодично експортувати дані з АБІС про нові надходження в файл стандартного формату та відправляти цей файл у програмний додаток. Система повинна вміти обробляти даний формат файлу та автоматично повідомляти користувачів про нові надходження. Такий спосіб взаємодії виключає проблеми безпеки даних АБІС, не потребує написання нових програмних бібліотек для взаємодії з АБІС та не порушує чинне законодавство.

О. Коломійцев

ДИСТАНТНІ БІБЛІОТЕЧНІ СЕРВІСИ: СУЧАСНИЙ СТАН В УКРАЇНІ

Зростання обсягів інформації та інтенсифікація з упровадженням цифрових технологій у комунікаційні процеси актуалізувало питання організації в бібліотеках дистантного сервісу, покликаного задовольнити потреби користувачів в оперативному доступі до різноманітних електронних інформаційних ресурсів та отриманні якісних сучасних інформаційних послуг.

За останні роки в Україні попит на дистантний бібліотечний сервіс тільки зріс, особливо в період пандемії, коли суспільство було обмежене в фізичному доступі до різних інформаційних установ.

Змінюється і ставлення до користувача. Вітчизняні фахівці поступово переймають досвід закордонних бібліотек щодо ставлення до користувача як до центральної фігури в бібліотеці, увага навколо якої концентрується і спрямовується на виявлення максимально повного і швидкого задоволення його потреб. Тому логічним став процес упровадження бібліотеками нових форм бібліотечного сервісу, які значно розширюють діапазон надаваних традиційних бібліотечних послуг та уможливають забезпечення сучасних запитів користувачів.

Найпопулярнішими сьогодні з дистантних форм сервісу є:

- вебсторінка бібліотеки;
- акаунт бібліотеки в соціальних мережах;
- електронний каталог;
- електронна (цифрова) бібліотека;
- електронний архів;

- електронна доставка документів;
- віртуальні виставки або путівники;
- віртуальні довідки (консультації).

Отже, створення нового технологічного середовища уможливило подальший розвиток дистантного бібліотечного сервісу, який буде направлений на забезпечення потреб користувачів та на цифрову комунікацію.

К. І. Трощина

ПРЕДСТАВЛЕННЯ ДИТЯЧИХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ У СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА

В останні десятиліття в повсякденний побут людей, у виробництво, суспільне життя та інші сфери ввійшло багато речей, без яких сьогодні важко уявити сучасний світ — комп'ютери, Інтернет, смартфони, соціальні мережі, автоматизовані виробничі лінії тощо.

Щоб утримати свої позиції в сучасному інформаційно-комунікаційному просторі, створити комфортні умови для своїх користувачів, піднести рівень їх обслуговування, бібліотеки для дітей почали долучатися до соціальних мереж.

Технології Web 2.0, на основі яких функціонують соціальні медіа, спричинили трансформацію комунікаційних механізмів між бібліотекою та її користувачами, відкривши нові можливості для представлення бібліотечних фондів та надання до них ширшого доступу, тому аналіз представлення дитячих бібліотек України є досить цікавим предметом наукового дослідження.

Завданнями цього дослідження стали: 1) аналіз представлення обласних дитячих бібліотек України у соціальних медіа; 2) виявлення найбільш популярних платформ для представлення дитячих бібліотек.

Дослідження розпочалось з визначення бібліотек-«об'єктів». Через свої типологічні особливості (специфічні фонди, читацький контингент тощо) було обрано дитячі бібліотеки. Усього було проаналізовано 25 обласних бібліотек для дітей.

Основним критерієм аналізу була наявність діяльності бібліотек у таких соціальних мережах, як Facebook, Instagram, Twitter та YouTube, а також використання бібліотеками месенджерів.

Серед 25 бібліотек лише 3 бібліотеки не мають жодної сторінки у соціальних мережах, обмежуючись лише власним сайтом. 4 бібліотеки мають 1 сторінку (переважно у Facebook); 6 бібліотек використовують по одній сторінці у 2 різних соціальних мережах; 8 бібліотек у своїй діяльності користуються 3 платформами; 4 бібліотеки активно просуваються у 4 соціальних мережах.

Найбільш популярною платформою є Facebook (23 бібліотеки мають сторінку). Наступною за популярністю соціальною мережею є YouTube (16 з 25 бібліотек мають сторінки), далі йде Instagram (представлено 13 дитячих бібліотек). Найменш популярними соціальними медіа є Twitter, (лише 5 бібліотек мають сторінку) та месенджери (зокрема Telegram), потребу в яких побачили лише 3 бібліотеки.

Окремо хочу зауважити на відсутності на сайтах деяких бібліотек прямих посилань на їхні соціальні мережі.

Отже, у результаті дослідження можна побачити, що дитячі обласні бібліотеки добре розуміють сучасні потреби користувачів інформації та

намагаються використовувати весь інструментарій соцмереж задля підвищення рівня задоволення інформаційних запитів користувачів та просування власних продуктів і послуг.

Сі Сінвень

ЦИФРОВІ АКТИВИ ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК КИТАЮ

Публічні бібліотеки Китаю є однією з потужних складових інформаційної інфраструктури країни і регіонів. У 2020 р. в Китаї функціонувало 3212 публічних бібліотек, діяльність яких спрямована на формування свідомості людей на засадах гуманістичних цінностей, розповсюдження грамотності, освіти й культури. Відповідно до Маніфесту ІФЛА/ ЮНЕСКО, діяльність публічних бібліотек спрямована на виконання важливих функцій залучення громадян до читання, сприяння освіти й самоосвіті, розвитку особистості, залучення до надбань культурної спадщини Китаю. Вимоги цифровізації, яка є важливою складовою розбудови інформаційного суспільства, охоплюють формування цифрових колекцій та архівів, передбачають цифрову модернізацію публічних бібліотек.

Слід зазначити, що сучасний стан публічних бібліотек Китаю повною мірою відображає ситуацію цифрової нерівності. Проілюструємо цю тезу на прикладі розвитку публічних бібліотек провінції Хайнань. Саме ця провінція є уособленням унікальної культурної спадщини етнічної групи Лі. До 2006 р. на Хайнані не було окремої публічної бібліотеки, а її функції виконувала бібліотека університету. У складі її фондів нараховувалось до 300 документних джерел, присвячених місцевій культурі і особливостям розвитку регіону. Ситуація різко змінилась за останні п'ять років, і увага публічної бібліотеки була спрямована на створення цифрової колекції документних пам'яток, створення динамічної платформи збереження зникаючої культури Лі. Сьогодні в провінції Хайнань функціонує 16 публічних бібліотек, діяльність яких об'єднана в єдину систему. Публічні бібліотеки Хайнань беруть активну участь у дослідженнях і розробці цифрових бібліотек. Вони є учасниками багаторічного проекту створення Міжнародної цифрової бібліотеки (GMNet) за підтримки Національного наукового фонду (NSF/IDL) і виконують функції точок доступу у світ культурної та історичної спадщини.

За дуже короткий термін Центральною публічною бібліотекою було розроблено і реалізовано проект створення цифрової колекції інформаційних ресурсів провінції Хайнань. Цей проект базується на застосуванні міжнародних і національних стандартів створення електронних бібліотек і нормативних актів, що дозволило реалізувати повністю інтегровану цифрову бібліотечну систему. Її основою стала потужна цифрова колекція, яка охоплює понад 20 000 томів краєзнавчих книг, 200 серій генеалогії обсягом понад 700 000 сторінок, тисячі фотографій з унікальним етнічним матеріалом. Мультимедійна цифрова база даних унікального регіонального змісту, створена за зразком GMNet, формат сумісний з Dublin Core і підтримує усі типи мов і мультимедійні формати. Цифрова колекція містить дві мовні версії (китайську й англійську), доступ для користувачів здійснюється із сайту бібліотеки.

Цей приклад ілюструє потужну динаміку розвитку публічних бібліотек Китаю в напрямі цифровізації і генерування цифрових активів бібліотек. У

наш час обсяги електронних колекцій зростають, фонди друкованих видань доповнюються мультимедійними базами даних, засоби збереження документної спадщини розвиваються від збору, збереження та розповсюдження документних колекцій до активного генерування цифрових форматів, що сприяє активізації процесів оцифрування та диджиталізації бібліотечних сервісів.

Янь Пен

ЕЛЕКТРОННІ КОЛЕКЦІЇ СТАРОДРУКІВ УНІВЕРСИТЕТСЬКИХ БІБЛІОТЕК КИТАЮ

Активний процес формування електронних колекцій стародруків в університетських бібліотеках Китаю розгорнувся з 2000 р. і до кінця 2008 р. загальний обсяг оцифрованих спеціальних колекцій перевищив 180 ТБ. Лише в Національній цифровій бібліотеці Китаю (NLC) станом на 2020 р. оцифровано 6868 стародруків. Важливо, що перші двадцять чотири сторінки кожного видання доступні в Інтернеті. Починаючи з 2002 року NLC розпочала підготовку повнотекстової бази даних колекцій династії Хіхія, матеріали якої зберігаються в єдиному екземплярі та мають високу наукову цінність для дослідників. На сьогодні оцифровано і доступно в Інтернеті понад 14000 сторінок. Наукову цінність має база даних новорічних зображень, яка містить оцифровані традиційні китайські малюнки. NLC зібрано понад 4000 зображень, база даних містить також опис кожного зображення, надає характеристику історичної цінності, особливостей виконання тощо.

Формуванню електронних колекцій стародруків в університетських бібліотеках Китаю сприяє їх активна участь у міжнародних проєктах з оцифровки документної спадщини. Так, у межах співпраці NLC з Британською бібліотекою та іншими установами було оцифровано 18000 зображень рукописів Duhuang. Бази даних, створені в результаті реалізації проєкту, містять інформацію та зображення рукописів, картин, текстилу, артефактів з Дуньхуана, археологічних пам'яток Східного шовкового шляху. Потужна колекція документних пам'яток охоплює архіви, зібрання китайських стародруків, які містяться в колекціях бібліотек-партнерів проєкту: Академії Дуньхуан (Китай), Британській бібліотеці, Національній бібліотеці Китаю, Національній бібліотеці Франції та університету Рюкоку (Японія).

Потужні колекції стародруків є складовою фонду бібліотеки Наньцзинського університету. Державна рада охороняє та захищає колекції стародруків, які охоплюють 11 млн примірників книг у палітурках, які класифіковані в 190 категоріях. 300 з цих книг було включено до складу китайського переліку особливо цінних стародруків, серед яких дорогоцінні і єдині у світі видання династії Мін.

У березні 2019 р. університетська бібліотека Наньши відкрила пробну версію бази даних стародруків (доступ: <http://www.ancientbooks.cn/>) на платформі «Jihe.com». «Jihe.com» — це професійний вебсайт порталу, створений компанією Gulian Zhonghua Book Company, який містить бази даних з різними типами ресурсів, такі як «Бібліотека стародруків китайської класики», «База даних китайських стародруків і цінних видань», «Академічна бібліотека історії китайської літератури», «Бібліотека історії китайської культури», «Бібліографічна база даних китайських стародруків», «Спеціальна база

даних південно-західного об'єднаного університету», «Бібліотека стародруків китайської медицини».

До вирішення завдань створення кластеру цих інформаційних продуктів бібліотекою було залучено краудсорсингову фірму для онлайн-редагування і спільної роботи, для вирішення виробничих питань, пов'язаних із онлайн-публікацією стародруків, створенням повнотекстових баз даних. Застосування технологій краудсорсингових проєктів у бібліотечних установах кардинально змінює технологічні процеси і суттєво пришвидчує формування електронних колекцій. Впровадження технології краудсорсингу, що об'єднує новий клас мережових інноваційних систем, дієві підходи вирішення комплексних завдань із використанням інтелектуального потенціалу і знань значної кількості людей, дозволило університетським бібліотекам КНР створити в стислі терміни електронні колекції, що повною мірою задовольняють наукові, освітні потреби користувачів інформації.

Слід зазначити, що ефективне зростання обсягів електронних колекцій стародруків потребує потужної науково-дослідної і науково-організаційної роботи з їх створенню. Формування електронних колекцій стародруків потребує вирішення завдань визначення об'єктів експертизи, артефактної цінності документа, основних критеріїв їх визначення, оцінки фізичного стану документної пам'ятки та визначення комплексу даних, що є першочерговими для експертної оцінки. Усі ці питання успішно вирішуються бібліотеками закладів вищої освіти КНР. Бібліотечні працівники успішно опановують професійні компетентності і навички самостійної і професійної експертизи цінних документних матеріалів, набувають відповідних знань з атрибуції та ідентифікації документних пам'яток регіонального, національного та світового значення.

Н. А. Коржик

ЦИФРОВІ АРХИВИ ЯК ЗАСІБ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ІНФОРМАЦІЙНИХ ПОТРЕБ СУСПІЛЬСТВА

Нова світова реальність — це ефективне функціонування інформаційного суспільства, яке сьогодні базується на цифровій комунікації і є одним зі стратегічних завдань сучасної країни. Тому важливим для сучасного суспільства України є забезпечення ефективної та зручної інформаційної комунікації в усіх сферах життєдіяльності людини з наданням зручного доступу до різноманітних цифрових ресурсів. Оскільки потреба в достовірній інформації була і залишається актуальною для кожного, то необхідним є розвиток інформаційних цифрових платформ з вільним доступом, що мають державну підтримку.

У сфері акумуляції, зберігання та поширення цифрових ресурсів архівного напрямку такою платформою може стати Центральний державний електронний архів України (ЦДЕА України), що об'єднає на своєму сайті інформацію про цифрові колекції, як архівні так і інших проєктів, з посиланнями на вебсайти, де розміщений цифровий ресурс, доступ до якого користувач може отримати ефективно та швидко. Цифрова взаємодія ЦДЕА України, архівних установ та вільних цифрових проєктів представить можливість створити інтегровану інформаційну платформу та забезпечить ефективну цифрову комунікацію між установами (проєктами) та суспільством.

Цифрова трансформація в архівній сфері та створення єдиної платформи забезпечити якісний рівень цифрової комунікації у таких головних напрямках:

- інформування;
- цифрова взаємодія (спілкування у цифровому просторі в реальному часі);
- обслуговування в цифровому просторі (електронна реєстрація та інше).

Отже, потужна робота з розвитку та об'єднання цифрових архівів, акумуляції цифрових ресурсів на єдиній платформі уможливило забезпечення потреб сучасного суспільства.

І. Лазоренко

БІБЛІОГРАФІЯ У СИСТЕМІ ІНФОРМАЦІЙНО-ПОШУКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ТРЕТЬОГО (ОСВІТНЬО-НАУКОВОГО) РІВНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Виклики інформаційного суспільства зумовлюють трансформації сучасного освітньо-наукового простору, що потребує від здобувачів третього рівня вищої освіти (аспірантів) умінь орієнтуватися у сучасних документно-інформаційних ресурсах і вміло використовувати їх в освітньому процесі, науковій та професійній діяльності.

Успішність наукового дослідження пов'язана з ефективною інформаційно-пошуковою діяльністю, яка передбачає пошук інформації, виокремлення її в інформаційному потоці, зберігання та належне оформлення власних наукових напрацювань. Невід'ємною складовою інформаційно-пошукової діяльності сучасного науковця є належний рівень його бібліографічної компетентності, пов'язаної з цілеспрямованим пошуком, виробництвом, розповсюдженням та використанням наукової інформації в суспільстві. Бібліографічна компетентність формується через опанування бібліографії, яка в інформаційному суспільстві не втрачає своєї актуальності, хоча зазнає певних трансформацій, пов'язаних із добою цифровізації.

Розуміння значущості бібліографічної інформації, яка максимально стисло та згорнуто зберігається у бібліографічних виданнях та ресурсах, зміст якої фіксується чітко і уніфіковано, дозволяє користувачам за короткий термін освоювати великі масиви інформації та застосовувати результати інформаційного пошуку у своїй роботі.

Бібліографічна компетентність забезпечує ефективний пошук інформації, виконує функцію навігатора, у результаті чого інформаційно-пошукова діяльність аспірантів стає більш ефективною та продуктивною, що забезпечує успішність пізнавальної діяльності та інформаційного забезпечення наукового дослідження, над яким працює аспірант.

Головним завданням для аспіранта є написання наукових праць різних жанрів, які обов'язково супроводжуються бібліографічними списками літератури та використаних джерел. Такі списки мають цінну бібліографічну інформацію з теми дослідження, тим самим набувають суттєвого значення для подальшого розвитку навичок наукової комунікації та становлення наукового світогляду. Важливу роль у цьому процесі відіграє правильне оформлення наукових робіт та організація їхнього бібліографічного апарату, що потребує знань бібліографічних стандартів, стилів та правил складання бібліографічних списків. Саме під час оформлення таких списків аспіранти зустрічаються з

певними проблемами, зокрема різні наукові видання використовують різні стилі (стандарти) бібліографічного опису використаних джерел, які аспірантам необхідно опанувати. Подолати ці проблеми допоможе бібліографічна компетентність, яку ми розуміємо як володіння бібліографічними знаннями та навичками продуктивної діяльності з пошуку, відбору, переробки та подальшого використання інформації, а також продукування нової інформації в різних формах за допомогою використання бібліографічних засобів та методів. Такі знання роблять аспірантів більш впевненими користувачами інформаційно-пошукових систем, забезпечують ефективність їхньої інформаційно-пошукової діяльності, економлять час та є незамінними у процесі створення молодими науковцями власних профілів у бібліографічних базах даних. Вони сприяють запобіганню академічному плагіату.

Отже, для реалізації поставлених освітніх та наукових цілей, підготовки та захисту дисертацій для аспірантів у добу цифровізації актуалізується забезпечення належного рівня їхньої бібліографічної компетентності, а саме оволодіння знаннями про бібліографію, формування бібліографічних навичок та вмінь, їх постійне розширення та поповнення зробить молодих науковців успішними та висококваліфікованими фахівцями.

Перспективною подальших досліджень вважаємо вивчення рівня сформованості бібліографічної компетентності сучасних аспірантів та розробку освітніх ресурсів із забезпечення такої компетентності.

Чень Цзеген

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ КНИЖКОВОГО РИНКУ КНР

Сучасні тенденції розвитку книжкового ринку КНР здебільшого зумовлені процесом цифровізації, яка стає головною рушійною силою інновацій та змін у книжковій індустрії. Визначальною тенденцією її розвитку стає руйнування сталої системи «книжкова справа» з чітко визначеними галузями, діяльність яких спрямована на реалізацію конкретних соціальних функцій. В умовах сучасного соціокомунікаційного середовища книжкова справа може бути розглянута як система взаєпов'язаних і взаємодіючих процесів, метою яких є створення і доведення книги до кінцевого споживача. У цифровому середовищі виникає варіативність у складі та послідовності цих процесів з огляду на варіативність каналів, за якими книга потрапляє від автора до читача. Шлях від автора до читача суттєво скорочується, система монетизації диверсифікується за рахунок поширення таких моделей, як підписка, абонемент, рекламна модель, відбувається інтеграція видавничої й медійної галузі, а книга з товару перетворюється на послугу і починає сприйматися як один з різновидів медіа. Тож поширення набуває модель «електронної бібліотеки».

Зазначена модель реалізується як у форматі дистрибуції електронних книг, що випускаються видавництвами, так і електронних книг самопублікаційних платформ, на яких написанням онлайн-літературних творів займаються інтернет-користувачі, частина яких згодом стають професійними, а іноді й дуже успішними у фінансовому відношенні, авторами. Електронний самвидав бере свій початок в 2004 р., коли Ян Бо (Yang Bo), який працював у компанії IBM, повернувшись із США в Пекін, створив сайт Douban, виконувачий функцію

соціальної мережі. У 2012 р. на сайті з'явилася власна електронна книгарня, яка стала продавати китайський літературний самвидав.

У 2015 р. на Франкфуртському книжковому ярмарку була представлена перша в Китаї інтернет-платформа для аматорських книг Douban Read. У даний час електронний магазин Douban Read входить у список 200 найпопулярніших сайтів у світі. У 2015 р. найкрупніша самопублікаційна платформа China Reading Limited налічувала 4 млн зареєстрованих авторів та 297 млн зареєстрованих читачів.

Водночас, у КНР вже понад 20 років функціонує модель «інтернет-книгарні», яка забезпечує торгівлю як паперовими, так і електронними книгами.

Тож, можливість встановлювати прямі контакти між «гравцями» книжкового ринку в середовищі Інтернету призвела до суттєвого урізноманітнення його суб'єктів та ланцюжків, які утворюються в ході їх взаємодії. Цифрове середовище значно знижує порогові бар'єри входження в ринок. Водночас, фахівці констатують той факт, що така доступність не веде до збільшення конкуренції, а навпаки, приводить до домінування окремих потужних компаній. Прикладом таких компаній в КНР є Dangdang, JD.

Отже, для сучасного книжкового ринку КНР характерними ознаками є домінування окремих потужних компаній, об'єднання низки великих видавництва з іншими медіа та створення видавничих та медіагруп. За останні роки було організовано більш ніж 130 видавничих корпорацій, більшість з яких мають і власну систему книгорозповсюдження. Низка з них увійшла в топ-50 світових видавництв. До таких належать, наприклад, China Publish Group Corporation (CPG) – найкрупніша і найвпливовіша книготоргова і книговидавнича група, що з 2008 р. входить у список 30 великих культурних підприємств. CPG охоплює 40 видавничих компаній з 96 дочірніми компаніями, які щорічно випускають понад 10 000 назв книг, аудіовізуальних публікацій, електронних та онлайн-публікацій. Стратегічна мета CPG – стати крупним гравцем у світовій видавничій індустрії і створити провідну сучасну потужну глобальну видавничу групу.

Підґрунтям продуктивного розвитку книжкової торгівлі в цифровому середовищі є стрімке зростання кількості користувачів Інтернету. 28 лютого 2021 р. Національне статистичне бюро опублікувало «Статистичне комюніке про національний економічний і соціальний розвиток у 2020 році», в якому показано, що кількість користувачів Інтернету в Китаї досягла 989 млн, а рівень проникнення Інтернету досяг 70,4%.

У період 2001–2019 рр. спостерігалось стабільне поступове зростання книжкового ринку КНР. Так, у 2019 р. це зростання у порівнянні з попереднім роком становило 14,4%. Причому 71,51% від загального обсягу книжкового ринку країни приходилося на інтернет-торгівлю. Для порівняння: у 2012 р. інтернет-торгівля становила 28% книжкового ринку. Загалом інтернет-торгівля останніми роками демонструвала швидке зростання, водночас як торгівля у фізичних магазинах у період 2012–2017 рр. не збільшувалася, а починаючи з 2018 р. стала зменшуватися. У 2019 р. у фізичних книжкових магазинах спостерігалось зменшення порівняно з минулим роком на 4,24% з одночасним збільшенням в інтернет-магазинах на 24,9%. Додатковим стимулом переходу до інтернет-торгівлі стала пандемія коронавірусу COVID-19. Так, у першому

кварталі 2020 р. роздрібні продажі знизилися на 15,93% порівняно з тим же кварталом 2019 р. І якщо продажі у фізичних книгарнях упали на 54,79%, то інтернет-торгівля продемонструвала хоч і незначне, у порівнянні з минулими роками, а все ж таки зростання на 3,02%.

Також однією з сучасних тенденцій у розвитку книжкового ринку є виникнення потужних інтеграцій видавничої діяльності з іншими галузями: «Освіта+Видавництво», «Медицина+Видавництво». Така інтеграція демонструє суттєве розширення асортименту послуг, перехід від надання послуг доступу до контенту, до безпосередньо освітніх або медичних послуг на основі контенту. Виникнення таких інтеграційних високотехнологічних платформ є рушійною силою у використанні цифрових інновацій.

Одним з визначальних факторів активного розвитку книжкового ринку Китаю є загальнонаціональна читацька активність, яка має тенденцію до зростання вже понад десять років. Згідно з результатами 17-го національного дослідження читання, опублікованого у 2020 р., загальний рівень читання дорослих громадян у країні у 2019 р. досяг 81,1%, продовжуючи зберігати темпи зростання. Цей показник перевищив попередній рік на 0,3%. Рівень читання неповнолітніх, особливо дітей віком 9–13 років досяг навіть 97,9%. На 7-й китайській конференції з цифрового читання було оприлюднено, що у 2020 р. кількість користувачів цифрового читання в Китаї становила 494 млн, збільшившись на 5,56% порівняно з аналогічним періодом минулого року; обсяг читання електронних книг на душу населення становив 9,1, а обсяг читання аудіокниг на душу населення — 6,3. Усього ж майже 30% китайців обрали в якості пріоритетного читання в цифровому форматі.

Ще однією провідною тенденцією розвитку книжкового ринку КНР є створення спеціалізованих аналітичних платформ у галузі книжкової індустрії (OpenBook, Bookdao New Publishing Institute) та активне застосування аналітичних даних у прогнозуванні її розвитку, формування стратегій.

Визначальним чинником активізації цифрових трансформацій книжкового ринку КНР стала пандемія коронавірусу COVID-19. Вона призвела до подальшого зростання онлайн-продажу, а також різноманітних форм дистрибуції цифрового контенту, довела затребуваність таких форматів, як електронна книга і аудіокнига. Поширення набули крос-медійність, мультиформатність. Аналіз книжкового ринку в умовах пандемії показав, що успішність подолання наслідків COVID-19 суб'єктами книжкового ринку напряму залежить від рівня їх цифровізації.

Аналіз головних тенденцій розвитку книжкового ринку КНР дозволяє зробити висновок, що він поєднує в собі як ринок традиційної друкованої книги, так і ринок цифрових видань, демонструє різноманітність каналів дистрибуції, знаходиться в процесі активної цифровізації.

Вань Шуайтянь

ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРНЕТ-ТЕХНОЛОГІЙ В ДІЯЛЬНОСТІ ТРАДИЦІЙНИХ КНИЖКОВИХ МАГАЗИНІВ КНР

Аналіз книжкового ринку КНР у 2021 р., зроблений аналітичною компанією OpenBook, свідчить, що нині річний спад його обсягу в традиційних книжкових

магазинах становить 31,09% порівняно з 2019 р. Таке падіння було цілком прогнозоване в умовах пандемії коронавірусної інфекції. Водночас онлайн-торгівля демонструє навіть невелике зростання. Конкуренція з книжковою торгівлею он-лайн вимагає від традиційних книжкових магазинів застосування інноваційних стратегій розвитку. Одним із напрямків таких стратегій є активне використання Інтернет-технологій, що особливо актуально в умовах пандемії коронавірусної інфекції.

По-перше, традиційні книжкові магазини використовували Інтернет для виконання операцій та розширення каналів продажу через Інтернет-платформу. Це дозволило регіональним книгарням долати географічні обмеження. Наприклад, Guangxi Taozhi Book Co., Ltd. відкрила книжковий онлайн-магазин, що охоплював 37 магазинів у 10 містах Гуансі та Хунані. Така диверсифікація каналів продажу також дозволила книгарням краще обслуговувати і місцевих жителів, вирішуючи проблему небажання читачів купувати книги в онлайн-книгарнях та використовуючи переваги своєчасності та зручності. За допомогою Meituan, Ele.me та інших платформ було запущено сервіс доставки, який орієнтувався на місцевий ринок. Тож мешканцям було зручно купувати книги вдома за рахунок збільшення знижок та безкоштовної доставки. Наприклад, книгарня Beijing Waiyan активно відгукнулася на заклик відділу пропаганди Пекінського муніципального комітету партії і стала працювати на платформі Meituan. Завдяки платформі Meituan книгарня у Пекіні задовольняла потреби користувачів у домашньому читанні, пропонуючи «30-хвилинну доставку».

По-друге, книгарні використовували Інтернет для маркетингу. Під час епідемії книжкові магазини зазвичай намагалися використати короткі відеоролики або прямі трансляції в Інтернеті, метою яких були підтримка інтересу до читання та забезпечення лояльності своїх клієнтів. Наприклад, книгарня Wuhan Xinhua Bookstore Co., Ltd. була відкрита для користувачів усієї мережі, але її пріоритетною категорією були учні початкових та середніх шкіл. У співпраці з бюро освіти району Сіньюжоу міста Ухань на трансляції, що велась на двох платформах Douyin та Kuaishou, запрошувалися відомі письменники провінції Хубей. Книгарня стала пілотним проектом такої плідної співпраці.

По-третє, традиційні книгарні використовували Інтернет для зміцнення спільноти, підтримки і навіть підвищення прихильності користувачів, а також інтеграції з такими соціальними платформами, як WeChat задля залучення клієнтів. Наприклад, у книгарні Jiefang Road групи книгарень Шаньдун Сінхуа під час епідемічного періоду надавалися відповіді на будь-які запитання в режимі реального часу, поставлені читачами у співтоваристві; для читачів, яким незручно забрати книгу в магазині, менеджер магазину особисто відвезив книгу в означене місце.

Як свідчить «Звіт про розвиток індустрії фізичних книгарень Китаю за 2020–2021 роки», у 2020 р. було відкрито 4061 нову книгарню, а 1573 закрито. Кількість відкритих магазинів у 2,6 раза перевищило кількість закритих, що є підтвердженням стабільності діяльності традиційних книжкових магазинів за умови застосування інноваційних стратегій.

Отже, вплив пандемії на індустрію книгарень стимулював процеси подальшого розширення в застосуванні Інтернет-технологій, активне інтегрування їх у свою діяльність для диверсифікації каналів розповсюдження, формування лояльності споживачів та просування власних послуг у соціальних мережах.

СЕКЦІЯ:
ІНФОРМАЦІЙНО-ДОКУМЕНТНІ СИСТЕМИ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ,
МИСТЕЦТВА ТА ОСВІТИ

В. Кудлай, Д. Кушнар'юв

ОНЛАЙН-КОМУНІКАЦІЯ З ВСТУПНИКАМИ ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Попри війну, яка змушує змінювати умови та форми роботи ЗВО, найбільш дієвим сучасним інструментом комунікації ЗВО є веб-сайти та загалом інформаційне суспільство тримає в авангарді використання Інтернету для комунікацій із цільовими аудиторіями. Мережа інтернет дозволяє будувати стійкі і довгострокові зв'язки ЗВО з вступниками та надає їм можливості отримати найбільш точну та цікаву інформацію.

Сайт є засобом, що сприяє формуванню інформації про об'єкт. Сайт ЗВО, при правильному оформленні та наявності актуальної інформації, може стати його візитною картою для абітурієнтів та студентів. Це контрольований засіб комунікації, тому що відправник формує зміст повідомлення, що надходить до одержувача. Інтернет-сайт ЗВО: візуально представляє імідж ЗВО, що робить його сприятливим для споживачів; з'єднує заклад освіти з цільовою аудиторією, тобто, виступає каналом комунікації, а це можливість надати широкий спектр інформації, відповівши на додаткові питання; створює умови інтерактивності, що забезпечує зворотну реакцію, відповідно, можна проаналізувати ставлення відвідувачів сайту до ЗВО та здійснити соціологічні дослідження.

Застосування Інтернету в питанні інформування абітурієнтів і створення та підтримки іміджу ЗВО є одним з перспективних шляхів реалізації позиціонування ЗВО. Більшість абітурієнтів мають навички роботи з новими технологіями, і найпершим джерелом отримання інформації про ЗВО стає сайт. Ефективність інтернет-представництва, полягає в тому, що елементи, які використані в роботі сайту (графіка, навігація, гіперпосилання) створюють відчуття близької реальності, залишаючи у свідомості користувача об'ємні, реальні образи. Сайт слугує інформаційним ресурсом та допомагає сформуванню позитивного ставлення до ЗВО, переконати цільову аудиторію в надійності, стабільності, інноваційності та інших параметрах ЗВО, що можуть приваблювати споживачів.

Сайт закладу освіти діє як канал комунікації, який повинен виправдовувати своє існування. Сайт з позиції PR-діяльності розглядається як набір інформаційних блоків та інструментів для взаємодії з цільовими сегментами аудиторії: абітурієнтами, студентами, аспірантами, викладачами.

Аналіз сайту МДУ дозволив визначити, що МДУ використовує елементи графічного дизайну для побудови інформації на сайті та в розробці привабливого інтерфейсу (<http://mdu.in.ua>). За допомогою реклами, інтернет-представництва, PR-акцій МДУ залучає потенційних студентів та партнерів.

МДУ за допомогою сайту намагається максимально висвітлити свою історію, що свідчить про відкритість ЗВО та дозволяє прослідкувати динамічність розвитку і досягнень, напрацьований досвід університету та його наукового персоналу.

Розділ «Наука» (<http://mdu.in.ua/index/auka/0-6>) включає в себе такі вкладки: Нормативно-правова база наукової діяльності; Наукова рада МДУ; Спеціалізовані вчені ради МДУ; Рада молодих вчених МДУ; Аспірантура; Докторантура; Наукові школи; Наукові дослідження; Наукове співробітництво із закордонними організаціями; Науково-дослідна робота студентів; Семінари і конференції; Матеріали конференцій; Наукове видання «Вісник МДУ»; Електронний інституційний репозиторій. Цей інформаційний блок дає змогу сформуванню характеристики: інноваційність, науковий потенціал, сфера застосування та реалізації проєктів.

На сайті МДУ є блоки з цільовою спрямованістю: абітурієнтам, студентам, іноземним громадянам, партнерам. Широкий спектр інформації за цими напрямками: для абітурієнтів (http://mdu.in.ua/index/dlja_abiturienta/0-9) – Вступ; Освітній центр «Донбас-Україна»; Спеціальності; Вартість навчання; Підготовка до ЗНО; для студентів (<http://mdu.in.ua/index/student/0-80>): Рейтинг студентів; Графік навчального процесу; Графік сесій (заочна форма); Розклад дзвінків; Навчальний портал; Вибіркові дисципліни; Практика і працевлаштування; Студентська рада; Корисні документи; Оплата навчання. Ці блоки сформовані на взаємодію з різними цільовими групами ЗВО. Блок «Абітурієнтам» у своєму розділі має вичерпні пункти, які стають актуальними для майбутніх студентів. У кожному з підрозділів цього блоку у короткій та чіткій формі викладена необхідна інформація: необхідні документи, правила прийому, інформація щодо забезпечення вступу абітурієнтів з окупованих територій за спрощеною процедурою, розклади занять підготовчих курсів, їх вартість, тощо.

Блок, що стосується «Міжнародної діяльності», дозволяє судити про можливості, роботу та перспективи ЗВО (http://mdu.in.ua/index/mizhnarodna_dijalnist/0-4). Міжнародні проєкти, виставки, конференції, обмін студентами, стажування свідчать, що одним із пріоритетних напрямків діяльності МДУ є розвиток міжнародної співпраці.

Наукова бібліотека (<http://mdu.in.ua/index/biblioteka/0-10>) та Електронний репозиторій (<http://91.250.23.215:8080/jspui/>) – стають у нагоді студентам, абітурієнтам, аспірантам та викладачам. Одна з головних переваг електронних бібліотек – можливість доступу до електронних версій відразу декількох користувачів.

Карта сайту і пошук на сайті: елементи, що дають змогу орієнтуватися у просторі сайту і шукати необхідну інформацію (сайт МДУ має цей блок – http://mdu.in.ua/index/karta_sajtu/0-278), навігації сайту, яка полегшує використання сайту користувачеві та спрямовує його на необхідні сторінки. Встановивши статистику відвідувань, можливо вирахувати кількість відвідувачів сайту за день.

Також, сайт МДУ має розділ з контактною інформацією для здійснення зворотного зв'язку з абітурієнтами, а також має посилання на офіційні сторінки в соціальних мережах.

Отже, онлайн-комунікація є невід'ємною складовою взаємодії сучасного ЗВО з вступниками. Як двосторонній процес комунікація обумовлює безпосередній і миттєвий зворотній зв'язок між виробником і споживачем освітньої послуги, створює основу для взаємодії між ними.

І. Побіженко

АНАЛІЗ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ В GOOGLE CLASSROOM У ХДАК ПІД ЧАС НАПАДУ РОСІЇ НА УКРАЇНУ

Багато студентів у ці часи навчаються он-лайн, хтось з них переїхав за кордон, хтось переїхав в інші міста України. Загалом навчання не припинилось, воно продовжує своє життя. Але, на жаль, деякі студенти не можуть виходити на заняття під обстрілами, або в підвалах, або в сільській місцевості, або в окупації. Тому викладачам треба обирати викладання так, щоб була можливість вчитися будь-якому студенту, у кого є така можливість. Тому що почалась війна 24 лютого, заняття в нашому ВНЗ були перенесені вже на квітень і після звичайних пар за розкладом студенти та викладачі наздоганяли навчання доданими пар після основних пар за розкладом.

Google classroom for education — це інструмент для дистанційної роботи, з яким наш ВНЗ почав працювати в березні 2020 року з початком карантину в Україні. За цей час викладачі майстерно навчилися використовувати всі інструменти. На жаль, Google meet перестав робити запис занять з січня 2022 року, але замість нього можна використовувати інші засоби запису екрану, такі як lightshot.

Lightshot — це інструмент створення скріншотів для Mac & Win. Використання запису може бути корисним для проведення іспитів, заліків тощо, або для захисту курсових, дипломних робіт. Є ще програма Faststone та Freecam. Ці системи інстальюються на комп'ютер. Для запису екрану на мобільному телефоні з різними операційними системами можна використовувати вбудовані системи запису екрану, а потім редагувати їх іншими системами редагування відео. Freecam система має дуже зрозумілий і зручний інтерфейс. Ця система розроблена компанією Atlasian, яка була основана в 2002 р. і розробила такий популярний продукт як Jira.

Freecam призначена для звичайних користувачів, які бажають робити записи екрану. Недоліком є те, що, на жаль, вона англійська і пише на жорсткий диск комп'ютера на відміну від запису в самому Google meet, який писав на Google disc.

Для навчання під час війни викладачі повинні використовувати усі шляхи взаємодії зі студентами. Це може бути і спілкування в чатах, наприклад, Telegram чи Viber, зі студентами, які були підключені в чати з викладачами ще до війни під час карантину. Під час зустрічі на парі зі студентом важливий і психологічний момент, який не менш ніж технічний та навчальний. Оскільки студентам треба декілька речень сказати на початку заняття та спитати в них про їх життя (де вони знаходяться і як себе відчувають). Google meet допомагає відчуті студента на скільки це можливо. Якщо студент не зміг під час пари вийти в Google meet, наприклад, він був у бомбосховищі без наявності Інтернету там, то він може подивитись матеріал, який викладає викладач у «Матеріал» в Google classroom під час пари чи після неї. Присутність за допомогою Google form також допомагає

розуміти скільки студентів змогло за час пари приєднатись на пару. Тому що screen присутності не можливо робити кожну секунду викладання пари.

Оцінювання студентів також можна проводити за допомогою Google form, і не закривати можливість пройти тест одразу, а залишати, наприклад, відкритим тест для тих, хто не зміг його по причинах війни пройти на парі.

Так до війни не можливо приготуватись, але завдяки навикам і вмінням дистанційного навчання студенти можуть вчитись по всьому світу. Різниця в часі теж має недолік в навчанні, якщо студент евакуювався на інший континент. Але якщо студент бажає, то він зможе прочитати матеріал, прийти на консультацію в тому ж Google meet за згодою з викладачем і обговорити моменти в матеріалі, які йому були важкі. Загалом ті, у кого є хоч якась можливість інтернет-зв'язку, можуть весь матеріал проходити асинхронно чи синхронно залежно від можливостей. Дуже важко з такими регіонами, як Херсон, що є окупованими загарбниками, де вимикають будь-який мобільний зв'язок та Інтернет. Але після визволення цих регіонів студенти зможуть пройти матеріал та скласти сесію.

Завдяки дистанційній освіті Україна змогла продовжити навчання і у ВНЗ, і в школах незалежно від того, що на нашу країну напав ворог.

А. Шелестова

СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ЯК ІНСТРУМЕНТИ КОМУНІКАЦІЇ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ (НА ПРИКЛАДІ ЗВО М. ХАРКОВА)

Комунікаційна політика сучасних закладів вищої освіти (ЗВО) орієнтована на залучення абітурієнтів та активну взаємодію між здобувачами вищої освіти та науково-педагогічними працівниками. Стрімкий розвиток новітніх інформаційних технологій, повсюдне розповсюдження соціальних мереж та сучасні соціальні виклики суспільства зумовлюють зміну у підходах до застосування інструментів комунікаційного процесу. Такі інструменти, як соціальні мережі, створюють широкі можливості щодо залучення цільової аудиторії ЗВО та підтримання вже існуючих зв'язків. Сучасні університети добре розуміють переваги використання соціальних мереж як оперативного та ефективного інструменту комунікації, але через певні причини ще не повною мірою застосовують його для розвитку результативної комунікаційної політики. З метою виявлення кращого досвіду розбудови потужних мережевих комунікаційних зв'язків в системі «ЗВО – здобувачі вищої освіти» проведено дослідження щодо використання соціальних мереж ЗВО на прикладі ЗВО III–IV рівнів акредитації державної форми власності м. Харкова.

Харків є містом студентства, оскільки в ньому зосереджено чи не найбільшу в Україні кількість ЗВО, які пропонують надзвичайно широкий вибір спеціальностей і освітніх програм, що створює високий рівень конкуренції між університетами. В умовах такої конкуренції вкрай важливою є ефективна комунікаційна політика.

Дослідження¹ мережевих акаунтів ЗВО свідчить, що харківські університети присутні як в популярних серед молоді соціальних мережах, так і в менш популярних:

1 Результати власного дослідження

- Facebook – 22 ЗВО із 30, що становить 90%;
- YouTube – 23 ЗВО із 30, що становить 76,7%;
- Instagram – 22 ЗВО із 30, що становить 73,3%;
- Telegram – 10 ЗВО із 30, що становить 33,3%;
- Twitter – 8 ЗВО із 30, що становить 26,7%;
- LinkedIn – 5 ЗВО із 30, що становить 16,7%;
- Vimeo, G+, Pinterest та Wiki – по 1 ЗВО із 30, що становить 3,3%.

Отже, найбільш використовуваними харківськими ЗВО є такі соціальні мережі, як Facebook, YouTube та Instagram, тим не менш певні заклади використовують також Vimeo, G+, Pinterest та Wiki. Загалом за результатами дослідження було виявлено 10 соціальних мереж, у яких мають акаунти Харківські ЗВО, а саме: Facebook, YouTube, Instagram, Telegram, Twitter, LinkedIn, Vimeo, G+, Pinterest та Wiki.

Як показало проведене дослідження за ступенем представленості у соціальних мережах, Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут» посідає перше місце. На другому місці за кількістю використовуваних соціальних мереж Харківський національний університет радіоелектроніки, Національний університет «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого» та Харківський національний економічний університет імені Семена Кузнеця; а на третьому – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Харківський національний університет внутрішніх справ. Всі інші ЗВО використовують в процесі розбудови своєї мережевої комунікаційної політики менше половини, тобто менше 5 соціальних мереж.

Значна кількість акаунтів ЗВО у соціальних мережах не отримує належної актуалізації їх контенту, що призводить до зниження ефективності комунікаційної політики. Подальше дослідження планується зосередити саме на змістовному аспекті контенту та частоті оновлення контенту ЗВО у соціальних мережах.

В. Ярута

ІНТЕРНЕТ-СЕРВІСИ З ПІДТРИМКИ ЕЛЕКТРОННОГО ПІДПISУ

Підтримка різноманітних документних комунікацій між державними та недержавними контрагентами, особливо під час дії факторів непереборної сили або надзвичайних ситуацій, є актуальною. У наш час цьому сприяють різноманітні Інтернет-сервіси дистанційної організації документообігу, у тому числі Інтернет-сервіси з підтримки електронного підпису (ЕП).

Електронні дані, які використовуються як підпис та додаються до інших електронних даних або логічно з ними пов'язуються, становлять ЕП. ЕП бувають простими, удосконаленими (УЕП) та кваліфікованими (КЕП). Удосконалені та кваліфіковані на відміну від простих ЕП засвідчують згоду підписувача зі змістом електронного документа, ідентифікують підписувача, мають юридичну силу та використовуються для забезпечення цілісності електронного документа. При цьому КЕП як засіб електронної ідентифікації має високий рівень довіри, забезпечує вищий рівень захисту та прівірюється до власноручного підпису. УЕП має середній рівень довіри. Також КЕП в

майбутньому буде використовуватись для визнання українських ЕП у країнах Євросоюзу та є обов'язковим для використання в органах державної влади, місцевого самоврядування, на підприємствах, в установах державної форми власності, а також держреєстраторах та нотаріусах.

На сьогодні в Україні КЕП можна отримати в одного з 21 із зареєстрованих кваліфікованих надавачів електронних довірчих послуг. Серед них є такі, що надають послуги як обмеженому колу осіб, так і широкому, як за плату, так і безкоштовно. Серед безкоштовних надавачів КЕП широкому колу фізичних та юридичних осіб слід виділити Інформаційно-довідковий департамент Державної податкової служби (ІДД ДПС) України та акціонерне товариство комерційний банк (АТ КБ) ПриватБанк. Необхідно зазначити, що первинне отримання КЕП за допомогою ІДД ДПС України є більш складним, оскільки, відповідно до вимог Регламенту, заявник має бути особисто присутнім під час процедури реєстрації. Водночас, якщо ви є клієнтом АТ КБ ПриватБанк та є зареєстрованими користувачами сервісу Інтернет-банкінгу Приват24 (<https://next.privat24.ua/>), то зможете отримати КЕП дією 1 рік, зайшовши до свого електронного кабінету, звернувшись до меню Бізнес, Електронний Цифровий Підпис для фіз.особи або Генерація ключа ЕЦП для Бізнесу та внісши особисті дані. При цьому повторне отримання КЕП можливе повністю дистанційно в обох надавачів. Для цього ІДД ДПС України пропонує скористатись безкоштовною програмою ПТ Користувач ЦСК-1 або онлайн-сервісом Повторного (дистанційного) формування сертифікатів за електронним запитом на офіційному інформаційному ресурсі ІДД ДПС України (<http://www.acskidd.gov.ua/manage-certificates>). Повторне формування КЕП засобами Інтернет сервісу Приват24 не відрізняється від первинного.

Для підписання електронних документів та перевірки накладених підписів зазвичай використовують онлайн-сервіси Центрального засвідчувального органу Міністерства цифрової трансформації України (<https://czo.gov.ua/sign> та <https://czo.gov.ua/verify>), порталу державних послуг Дія (<https://sign.dia.gov.ua/> та <https://sign.dia.gov.ua/verify>), а також Акредитованого центру сертифікації ключів АТ КБ «ПриватБанк» (<https://acsk.privatbank.ua/sign-smart-id> та <https://acsk.privatbank.ua/cloud/cert/sign/doc/>).

Слід зазначити, що попри використання різними надавачами електронних довірчих послуг однакових стандартизованих алгоритмів при накладанні КЕП розміри підписаних документів виявляються різними, що, можливо, пов'язано з додаванням різної кількості необов'язкових реквізитів до підписуваних документів.

Таким чином, у наш час на Україні існують Інтернет-сервіси з підтримки електронного підпису, які допомагають дистанційно організувати документообіг, що особливо важливо під час дії факторів неперервної сили.

С. Гарбаренко

**ШКІЛЬНИЙ БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНИЙ ЦЕНТР:
РЕОРГАНІЗАЦІЯ БІБЛІОТЕКИ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ**

Шкільна бібліотека має трансформуватися у сучасний інформаційно-методичний центр, який поєднує в собі інформаційну, освітню, розвиваючу,

культурну, виховну, дозвілєву функції. Одним з шляхів, який дозволить шкільній бібліотеці із книгосховища перетворитись на діючу частину освітнього простору, є створення на базі бібліотеки шкільного бібліотечно-інформаційного центру (ШБІЦ). Структура ШБІЦ може включати: бібліотеку з читальним залом, комп'ютерний зал, фоно- відеотеку із засобами індивідуального прослуховування, електронну систему каталогів. Основна функція ШБІЦ – інформаційне забезпечення (ІЗ) освітнього процесу. Функція виконується на базі двох автоматизованих бібліотечно-інформаційних систем (АБІС) з внутрішнім і зовнішнім інформаційними фондами (ІФ). Крім основної, здійснюються функції з ІЗ виховного, розвивального процесів, адміністративного управління школою.

Внутрішній ІФ включає наявні власні ресурси школи і структурується за формами і видами документів, утворюючи окремі фонди підручників, навчальної, художньої літератури тощо. Зовнішній ІФ охоплює ресурси, які централізовано готуються спеціалізованою організацією для всіх шкіл. Зовнішній ІФ доповнює і розширює інформаційні можливості ШБІЦ, забезпечує постійні нові надходження, уніфікує і вирівнює інформаційну спроможність навчальних закладів.

Визначальним кроком у налагодженні роботи ШБІЦ є автоматизація обліку внутрішнього фонду. Результат значно полегшує і спрощує ведення операцій з його комплектування, контролю і звітності, створює умови для самостійної роботи користувачів через електронний каталог.

Встановлюється мінімальний рівень оснащення ШБІЦ – 3 комп'ютери. Для цілей ШБІЦ можна використовувати комп'ютери (комп'ютерний клас) з мінімальними технічними характеристиками.

Основу становлять вітчизняні АБІС «ШБІЦ-облік» та «ШБІЦ-інфо». Перша із них забезпечує використання внутрішнього ІФ, друга – зовнішнього ІФ.

Безпосереднє управління ШБІЦ здійснюється інформаційним адміністратором (нова професія). Зміст його роботи зумовлює віднесення професії до категорії педагогічних працівників, що встановлюється через кваліфікаційні характеристики. На інформаційного адміністратора покладається головна відповідальність за результати реорганізації бібліотеки в інноваційну структуру – ШБІЦ.

Структура ШБІЦ охоплює: бібліотеку і читальний зал із робочими зонами, комп'ютерний зал з колекцією CD-енциклопедій; фоно- відеотеку із засобами індивідуального прослуховування; єдину систему каталогів; службу технічної підтримки; локальну мережу з можливістю підключення Інтернет по виділеній лінії; доступ до каталогу медіаресурсів, який можливий з будь-якого комп'ютера.

Робота ШБІЦ базується на використанні Національної освітньої електронної платформи, АБІС та сучасних технологій бібліотечно-інформаційного обслуговування із залученням комп'ютерних, телекомунікаційних та інформаційних ресурсів. *Національна освітня електронна платформа* надасть можливість змінити існуючий нині порядок отримання загальної середньої освіти за наступними інституційними формами: очна (денна, вечірня), заочна, дистанційна та нова – «мережева». Сюди ж увійдуть запропоновані раніше «e-підручники» і онлайн-сервіси, що забезпечують доступ до базових освітніх інструментів: навчальних планів і матеріалів, переліку предметів, методик і

самих шкіл, консультаційної підтримки учнів і вчителів, хмарного функціоналу для взаємодії з іншими загальноосвітніми закладами між собою.

Н. Давидова

ОСОБЛИВОСТІ ЗАГРОЗ ТА ЗАХИСТ БАЗ ДАНИХ

Електронні ресурси та сервіси поширюються в сучасному цифровому суспільстві. Розповсюдженими є бази даних (БД), які розглядаються як будь-яка колекція даних або інформації, спеціально організованої для швидкого пошуку за допомогою комп'ютера. Вони структуровані так, щоб полегшити зберігання, пошук, модифікацію та видалення у поєднанні з різними операціями обробки даних.

Всі установи так чи інакше застосовують різні БД, чи то для обробки примітивних, малооб'ємних комплектів даних, таких як адресна книга секретаря, чи великих сховищ великих даних для огляду тактичної інформації. Загальним же знаменником всіх цих БД є те, що вони мають бути захищені від незлічених ризиків, із якими стикаються, головними, зокрема, є втрата, виводина і крадіжка інформації. Є й інші ризики, які не настільки критичні, але теж небезпечні, що охоплюють зниження продуктивності й порушення угод конфіденційності чи недоторканності приватного життя. Механізми безпеки, що використовуються для захисту мереж організації, можуть зобразити деякі спроби атак на бази даних, однак, деякі ризики є унікальними для систем баз даних (СУБД) і вимагають спеціальних заходів, способів та інструментів безпеки.

Серед загроз, що впливають на БД, виокремлюють такі, як: неправильне управління правами; ін'єкційні атаки; експлуатація вразливостей БД; існування прихованих серверів БД; доступні резервні копії тощо.

Розроблено багато способів та методів захисту інформації в БД. Серед методів захисту: фізичний захист, криптографія (шифрування або криптографічний захист), ізолювання особливо конфіденційної інформації, управління змінами та безпека стільникових мереж.

Фізичний захист передбачає використання набору необхідних заходів щодо блокування кімнат, у яких перебувають термінали та сервери; урахування того, чи є вони локальними, чи доступні через хмарний сервіс. Служби безпеки контролюють фізичний доступ до цього обладнання та стежать за тим, щоб не було зроблено зайвих копій. Також важливо не розміщувати веб-сервери та програми на тому ж сервері, що і відомості, які організація хоче убезпечити.

Криптографія (шифрування або криптографічний захист) БД вважається одним із найефективніших методів забезпечення безпеки БД. Це означає, що навіть у разі злому системи інформація буде доступна для читання лише авторизованим користувачам, які мають правильні ключі шифрування.

Управління змінами передбачає управління внесенням змін до БД. Приклади можливих змін включають злиття, редагування, які можуть здійснювати користувачі, що отримують доступ до ІТ-ресурсів. Необхідно задокументувати, які зміни відбулися і чи не зашкодять вони безпечному доступу до БД та їх додатків. Також важливо визначити всі програми та ІТ-системи, які будуть використовувати ці зміни на додаток до своїх інформаційних потоків.

Безпека стільникових мереж. Захист стільникових мереж відрізняється тим, що там є дві БД або, як їх називають у стільниковому зв'язку, реєстру. Один із них – HLR (домашній реєстр розташування) – містить інформацію про абонента, його телефонний номер, ідентифікатор обладнання, перелік послуг та місцезнаходження в поточний момент часу. Інший – VLR (Visitors Location Register) – містить інформацію про те, скільки активних абонентів знаходиться в зоні дії станції і дозволяє ідентифікувати їх за номером або ідентифікатором ІМЕІ мобільного пристрою. Для захисту реєстрів використовуються програмні методи та алгоритми шифрування.

Отже, будь-яка БД повинна бути захищена від багатьох загроз безпеці, з якими вона стикається. Безпека БД пов'язані з пасивними адміністративними заходами, переважно які стосуються політики конфіденційності. Вони визначають, як корпорації обробляють і керують масивами, що є в їхньому розпорядженні, особливо конфіденційними, такими як особиста інформація, дані кредитних карток, медичні або освітні записи.

Безпека даних є важливою частиною загальної стратегії захисту БД. Вона включає методи виявлення та оцінки загроз безпеки та зниження ризиків, пов'язаних із захистом конфіденційної інформації комп'ютерних систем та мережевої інфраструктури.

А. Жура

АЛГОРИТМ ЦИФРОВІЗАЦІІ ТЕРИТОРІАЛЬНОЇ ГРОМАДИ

Поняття «цифрова громада» все більш активно використовується в науковій літературі в якості узагальненого визначення організації управління органами місцевого самоврядування на основі процесів і механізмів цифровізації. Етапи цифрової трансформації територіальної громади (ТГ) представлені на рисунку 1.



Рисунк 1. Основні етапи цифровізації ТГ

На етапі 1 «Цифровий старт» ТГ розробляє і приймає пакет документів з цифровізації: Цифрова стратегія, План дій, Програма інформатизації.

Цифрова стратегія – це документ, у якому визначаються пріоритети соціально-економічного розвитку ТГ, зважаючи на місцеві особливості ТГ, стратегії розвитку громад. Стратегія створює основу для розвитку інструментів цифрової трансформації: впровадження та використання інформаційних ресурсів та е-послуг, інструментів е-демократії та е-урядування.

План цифровізації – це програма розвитку громади, спрямована на реалізацію цифрової стратегії. У документі визначено основні завдання щодо

інформатизації, цифровізації публічних послуг та впровадження е-демократії в громаді.

На етапі 2 «Цифрові послуги» відбувається цифровізація сфери публічних послуг громади. Мета – створити можливості для швидкого та комфортного отримання послуг жителями громади; все, що можливо, перевести в он-лайн. Пріоритети, які враховуються на даному етапі: концентрація всіх послуг у ЦНАП; створення та підключення до реєстрів.

Етап 3 «Цифрова взаємодія» передбачає впровадження цифрових інструментів взаємодії для звітування влади та участі громади. Мета – започаткувати ефективний діалог ОМС з громадою, зручно та просто завдяки впровадженню цифрових технологій. Пріоритети: цифровий хаб; підвищення цифрової грамотності жителів; муніципальний сайт та чат-бот; канали зворотного зв'язку; інструменти е-демократії; цифровий менеджмент освітніх та медичних послуг. Цифрові інструменти для реалізації етапу 3: чат-бот громади + сайт; електронні петиції; електронні консультації; громадський бюджет; геосистема взаємодії з комунальними службами; шкільний громадський бюджет; електронні журнали та щоденники.

На етапі 4 «Цифровий бум» відбувається впровадження інструментів управління ресурсами та моніторингу. Мета – підвищення ефективності управління громадою. На цьому етапі передбачається вирішення таких завдань: цифровізація управління земельними ресурсами; створення реєстрів комунального майна та ресурсів; впровадження систем енергомоніторингу; цифровізація громадського транспорту; впровадження систем контролю екології; ситуаційний центр та системи безпеки; цифрова безпека та захист інформації.

На етапі 5 «Громада Дії» відбувається цифровізація всіх галузей та повна інтеграція цифрових інструментів. Мета – робота інструментів та механізмів прийняття рішень з мінімальним впливом людського фактору. Пріоритети етапу: інтеграція та інформаційний обмін між всіма системами; режим Paperless для надання послуг та прийняття рішень; впровадження сервісів на основі відкритих даних; впровадження ІОТ та сценаріїв автоматичного реагування.

Результати цифрової трансформації ТГ:

- 1) активна участь громадян у прийнятті та оцінюванні управлінських рішень обговорень проєктів документів, бюджету участі, формування е-майданчиків тощо;
- 2) вільний доступ людей та бізнесу до е-сервісів у галузі освіти, охорони здоров'я, ЖКГ тощо;
- 3) безпаперовий розгляд звернень громадян та електронний документообіг в ОМС;
- 4) робота реєстру громади та інтеграція з державними електронними ресурсами;
- 5) комплексна система освіти з використанням новітніх технологій: використання хмарних сервісів для дистанційного навчання, підвищення кваліфікації працівників місцевого самоврядування та населення; робота з онлайн сервісами, вебінарами, інфографікою та іншими електронними послугами, пошуковими системами тощо.

Д. Зубарева

АНАЛІЗ СУЧАСНОГО СТАНУ ВПРОВАДЖЕННЯ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБІГУ В УКРАЇНІ: ПРОБЛЕМИ ТА ШЛЯХИ ЇХ ВИРІШЕННЯ

На сьогодні в Україні відсутня ефективна та злагоджена державна політика інформаційного та документального забезпечення функціонування юридичних осіб. Державна політика стандартизації у сфері впровадження ефективних систем документообігу повинна забезпечити передусім уніфікацію понять та підходів у процесі створення та обігу документів, а також норми щодо дієвого впровадження ефективної системи інформаційного супроводу господарської, управлінської та іншої діяльності юридичних осіб.

Особливо актуальним залишається практичне введення електронних систем документообігу у функціонуванні державних органів та підприємств. Адже сучасний розвиток інформаційних технологій дає змогу створити дієві системи інформаційного забезпечення органів державної влади.

Проблеми запровадження в Україні електронного документа та електронного документообігу стають все більш актуальними. Вони набувають значної політичної та економічної ваги у зв'язку з розширенням використання інформаційно-комунікаційних технологій у суспільних відносинах, розбудові систем електронних платежів, електронної торгівлі тощо.

Перевага електронного документообігу над традиційним є безперечною, адже, основною проблемою традиційної технології управління документообігом є практична неможливість централізовано відслідковувати рух документів організації в реальному масштабі часу.

Окрім цього реальними позитивними ознаками електронного документообігу є:

- можливість вміщення в документ, крім тексту, мультимедійних даних;
- можливість використання заздалегідь заготовлених форм;
- висока швидкість передачі інформації за великою кількістю адрес;
- економія паперу;
- висока компактність архіву;
- висока швидкість пошуку і одержання інформації;
- можливість захисту документів від несанкціонованого доступу та розмежування прав доступу співробітників до інформації.

Однією з проблем, пов'язаних з впровадженням систем електронного документообігу, є необхідність забезпечення юридичної сили електронних документів. Хоч, і нині є Закон України «Про електронні документи та електронний документообіг», але він має досить багато прогалин, і на нашу думку, підлягає вдосконаленню.

Також, можна виділити такі проблеми введення повного електронного документообігу в Україні, а саме:

| Вид проблеми | Опис проблеми | Шляхи вирішення |
|--|---|--|
| Правильність ведення електронного документообігу відповідно до застосованих комп'ютерних технологій. | У багатьох випадках відбувається перехід до електронного документообігу без урахування особливостей обліку підприємства та особливостей застосованих комп'ютерних технологій. Це призводить до постійних збоїв у роботі бухгалтерської комп'ютерної системи, що може мати непередбачені наслідки. | Проведення аналізу існуючого документообігу й розробка проекту створення та впровадження електронного документообігу, який врахував би особливості обліку підприємства та структуру бухгалтерської комп'ютерної системи, що планується впровадити на підприємстві. |
| Оптичне введення документів з паперового носія та обробка отриманої інформації в графічному вигляді. | Автоматизоване переведення паперових первинних документів можливе лише за допомогою сканувального обладнання (сканеру). І хоча процес сканування є досить швидким, проте подальше розпізнавання електронного графічного файлу в дані, придатні для обробки комп'ютерною бухгалтерською програмою, займає досить багато часу та потребує значних затрат праці. | Доцільним є використання потужних програм з обробки відсканованих документів . Розробка оптимальних уніфікованих форм документів, що були би придатні для швидкої обробки після сканування. Розміщення в документах необхідних реквізитів, що потрібні для подальшого використання в електронному вигляді. Заповнення документів друкованими літерами з метою швидкого їх розпізнавання програмою. |
| Відповідність реквізитів електронного документа прийнятним стандартам. | У законодавстві зазначено, що юридичну силу електронний документ може мати лише при наявності обов'язкових реквізитів. Проте законодавчо затверджений перелік таких реквізитів відсутній. | Крім стандартних реквізитів необхідно також використовувати електронний підпис та позначки про зміну чи доповнення документа. |
| Контроль за правами доступу. | Користувачі бухгалтерської комп'ютерної системи можуть мати доступ до інформації, на користування якої вони не мають права. | Необхідно розмежовувати доступ до інформації для відповідних користувачів за рахунок використання різних засобів захисту. |
| Захист електронного документа і його реквізитів. | При зберіганні електронного документа можливе його псування чи видозміна. | Захист електронного документа необхідно забезпечувати різними апаратними і програмними засобами. |

Отже, було систематизовано та виокремлено основні проблем електронного документообігу, розглянуті варіанти вирішення цих проблем. Більшість з розглянутих проблем можливо вирішити на рівні самого підприємства за рахунок правильного впровадження та використання електронного документообігу, а саме: навчання персоналу, використання потужнішого устаткування та удосконаленого програмного і технічного забезпечення тощо.

Проте проблему юридичного підтвердження електронних облікових документів можна розв'язати лише за наявності відповідної законодавчої бази вже на державному рівні.

А тому є необхідність у розробці чіткого переліку рекомендацій щодо юридичного підтвердження електронних документів з метою їх подальшого впровадження на законодавчому рівні.

Я. Левченко

ІНФОРМАЦІЙНІ ПРОДУКТИ ТА ПОСЛУГИ АРХІВНИХ УСТАНОВ В УМОВАХ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

На початку третього тисячоліття інформація стає одним із найбільш важливих ресурсів. Зростаюча залежність від наявності інформації, рівня розвитку та ефективності використання засобів її обробки та передавання призвела до виникнення такого принципово нового поняття як інформаційні ресурси. Інформаційні ресурси надзвичайно важливі для діяльності будь-якої установи, організації, підприємства або фірми, а більш того для архівних установ.

Архіви — це потужні інформаційні центри, які, популяризуючи архівну інформацію, пов'язують день сьогоднішній з минулим, організація та комплектування яких є запорукою нашого знання про минуле, яке здатне розширити розуміння власної історії. Традиційно державна архівна установа організовує та реалізовує постійне зберігання, реставрацію, ремонт документів свого профілю; державну реєстрацію документів НАФ України незалежно від місця зберігання і форм власності на них; проводить державний облік документів; організовує відбір і приймання документів на постійне зберігання; здійснює експертизу науково-історичних цінностей документів; забезпечує видачу копій документів; дає дозвіл на вивезення з України копій документів, оригінали яких зареєстровані в архіві.

На сучасному етапі розвитку архівної справи питання використання в них інформаційних ресурсів набули надзвичайної актуальності. У наш час неможливо уявити архів без інформаційних продуктів та послуг, завдяки цим інструментам користувач має змогу швидко знайти потрібну йому інформацію.

Завпровадження в архівну справу інформаційних продуктів та послуг, засобів і методів переробки та пошуку інформації дають перспективу користувачам з усього інформаційного масиву обрати потрібну актуальну інформацію. Сьогодні важливим ресурсом для архівних установ з боку інформаційного продукту є створення власних веб-сайтів, їх гідне інформаційне наповнення та доступ через Інтернет до баз даних.

Це стало приводом для огляду сайтів архівів України з метою пошуку й визначення числа електронних версій документів та їх порівняльного аналізу.

Здебільшого головна інтернет-сторінка сайту державної архівної установи представлена останніми новинами та матеріалами. Традиційні такі розділи сайтів: «Про архів»; «Персонал»; «Інформація»; «Публікації»; «Виставки»; «Фонди»; «Мапа сайту»; «Пошук» та «Контакти». Розділ «Фонди», як правило, представлений трьома підрозділами: «Обсяг фондів», «Анотація складу фондів» та «Список фондів». Зазначимо, що саме ці підрозділи повинні бути

максимально наповнені оцифрованими документами з фондів цього архіву. Але інформація з яких так і залишилася неоцифрованою, що є перешкодою для подальшого її використання українським суспільством. Це є нагальною проблемою, яка потребує вирішення не лише з метою покращення доступу до документів, а й для налагодження співпраці з іноземними архівами.

Наприклад, сайт Центрального державного архіву вищих органів влади та управління в м. Києві (ЦДАВО України) представлений окремим великим розділом «Електронний архів». Цей розділ складається із чотирьох каталогів: «Фонди», «Установи», «Іменний покажчик» та «Географічний покажчик». Особливістю цього каталогу є те, що він є інформаційно наповненим та повноправним є лише каталог «Фонди». У ньому розміщено описи 5321 фонду документів, які зберігаються в ЦДАВО. Цей каталог є своєрідним електронним покажчиком архівних документів у фондах установи. Головною перевагою такого інструменту є економія часу при реальному відвідуванні архівів.

І ще один важливий інформативний розділ на сайті архівної установи це — «Виставки». Розділ представлений електронними виставками, присвяченими як видатним політичним та громадським діячам України, так і визначним подіям встановлення української державності. У таких електронних виставках користувачу доступні електронні версії окремих документів та фотографії, які ілюструють конкретні події. В окремих виставках розміщено електронні версії часописів України періоду визвольних змагань, довоєнного та міжвоєнного періодів. Також існують електронні версії окремих документів, представлених у електронних виставках, проте частково, можливо через відсутність технічних засобів або її надмірної завантаженості.

Отже, невіддільною складовою у діяльності сучасних архівних установ є наявність у кожного державного архіву офіційного веб-сайту, як інформаційного продукту, який дає змогу отримувати необхідну інформацію. Це збільшує роль сайту як якісного джерела науково-довідкової інформації та засобу її оперативного й комфортного пошуку. Наявність веб-сайту дає можливість користувачам вільного доступу до архівних колекцій.

Взагалі слід вирізнити чотири ключові елементи (форми) представлення інформаційних продуктів на веб-сайті архівних установ:

1. Інформативні сторінки веб-сайту — огляди фондів архіву, описи каталогів, картотек і покажчиків, які є в архіві.
2. Електронні довідники різноманітних жанрів і видів — путівники, ановані реєстри описів тощо.
3. Цифрові зображення документів — у вигляді електронних виставок.
4. Власна науково-інформаційна «продукція» працівників архіву — наукові публікації, дослідження, методичні розробки тощо.

Характерним для більшості архівних веб-сайтів є те, що практично на кожному з них подано інформацію про фонди. На веб-сайтах обласних архівів України характеристика складу фондів розміщена у рубриках «Фонди», «Склад фондів», «Склад та характеристика фондів», «Огляди фондів». Крім того, на сайтах деяких архівів подається характеристика фондів у розгалуженому виді.

Отже, архівні установи не тільки забезпечують зберігання масиву документів та ще реалізують вичерпну інформаційну, аналітичну роботу з архівними фондами, залучають інформацію до наукового та культурного

обігу. Архівні документи є фундаментом наукової, культурної та історичної галузі. Саме завдяки інформаційним продуктам та послугам маємо змогу «доторкнутися» до цієї інформації. Сьогодні архів підкреслює собою інформаційну систему зі своєю організаційно впорядкованим масивом архівних документів, довідкового апарату, бази даних. Сутність інформаційних послуг та продуктів полягає в задоволенні інформаційної потреби громадян, юридичних осіб держави, розповсюджені інформації та забезпечення відповідного стану документів та інформації, матеріальних носіїв. Інформаційні продукти та послуги складаються з архівних масивів та є складовою інформаційних ресурсів України.

Я. Марильченко

ВИКОРИСТАННЯ ХМАРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ЕЛЕКТРОННОМУ ДОКУМЕНТООБІГУ: ЗАКОНОДАВЧІ ПРОБЛЕМИ, ПИТАННЯ ДОВІРИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Сучасна система документообігу державних органів України, сформована ще в радянські часи, потребує суттєвих змін у зв'язку з переходом до нових форм урядування. Одним із напрямів таких змін є переведення її в електронний вид на базі сучасних комп'ютерних технологій. Проте ефективну систему електронного документообігу (СЕД) можуть запроваджувати лише центральні органи влади. Це пов'язано з її достатньо високою вартістю, потребою у відповідних апаратних ресурсах та обслуговуючому персоналі. Регіональним підрозділам центральних органів влади, а також органам місцевого самоврядування такі витрати не завжди під силу. Оптимальним рішенням у цьому випадку є організація СЕД засобами хмарних технологій.

Попри очевидні переваги, основним стримуючим фактором використання хмарних сервісів в органах державної влади є проблема забезпечення безпеки та низький рівень довіри до провайдерів хмарних послуг. Не менш вагомою проблемою є поточне законодавство України, яке виключає розміщення та обробку важливих даних за її межами. Деякі провайдери (наприклад, Google, Sumantec) декларують послуги розміщення своїх ресурсів у відповідній країні, але такі гарантії є скоріше винятком для провайдерів послуг, та й перевірити це практично неможливо.

Ефективним шляхом вирішення проблеми безпеки зберігання інформації є шифрування даних. Провайдер, що надає доступ до даних, повинен шифрувати інформацію клієнта, а також у випадку відсутності необхідності подальшого зберігання, оперативно її видаляти.

Багато хто вважає, що «хмарні обчислення» — явище нове, тому маловивчене і небезпечне. Насправді розвиток «хмар» почався ще в 60-ті роки, коли комп'ютери були величезними машинами і займали кілька приміщень. Весь цей час ці сервіси називали онлайн-сервісами та використовувалися для спілкування, зберігання різноманітної інформації, фотографій, відео, резервних копій даних. Але метафора «хмара», що виникла звідкись, ввела користувачів у замішання і породила недовіру до вже перевірених часом послуг.

Іншою причиною небажання використовувати «хмарні сервіси» в діяльності компанії часто стає впевненість в унікальності своїх бізнес-процесів і неможливості їх автоматизації за допомогою «хмар». Тут існує 2 шляхи вирішення:

1. Аналіз бізнес-процесів з метою визначення, чим зумовлена їхня «унікальність».

2. Другий варіант передбачає кастомізацію хмарного обслуговування.

Інтенсивний розвиток сучасних веб-технологій, спрощення доступу до глобальної мережі Інтернет приводить до того, що все більші інтерес і поширення набувають рішення, засновані на хмарних технологіях. Сьогодні в багатьох країнах вони розглядаються як стратегія надання державних послуг. Під час розробки хмарної стратегії повинні враховуватися захист конфіденційної інформації, особливо персональних даних, вимоги до функціонування державних хмарних систем, створення відповідної технічної й економічної інфраструктури, зокрема стандартні програмні інтерфейси та єдині формати даних.

Нині хмарні технології стрімко поширюються, активно розвиваються та модифікуються на ринку систем електронного документообігу (СЕД). Віддалене зберігання документів у порівнянні з локальним надає переваги як споживачам, так і підприємствам.

К. Маслова

МОРАЛЬНІ НОРМИ ТА ПРИНЦИПИ: ХАРАКТЕРИСТИКА ЇХ ВИКОРИСТАННЯ В ІНТЕРНЕТ-МЕРЕЖЕВОМУ ПРОСТОРІ

Мораль має історичний характер, за всіх часів критерієм моральних норм виступають категорії чесності, порядності, совісті. Норми моралі – правила, що виникають із духовної потреби узгодити інтереси особи з особою і суспільством та регулювати поведінку людей відповідно до понять добра і зла, забезпечуючи її особистими переконаннями, традиціями, вихованням, силою громадської думки. Такі поняття мають бути не тільки у реальному суспільному житті, а також і у віртуальному співтоваристві людей, яке в сучасні часи поширюється та стає альтернативою реальності.

У багатьох кодексах норм моралі є такі, що ґрунтуються на дотриманні чотирьох головних моральних принципів: privacy (таємниця приватного життя), accuracy (точність), property (приватна власність) та accessibility (доступність). Принцип privacy (таємниця приватного життя) виражає право людини на автономію та свободу в приватному житті, право на захист від вторгнення в неї органів влади та інших людей. Тому однією з головних моральних норм творців та користувачів інформаційних систем має бути зобов'язання щодо дотримання конфіденційності довіреної інформації. Принцип accuracy (точність) розуміється як точне дотримання інструкцій з експлуатації інформаційних систем та обробки інформації, чесне та соціально-відповідальне ставлення до своїх обов'язків. Принцип property (приватна власність) означає недоторканність приватної власності і є основою майнового порядку економіки. Дотримання цього принципу означає дотримання права власності на інформацію та норм авторського права, особливо в мережевому просторі. Принцип accessibility (доступність) до інформації, один із головних принципів інформаційного суспільства, визначає право громадян на інформацію та передбачає доступність кожного суб'єкта суспільства до інформаційних технологій та до будь-якої необхідної для нього інформації, дозволеної для доступу, у будь-який час та в будь-якому місці.

До загальних ознак норм права і норм моралі належать такі: вони є соціальними нормами; мають єдину мету — встановлювати і підтримувати порядок у суспільстві; мають однакові функції — впливати на поведінку людей, регулювати їх відносини, формувати стандарти поведінки; мають однакове коло адресатів — є правилами поведінки загального характеру; мають єдиний оцінювальний стрижень — справедливість, через яку встановлюється міра свободи і рівності.

В інтернет-середовищі виникає проблема збереження та підтримки етичних норм, дієвість яких у суспільстві визначається ставленням до проблеми державних органів, рівнем самосвідомості кожного індивіда, мірою та способами суспільного впливу в разі їх порушення. Комп'ютерна та інформаційна етика на відміну від інших видів професійної етики означає дещо інше, вона охоплює моральні принципи не лише для «комп'ютерних професіоналів», але й для усіх користувачів комп'ютерних систем та мереж; акцентує увагу на важливості вироблення етичних норм для всіх суб'єктів інформаційного суспільства.

Зокрема, такі поняття є вкрай важливими та актуальними для усіх учасників інтернет-співтовариства в процесах їх ділових та особистих взаємовідношень.

М. Панасюк

ТЕХНОЛОГІЯ DATA MINING: ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ

У час швидкого розвитку інформаційних технологій значно збільшується необхідність якісної обробки великих масивів даних, що збираються в організаціях. Обсяги цих масивів часом досягають таких масштабів, що їхня обробка стає непосильною навіть найдосвідченішим експертам. У такій ситуації на допомогу приходять методи інтелектуальної обробки даних Data Mining.

Технологія Data Mining є сукупністю різних методів, що дозволяють здійснювати самостійний пошук нетривіальних залежностей і закономірностей між даними та формувати припущення, які допомагають особі, яка приймає рішення, у вивченні поставленого завдання.

Ця технологія інтелектуального аналізу даних використовується з метою виявлення прихованих закономірностей у вигляді значущих особливостей, кореляцій, тенденцій і шаблонів. Сучасні системи видобутку даних використовують засновані на методах штучного інтелекту засоби представлення і інтерпретації, що і дозволяє знаходити розчинену в терабайтних сховищах не очевидну, але вельми цінну інформацію.

Існує безліч визначень Data Mining, але загалом вони співпадають у виокремленні чотирьох основних ознак. Згідно з визначенням Г. Піатецького-Шаниро (G. Pia-tetsky Shapiro, GTE Labs), одного з ведучих світових експертів в даній області, Data Mining — дослідження і виявлення алгоритмами, засобами штучного інтелекту в «сирих даних» прихованих структур, шаблонів або залежностей, які:

- раніше не були відомі;
- нетривіальні;
- практично корисні;
- доступні для інтерпретації людиною і необхідні для ухвалення рішень у різних сферах діяльності.

Традиційна математична статистика, що довгий час претендувала на роль основного інструменту аналізу даних, не відповідала виниклим проблемам. Головна причина – концепція усереднювання по вибірці, що приводить до операцій над фіктивними величинами. Методи математичної статистики виявилися корисними головним чином для перевірки наперед сформульованих гіпотез і для «грубого розвідувального аналізу», що становить основу оперативної аналітичної обробки даних OLAP.

В основу сучасної технології Data Mining покладена концепція шаблонів (pattern), що відображають фрагменти багатоаспектних взаємостосунків в даних. Цими шаблонами є закономірності, властиві підвибіркам даних, які можуть бути компактно виражені у формі, зрозумілій людині. Пошук шаблонів проводиться методами, не обмеженими рамками апріорних припущень про структуру вибірки і вид розподілів значень аналізованих показників.

Алгоритми, що використовуються в Data Mining, вимагають великої кількості обчислень. Раніше це було стримуючим чинником широкого практичного застосування Data Mining, проте сьгоднішнє зростання продуктивності сучасних процесорів зняло гостроту цієї проблеми. Тепер за прийнятний час можна провести якісний аналіз сотень тисяч і мільйонів записів. Data Mining – міждисциплінарна галузь, що виникла і розвивалася на базі таких наук як прикладна статистика, розпізнавання образів, штучний інтелект, теорія баз даних та ін.

Усі описані вище методи призначені для вирішення певних завдань. Всі завдання умовно можна розділити на 6 великих класів:

1. Класифікація (стратифікація) – знаходження в об'єктів специфічних ознак, що розглядаються, які визначають їх відношення до одного з задалегідь заданих класів.
2. Кластеризація – це дещо складніше завдання, яке вирішується методами Data Mining. Для цього завдання класи наперед невідомі, їх необхідно сформувати. В іншому ідеї класифікації зберігаються.
3. Асоціація – виявлення закономірностей серед взаємозалежних подій. Ґрунтується на розгляді подій, що одночасно відбулися, і виявляється залежність між явищами, що відбулися.
4. Послідовність (пошук послідовних шаблонів) – знаходження закономірностей серед взаємозалежних за часом подій.
5. Регресія та прогнозування – пошук залежності вихідних даних від вхідних змінних та передбачення нових результатів на основі виявлених залежностей.
6. Візуалізація – графічне відображення даних, що аналізуються. Великі обсяги «сирих даних» відображаються у вигляді наочних таблиць, діаграм, графів тощо.

Системи Data Mining, реалізовані у вигляді самостійних додатків універсального призначення, крім математичних алгоритмів аналізу даних, мають розвинений графічний інтерфейс, багаті можливості у візуалізації та маніпулюванні з даними, надають доступ до різних джерел даних, функціонують в архітектурі «клієнт-сервер». Приклади таких систем: PolyAnalyst, Intelligent Miner, Enterprise Miner, Clementine, MineSet, Knowledge Studio.

АНАЛІЗ KALI LINUX У КІБЕРБЕЗПЕЦІ

Багато людей, які погано знайомі з кібербезпекою, особливо ті, хто цікавиться тестуванням на проникнення або Red Teaming, встановлюють Kali Linux як один зі своїх перших набігів на «хакерський» світ. Загалом нічого страшного в цьому немає. Але, на жаль, також можна побачити багатьох, хто зрештою застряє на цьому шляху: або застряг на етапі налаштування/установки, або просто не знає, що робити після того, як потрапить до Kali. Тому це буде тур за основними параметрами та функціями операційної системи Kali Linux.

Kali Linux — це дистрибутив на основі Debian для етичних хакерів, пентестерів, дослідників безпеки та ентузіастів. Розроблений та підтримується Offensive Security, провідною компанією з навчання інформаційної безпеки. Одна з головних відмінностей Kali Linux полягає в тому, що цю систему можна встановити на різні типи систем, включаючи ноутбуки, сервери, пристрої ARM та хмару. Портативна версія для пристроїв Android під назвою NetHunter, яка може використовуватися в операційній системі Android та поставляється з встановленими інструментами та сценаріями, що забезпечують переносимість під час проведення аудиту безпеки або тестування на проникнення.

Kali не призначена для звичайних користувачів і не дуже зручна для користувача, який звик до Windows, або користувача Ubuntu Linux. Раніше за замовчуванням Kali запускалася від імені користувача «root», і при використанні старішої версії вона все одно буде налаштована таким чином, що не дуже просто у використанні і є досить небезпечним для новачків. У ньому також відсутні деякі базові утиліти, такі як snap, virtualbox та інші корисні утиліти, які є в Ubuntu Linux.

Існує два загальні підходи до запуску Kali Linux: або у вигляді «живого» дистрибутива, раніше відомого як «LiveCD», або у вигляді встановленого дистрибутива. Працюючи в «живій» конфігурації, система при кожному завантаженні буде зоставатися без змін. У випадку з «LiveCD» нічого з вашого попереднього сеансу не переноситься на інший — історія, налаштування, будь-які додатково встановлені програми, тощо — не буде. З іншого боку, звичайне встановлення схоже на будь-яку іншу операційну систему — всі зміни зберігатимуться на диску та переносяться з сеансу до сеансу.

На віртуальній же машині встановлюється частина програмного забезпечення для віртуалізації, як-от Virtualbox, KVM або VMWare, а потім запускаєте Kali Linux у цьому програмному забезпеченні. Ваша установка Kali буде виглядати як вікно у вашій звичайній операційній системі (чи то Windows, Linux або MacOS), яка називається вашою «хостовою» операційною системою.

Kali Linux — це дистрибутив Linux насамперед, тому для тих, хто не знайомий з linux, треба вчитися цим користуватись. Для користувачів Windows потрібно буде дізнатися кілька нових речей. Дистрибутиви Linux є набір ядра (Linux) і набору додатків. Більшість із них засновані на колекції утиліт GNU, специфікації POSIX та деяких стандартах Linux Foundation.

Kali Linux в основному використовується тестувальниками проникнення, аудиторами безпеки, криміналістами та дослідниками. У ньому встановлені майже всі інструменти або сценарії, які можна використовувати для будь-якої

з перерахованих вище цілей. Можна використовувати Kali Linux для злому мереж Wi-Fi, для запуску Open Source Intelligence (OSINT) на когось, для злому веб-сайтів та мереж та багато іншого.

Крім Ethical Hacking, у Kali Linux також є набір інструментів для судово-медичної експертизи. Криміналістика — це одна важлива галузь безпеки, що розвивається, основною метою якої є збір та аналіз доказів злочинної діяльності, а потім відстеження кіберзлочинців. Forensics Investigation допомагає відстежити та видалити шкідливі ефекти (бекдори, шкідливе ПЗ), що виникли внаслідок злочинної діяльності, а також розрахувати/обробити втрати після кібератаки. Kali Linux має окремий прихований режим Live для операцій Forensics, в якому він не залишає жодних відбитків пальців у системі хоста.

Отже, попри те, що Kali Linux з відкритим вихідним кодом, що сприяло її стрімкому зростанню, вона є однією з кращих платформ для сучасних утиліт безпеки. Це залишається передовою платформою для тестування на проникнення, що підтримує широкий спектр пристроїв і апаратних платформ. Kali Linux — потужний і надзвичайно корисний інструмент. Хоча він пропонує вражаюче багатий набір інструментів для кожного етапу процесу тестування на проникнення та багато іншого, остаточний вибір інструментів завжди залежатиме від завдань та цілей поточного проєкту. За різних обставин одні й ті самі інструменти можуть показувати різні рівні точності й ефективності. Kali Linux також має гідну документацію, порівняно з численними іншими проєктами з відкритим вихідним кодом. Існує велика, активна та яскрава спільнота, і можна легко встановити Kali Linux у VirtualBox на Windows.

Х. Равшанов

ОРГАНІЗАЦІЯ ДІЯЛЬНОСТІ ЗАГАЛЬНОГО ВІДДІЛУ МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Роль служби діловодства як самостійного підрозділу полягає у забезпеченні всіх підрозділів установи необхідною документацією і керування нею. Цей підрозділ повинен займатися моніторингом інформації, опрацюванням, копіюванням, тиражуванням та розсиланням документів. На нього покладаються також завдання розроблення окремих форм та бланків документів, які функціонуватимуть в установі.

Організація діловодства в установах, підприємствах та організаціях забезпечується спеціалізованою службою, метою якої є раціоналізація процесів діловодства, контроль якості виконання управлінських рішень, оформлення документації відповідно до норм та стандартів. Служба діловодства може мати різноманітну організаційну та видову структуру, яка формується відповідно до обсягів документообігу установи, масштабу та територіального розташування, фінансових можливостей. Фундаментом побудови ефективної системи діловодства в установі є нормативно-правова база здійснення документних операцій. Можна виокремити три групи нормативних актів, що забезпечують документування управлінських дій у службі діловодства: закони, підзаконні нормативно-правові акти, стандарти. Залежно від специфіки діяльності конкретної організації, до нормативно-правової баз відносимо також локальні

акт, прийняті у межах установи: статут, положення про службу діловодства, інструкцію з діловодства, посадові інструкції.

Документування управлінської інформації складається з певних унормованих стадій: приймання, розгляду, реєстрації, проставлення резолюцій або візування, контроль виконання, формування виконаних документів у справі та надання справ до архіву. У зв'язку зі стрімким розвитком інформаційних технологій, весь комплекс даних операцій доцільно автоматизувати, тобто впроваджувати системи електронного документування та автоматизованого управління інформаційними ресурсами установи. У реаліях українських установ, підприємств та організацій використовуються як традиційні, так і автоматизовані способи створення документів та подальшої роботи з ними, що пояснюється недостатньою фінансовою підтримкою інноваційності у діловодстві.

Служба діловодства в Маріупольському державному університеті до 2017 р. існувала як канцелярія або загальний відділ – спеціальний відділ суб'єкта діяльності, який забезпечує реалізацію діловодства на підприємстві, тобто приймання вхідної документації, її реєстрацію, облік, розподіл, організацію внутрішнього документообігу, відправлення та зберігання документів.

Серед пріоритетних завдань щодо покращення технологій обробки документації є впровадження технологій електронного документообігу, що значно підвищує оперативність працівників та зняти з них зайве навантаження.

Для забезпечення дієвості системи документообігу між підрозділами університету створено систему розвинутого обміну повідомлень між структурними та територіальними підрозділами МДУ, системи маршрутизації документів, системи колективної роботи. Забезпечено дієвість цих систем документообігу завдяки комунікаційним системам обміну повідомленнями Microsoft Exchange та iDoc. У МДУ триває розгортання системи електронного документообігу iDoc, яка відповідно до наказу №381 від 17.12.2021 р. поетапно впроваджується з 04.01.2022 р. Перевагою цієї СЕД над альтернативною СЕД АСКОД є вигідна ціна, проте в ній більш скромні функціональні можливості.

В умовах війни та переміщення університету СЕД iDoc дозволила підтримувати управлінську комунікацію в умовах віддаленого розташування співробітників університету, зокрема, співробітники, що знаходяться в різних кутках України оперативно вносять у СЕД організаційно-розпорядчі документи для погодження з керівниками структурних підрозділів та подальшого накладання КЕП ректором. Також у квітні 2022 р. додано в iDoc МДУ розділ «Довідки», який, наприклад, дозволяє максимально швидко оформлювати довідки про навчання студентів з КЕП керівника ЗВО та QR-кодом для перевірки справжності отриманої довідки.

Важливою ланкою базової автоматизованої системи документообігу МДУ є система колективного (за участю всіх підрозділів установи) та індивідуального (на рівні проректора тощо) діловодства, призначеного для впорядкування, підготовки і затвердження документів.

Вони забезпечують: підготовку документів на основі стандартних або затверджених на рівні керівництва установи бланків; протоколювання (документування) інформації роботи підрозділу шляхом запису в базу даних

усіх протокольно створених версій документів; облік використання бланків і унікальну ідентифікацію створюваних і друканих документів установи; механізм гарантованої ідентичної відповідності між паперовим документом, який підписаний керівником і його електронною версією, яка відправляється в базу даних установи. Створювані у МДУ системи колективного діловодства забезпечують в установі протоколювання процесу підготовки в колективних базах документів і працюють у мережевому режимі.

Отже, важливим досягненням в організації діяльності загального відділу МДУ є впровадження СЕД iDoc, яка підтримує технологію хмарного сервісу зберігання та опрацювання даних, що значно економить час та дозволяє створювати спільний віддалений доступ до службових документів.

С. Скрибченко

ІНФОРМАЦІЙНЕ ОБСЛУГОВУВАННЯ ЯК ЦІЛІСНА СИСТЕМА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УСТАНОВИ

У процесі інформаційної діяльності її об'єкти (що мають відношення до установи, такі як фінанси, засоби виробництва, продукція/послуги, технічні та технологічні засоби та ін.) підлягають певній трансформації, реальній або віртуальній – систематизації, зберіганню, наданню користувачам та ін. Під час діяльності об'єкти – елементи інформаційної системи вступають у певні зв'язки. Двосторонній зв'язок інформаційних працівників з інформаційними ресурсами представлений у таких видах діяльності, як збір інформації та аналітико-синтетична переробка інформації.

Зв'язки між інформаційними працівниками і керівниками установ через матеріально-технічну базу безпосередньо здійснюються в управлінні. Багатобічні зв'язки: користувач – матеріально-технічна база – інформаційний працівник – інформаційні ресурси реалізуються в інформаційному обслуговуванні. Отже, формується інформаційний потенціал установи. Сукупність механізмів організаційної взаємодії, які, на основі систематичного аналізу внутрішнього і зовнішнього середовища, дають змогу одержувати необхідний обсяг інформації про поточний стан і передбачувані зміни, а також забезпечувати цілеспрямований рух інформації між структурними підрозділами установи.

У ході інформаційного обслуговування користувач вступає в безпосередній зв'язок з інформаційними ресурсами, цей зв'язок опосередковується інформаційним працівником або матеріально-технічною базою (наприклад, через Інтернет), або тим та іншим одночасно. При цьому через інформаційне обслуговування здійснюється зв'язок власне інформаційної діяльності із зовнішнім середовищем. Тим самим працівник встановлює безпосередній контакт із споживачем, що пояснює загальну ознаку, характерну для всіх установ, зайнятих інформаційним обслуговуванням (як основною і як допоміжною діяльністю, а найчастіше це єдиний комплекс).

Властивостями інформаційних послуг є корисність, здатність полегшити доступ до інформації, розширити можливості її вибору, інтелектуальний характер послуги, невіддільність від виконавця, унікальність (оскільки кожного

разу одна і та ж форма послуги створюється різними партнерами в різних ситуаціях, за допомогою різних ресурсів і поєднання їх елементів), неможливість накопичення і зберігання послуг, віддзеркалення в структурі послуги деяких елементів запиту, наявність в структурі послуги форми, змісту, просторово – тимчасових характеристик. За теоретичним викладом В. В. Брежневої в реальному процесі обслуговування складається наступна ситуація – споживчі запити – потреби в інформаційних послугах установи мають як унікальність, тобто властиві тільки йому, так в водночас мають загальний характер, тобто ідентичність. І в цій масі інформаційних запитів персонал повинен чітко орієнтуватись та знаходити виключно індивідуальний підхід.

Інформаційні ресурси виступають як матеріал привиробництва інформаційних послуг, але такий матеріал, який в ході обслуговування не переробляється, а змінюється шляхом перегруповування елементів і переміщення у просторі, забезпечуючи доступ інформації для користувачів. Інформаційні ресурси є також елементами інформаційного середовища, у якій відбувається надання послуг. Проте для реалізації інформаційного обслуговування інформаційні ресурси необхідно доповнити матеріально-технічними, фінансовими, інтелектуальними ресурсами інформаційних працівників.

Отже, сутність інформаційного обслуговування як сервісної діяльності полягає в задоволенні інформаційних потреб користувачів за допомогою надання інформаційних послуг. Тільки знання тематики потреб і характеру відомостей, необхідних користувачам, дозволяють здійснювати всі інші напрямки інформаційної роботи.

Процес інформаційного обслуговування можна представити у вигляді задачі, в якій є умови, рішення, відповідь, перевірка відповіді. В інформаційному обслуговуванні умовами є задані запити користувача, ресурси, чинники зовнішнього і внутрішнього середовища. Рішення цієї задачі – виконання технологічного процесу. Відповідь – представлена інформаційна послуга. Перевірка цієї задачі викликана необхідністю з'ясувати думку користувача про задоволеність послугою.

Слід зауважити, що інформаційне забезпечення – це також комплекс методів і засобів документаційного, фактографічного обслуговування, використовуваних для задоволення інформаційних потреб у вирішенні управлінських задач. Інформаційний потік як сукупність повідомлень, які циркулюють у системі, необхідні для здійснення процесів управління. Крім того, інформаційний масив, а це бази даних, електронні довідники, оперативні дані, аналітичні дослідження, законодавчі і нормативні дані, що надходять із зовні, підлягає процесам збирання, обробки, зберігання, і передачі, що складає інформаційну складову управлінської праці. Безумовно, без використання сучасних комп'ютерних інформаційних систем якісні функції управління не можливі.

Отже, система інформаційного обслуговування адаптується до дії зовнішнього середовища за допомогою механізмів спеціалізації і універсалізації, централізації і децентралізації, концентрації ресурсів і їх диференціації, координації та взаємодії окремих підсистем. Система інформаційного обслуговування не тільки включена в систему соціальних, культурних, економічних відносин і залежить від них, але і сама впливає на ці відносини. Інформаційне обслуговування – це відкрита, динамічна система постійно

взаємодіюча з іншими соціальними системами через потреби користувачів, матеріально-технічну базу, нормативно-правову та законодавчу базу, підтримку відповідності між суспільними потребами в інформації і здатністю системи задовольнити їх.

О. Фролов

ОГЛЯД РЕЛЯЦІЙНОЇ ТА НЕ РЕЛЯЦІЙНИХ КОНЦЕПЦІЙ БАЗ ДАНИХ

Під базою даних (БД) розуміється сукупність даних, яка відповідає певній концепції опису характеристик даних і зв'язків елементів цих даних. Зазвичай при згадуванні БД розуміють сукупність таблиць, що відповідає реляційній концепції БД, але така концепція не є єдиною. Існує декілька концепцій реалізації не реляційних БД. Різноманітність не реляційних і широке використання реляційних БД викликало необхідність огляду концепцій БД, для подальшого розуміння, в яких проєктах може використовуватися певна БД.

Сучасні БД поділяють на два типи: реляційні та не реляційні. Відмінності між ними полягають у типах даних, що ними підтримуються, у способах їх проєктування та зберігання інформації.

У реляційних БД зберігають структуровану інформацію в таблицях, які взаємно пов'язуються. Запис будь-якої інформації у таблицю є рядком, що містить поля даних, кожне поле рядка зберігає значення — атрибут. Кожний рядок таблиці є набором пов'язаних значень, які стосуються однієї сутності. Кожен стовпець таблиці відповідає зберіганню певного типу даних.

Реляційні БД мають оператори, що дозволяють генерувати нові таблиці на підставі вже існуючих. У реляційній системі обов'язково є оператори проєкції — що вибирають з таблиці тільки потрібні стовпці, при цьому, якщо вийде кілька однакових значень, то в результаті залишається тільки по одному подібному значенню та оператори скорочення — що призначені для отримання підмножини рядків таблиці. Підмножину рядків і підмножину стовпців деякої таблиці можна розглядати як нову таблицю.

Реляційна модель даних є базовою для побудови реляційних БД. У системах з такою моделлю виконуються три аспекти:

- 1) структурний аспект — дані мають єдину структуру у вигляді таблиці;
- 2) аспект цілісності — відповідність наявної в БД інформації до її внутрішньої логіки, структури та всіх явно заданих правил;
- 3) аспект обробки — усі операції у таких БД застосовуються відразу до всієї множини рядків, а не до окремого рядку за один раз;

Для роботи та підтримки реляційних БД було розроблено мову структурованих запитів — SQL. Ця мова призначена для опису та модифікації структури БД, зміни параметрів безпеки системи, налаштування повноважень користувача для управління інформацією, структурування інформації в БД, оновлення вмісту БД, вилучення інформації.

Не реляційні БД не використовують табличні схеми рядків і стовпців. У цих БД застосовуються різні моделі зберігання, що оптимізовані під конкретні вимоги типу даних, які зберігаються в базі. Те, що у реляційній БД буде розбито на кілька взаємозалежних таблиць, у не реляційній може зберігатися як цілісна сутність.

Не реляційні БД оптимізовані для додатків, які працюють з великим обсягом даних, потребують низької затримки та гнучких моделей даних. Усе це досягається шляхом пом'якшення жорстких вимог до несуперечності даних, притаманних реляційним БД.

Такі БД відрізняються від реляційних тим, що в них немає загальної структури для запису даних, вони використовують спеціалізовані середовища для зберігання даних, до яких можуть звертатися спеціальні програмні інтерфейси запитів. Вони мають високу масштабованість, тобто вони здатні залишатися ефективними при роботі з великими блоками даних, завдяки шаблонам доступу з можливістю масштабування на основі розподіленої архітектури. Це підвищує пропускну здатність та забезпечує стійку продуктивність.

Існує багато видів не реляційних БД, найпопулярнішими з них є: документоорієнтовані, БД на основі пар «ключ–значення», графові та стовпчасті.

Документоорієнтовані – дані у таких БД містяться у вигляді документів JSON – текстового формату обміну даними, що базується на JavaScript. Кожне значення поля може бути скалярним елементом, наприклад числом, або складним об'єктом, наприклад списком. Дані в полях документа можна закодувати у різноманітних форматах або зберігати у вигляді звичайного тексту. Поля документів доступні системі управління, що дозволяє додатку виконувати запити та застосовувати фільтри до значень полів.

БД на основі пар «ключ–значення» – по суті є великою хеш-таблицею. Кожне значення порівнюється з ключем, який використовується для зберігання даних, застосовуючи до нього функцію хешування, тобто присвоюється унікальний ідентифікатор, який не зберігає інформації про сам ключ. Програмне забезпечення БД нічого не знає про значення, що в ньому зберігаються. Значення, що зберігаються, є великими двійковими об'єктами, які база витягує і зберігає за відповідним ключем.

Графові БД – зберігають взаємозв'язки основних об'єктів бази. Такі БД управляють об'єктами двох типів: вузлами та ребрами. Вузли використовуються для зберігання даних, а ребра для зберігання взаємозв'язків між ними. Ребра завжди мають початковий вузол, кінцевий вузол, тип та напрямок. БД графів дозволяють програмам ефективно виконувати запити, що потребують створення взаємозв'язків між даними та можливості аналізувати зв'язки між сутностями.

Стовпчасті БД – на перший погляд схожі на реляційні БД, але у них дані групуються по стовпцям. Дані у них зберігаються стовпець за стовпцем, що дозволяє полегшити зберігання інформації через однорідність даних. Стовпчасті БД можуть швидко вилучати стовпці даних та застосовуються, як правило, в аналітичних додатках.

Підсумовуючи, слід відзначити, що реляційні БД є стандартизованими та надійними, а не реляційні не мають певної стандартної реалізації, але вони є більш оптимізованими для роботи з різними типами даних. Ознаками проєктів, для яких підійдуть реляційні БД, є: наявність логічних вимог до даних; важлива цілісність даних. Не реляційні БД підійдуть для проєктів, для яких важливим є: підвищений рівень безпеки, швидкість обробки даних та масштабованість.

А.О. Гусева

РОЛЬ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУПРОВОДУ У СИСТЕМІ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЯКОСТІ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ОСВІТИ

Якість освіти є однією з головних засад її функціонування, оскільки саме вона може забезпечити задоволення потреб суспільства щодо рівня власної освіченості, фаховості та потенціалу до розвитку. Не підлягають сумніву твердження фахівців освітньої галузі щодо необхідності формування комплексної системи забезпечення якості освіти в цілому та на рівні фахової передвищої освіти зокрема. Вона має містити зрозумілі та вимірювані параметри, які дозволять усім зацікавленим сторонам приймати необхідні рішення щодо реалізації права на освіту.

Закон України «Про фахову передвищу освіту» формулює нормативне визначення її якості таким чином: «...якість фахової передвищої освіти – відповідність умов освітньої діяльності та результатів навчання вимогам законодавства та стандартам фахової передвищої освіти, професійним та/або міжнародним стандартам (за наявності), а також потребам заінтересованих сторін і суспільства, яка забезпечується шляхом здійснення процедур внутрішнього та зовнішнього забезпечення якості освіти». Вказане формулювання відображає вимоги щодо змісту, мети та структури забезпечення якості.

Внутрішня система забезпечення якості реалізується безпосередньо на рівні закладу фахової передвищої освіти і передбачає комплекс процедур, які й дозволяють стверджувати, що якість освіти відповідає визначеним вимогам. Вона включає до себе визначення політики, принципів, процедур забезпечення якості як інтегрованого до контуру управління закладом освіти елементу, послідовне дотримання вказаних процедур та чинних нормативно-правових під час освітньої діяльності.

Серед елементів внутрішньої системи якості освіти чинне місце належить питанням оприлюднення відповідної інформації щодо діяльності закладу, її провадження та досягнута результатів, а також забезпечення доступу до освітніх ресурсів усіх зацікавлених осіб. Розв'язати ці завдання дозволяє налагоджена система інформаційного супроводу освітньої діяльності, значну роль в якій займає вебсайт закладу. Він має містити всю потрібну для стейкхолдерів інформацію, а саме:

- установчі та внутрішні нормативні документи, що регламентують діяльність закладу (положення, кодекси, правила та процедури), а також дані щодо матеріального, кадрового та фінансового забезпечення;
- освітньо-професійні програми підготовки фахівців (їх опис, перелік освітніх компонент, в т.ч. дисциплін вільного вибору, програмних результатів навчання, навчальний план тощо);
- зміст прав та обов'язків учасників освітнього процесу на всіх стадіях підготовки здобувачів (прийом на навчання, організація освітнього процесу, визнання результатів навчання, переведення, відрахування, атестація);
- навчально-методичні матеріали (електронні навчально-методичні комплекси, сілабуси дисциплін, посилання на бібліотечні фонди та ресурси);

- звітність щодо результатів роботи закладу, моніторингу та оцінювання освітньої діяльності.

Можна запропонувати таку структуру подання інформації на офіційному вебсайті закладу – об'єднати дані за цільовими групами потенційних користувачів (вкладки «Студенту», «Викладачу», «Вступнику») та змістом (вкладки «Про заклад», «Звітність», «Послуги»).

Загалом, чим чіткіша, інтуїтивно зрозуміліша структура сайту, якість сформованого контенту, своєчасність його формування, тим ближче заклад до забезпечення якості власної освітньої діяльності. Кожен заклад фахової передвищої освіти в межах своєї автономії обирає власну систему подання інформації та організації інформаційного супроводу, проте в умовах сучасного інформаційного суспільства це має бути максимально діджиталізовано. Використання можливостей мережі Інтернет, інформаційно-комунікаційних технологій роблять освіту якіснішою та доступнішою для всіх зацікавлених осіб, дозволяє суспільству забезпечити сталий розвиток та реалізацію свого потенціалу.

Література:

1. Про фахову передвищу освіту : Закон України від 06.06.2019 № 2745-VIII. Верховна Рада України. Законодавство України: вебсайт. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2745-19/conv> (дата звернення 25.04.2022)
2. Бак М. Неперервність інформаційного супроводу освіти. Вища освіта України. 2014. № 3. С. 50–57. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vou_2014_3_9 (дата звернення 25.04.2022)
3. Кобелев О. М. Інформаційно-аналітичний супровід освітньої підсистеми суспільства. Вісник Харківської державної академії культури. Серія : Соціальні комунікації. 2015. Вип. 47. С. 90–99. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/haksk_2015_47_12 (дата звернення 25.04.2022)
4. Коротков Є. Концепція якості освіти. Освіта.ua: вебсайт. URL: <https://osvita.ua/school/method/1342/> (дата звернення 25.04.2022)

СЕКЦІЯ:

СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО ТУРИЗМУ

С. В. Тимчук

ЕКОНОМІЧНІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ ТУРОПЕРАТОРСЬКИХ КОМПАНІЙ У СУЧАСНИХ УМОВАХ

Основним фактором ефективної роботи туроператорської компанії є кількість і якість продажів. Проте на ефективність роботи туроператорських компаній мають вплив багато внутрішніх і зовнішніх соціально-економічних, політичних, організаційних та інституційних факторів. Попри великий потенціал розвитку міжнародного туризму, Україна займає посідає відносно низькі позиції на міжнародному туристичному ринку. Тому вітчизняні туроператорські компанії мають шукати шляхи для покращення результатів своєї діяльності.

Питанням правових та економічних аспектів туристичної галузі України під час пандемії COVID-19 присвячені публікації Г. В. Машіка та К. А. Горюнова.

В. М. Шаповал та Т. В. Герасименко досліджували фактори та принципи підвищення ефективності діяльності підприємств туристичного комплексу. Проте, за умови впливу непереможних зовнішніх чинників, таких як пандемія чи військова агресія, виникає потреба в подальшому дослідженні діяльності туроператорських компаній у нових умовах.

Пандемія COVID-19 сильно вплинула на усі сектори економіки, але одним із найбільш постраждалих є туризм. Карантини, які охоплюють майже всі країни світу, змушують людей забути про подорожі. На сьогодні військова агресія на території України стала ще одним зовнішнім чинником, який впливає на роботу туроператорських компаній в Україні.

Сама туристична галузь зазнала в цьому плані величезних втрат, тому також виникла проблема наповнення держбюджету. Значні збитки несуть туроператори, авіакомпанії, власники готелів. Туроператори вимушені повертати гроші туристам за викуплені тури, в окремих випадках, якщо пощастить, то перенесуть бронювання на пізніші дати.

Оскільки туризм поступово відновлюється в деяких частинах світу, на тлі обмеженого зв'язку та довіри споживачів, існує певна невизначеність щодо впливу ситуації з пандемією та економічного спаду, які сильно впливають на туристичну індустрію.

Сьогодні багато туристичних компаній роблять ставку на розвиток внутрішнього туризму. Адаже відновлення виїзних поїздок можна очікувати ще довго, тому бажано зосередитися на нових напрямках всередині України. За цієї обставини доцільно розвивати та пропагувати екотуризм та індивідуальні сімейні тури для проживання в малих містах. У результаті туристи отримають необхідний відпочинок у частковій ізоляції від великого натовпу. Такий підхід працюватиме до тих пір, поки ситуація повністю не нормалізується, після чого почнеться поступове відкриття напрямків масового туризму.

За період 2015–2019 рр. кількість туристів, обслуговуваних туроператорами та турагентами в Україні, зросла у 2,6 раза, з яких візних туристів — у 5,5 раза, виїзних туристів — у 2,9 раза, а внутрішніх туристів — у 1,3 раза.

Туристи стають активними промоутерами в таких країнах, як сервісні бюро, готелі, ресторани, туристичні комплекси тощо, де вони задоволені обслуговуванням. Ці туристи намагаються знову відвідати свої улюблені місця, допомагаючи збільшити туристичний потік, створюючи високу репутацію для своїх улюблених туристичних районів. Таким чином, якість обслуговування допомагає підвищити економічні вигоди всіх підприємств у сфері туристичних послуг.

Одна з важливих складових ефективності та прибутковості підприємства туризму — це реалізація якості туристичних послуг. Система управління якістю туризму має стати незамінним процесом для підвищення рівня туристичного обслуговування, покращення факторів виробництва та впровадження системи якості. Усі складові процесу проектування, забезпечення та підтримки якості туристичного продукту мають бути інтегровані в систему управління якістю.

Протягом 2015–2019 рр. кількість реалізованих туристичних путівок туроператорами на ринку України зросла у 2,8 раза. Вартісні показники реалізованих туристичних путівок також зросли (у 3,5 раза). Спостерігалось зростання кількості туроднів за реалізованими туристичними путівками (у 2,8 раза).

Підвищенню результативності діяльності туроператорів сприяють принципи ефективної роботи підприємств туристичного комплексу, засновані на оптимальному поєднанні та збалансованості факторів, що впливають на продуктивність діяльності.

М. М. Зайцева

ОСОБЛИВОСТІ УПРАВЛІННЯ ПОВЕДІНКОЮ СПОЖИВАЧІВ У ГАЛУЗІ ТУРИЗМУ

Поведінка споживачів у сфері туризму є ключовим показником якості туристичних послуг та ефективності діяльності підприємств. Туристична поведінка відбувається на етапах планування, реалізації подорожі та після здійснення подорожі. Для оцінки маркетингових та операційних підходів щодо розробки, збуту та реалізації туристичного продукту та послуг необхідно розпізнавати різні форми поведінки на кожному етапі. Тільки зважаючи на особливості туристичної поведінки, інформацію щодо її спостереження та вимірювання, можна ефективно планувати пропозиції на ринку туризму.

Поведінка туристів є найважливішим показником майбутньої туристичної поведінки. Отже, поведінка окремого туриста може бути показником поведінки інших та встановлює соціальні норми, яким дотримуються інші споживачі.

Для того щоб впливати на поведінку споживачів у галузі туризму, необхідне розуміння поняття туристичної поведінки та моделі поведінки споживачів. Під туристичною поведінкою мається на увазі поведінка споживачів при купівлі туристичних послуг. Особливостями туристичних послуг є нематеріальна основа, що ускладнює їх реалізацію на ринку та розташування подалі від місця покупки. Прояви туристичної поведінки різноманітні та проходять декілька фаз. Кожна фаза містить процеси планування, прийняття рішень та покупку (планування відпочинку у постачальника послуг – бронювання номеру в готелі або через посередника туристичних послуг – бронювання номеру через туристичну агенцію).

Існують різні методи та інструменти планування відпочинку. Туристи використовують власний туристичний досвід або досвід інших, безкоштовно або за плату. Одночасно турист займається плануванням, збирає інформацію та приймає рішення щодо подальшої поїздки (їх майбутньої поведінки). Враження від подорожі після повернення додому можуть зрештою вплинути на майбутню поведінку туристів, а також поведінку інших.

Різнманіття проявів туристичної поведінки, у різні етапи або фази, ускладнюють підходи до спостереження та надають можливість постачальникам туристичних послуг контролювати свою діяльність. Поведінка туристів є ключовим елементом у плануванні та постачанні туристичних послуг і плануванні та реалізації їх у майбутньому. Отже, туристична поведінка є ключовим фактором якості та ефективності туристичних послуг, а розуміння поведінки туристів це неодмінний елемент розвитку туризму.

Знання поведінки туристів має практичне значення для всіх зацікавлених сторін у галузі туризму. Найбільш актуальні вони для постачальників туристичних послуг, оскільки знання про поведінку дозволяють планувати бізнес-стратегії та розробляти туристичні продукти. Державні туристичні установи та організації використовують дані туристичної поведінки для

планування стратегії розвитку та маркетингу напрямків туристичних регіонів. Інформація про поведінку туристів є корисною для всіх споживачів туристичних послуг, оскільки полегшує планування відпочинку, особливо в районах, де туристи стикаються з конкретними проблемами.

Поведінка туристів – це споживання як повсякденних, так і незвичайних товарів та послуг за межами повсякденного життя. Для об'єктивного та достовірного розуміння туристичної поведінки, важливо визначати ключові аспекти, що відокремлюють поведінку під час подорожі від поведінки у повсякденному середовищі. Поведінка споживачів – це процес вибору, придбання та використання товару чи послуги з метою задоволення своїх потреб, для максимізації своїх переваг та мінімізації витраченого часу.

Для того щоб управляти поведінкою споживачів, необхідно зважати на різні фактори поведінки: соціальні (суспільство, сім'я), культурні (цінності, звички, погляди), особисті (спосіб життя, освіта, вік), психологічні (навички, сприйняття) та економічні (купівельна спроможність, ціни), враховувати конкретну ситуацію або туристичний продукт.

Для вивчення поведінки споживачів використовують різні підходи або моделі: економічна модель раціональної поведінки споживача, здатного оцінити і проаналізувати усі варіанти та прийняти оптимальне рішення; психологічний підхід, поведінка споживача залежить від особистих рис; поведінковий підхід формується досвідом та залежить від факторів навколишнього середовища; когнітивна модель, окремий споживач є джерелом інформації; гуманістичний підхід, підкреслює унікальність окремого клієнта та самореалізацію особистості.

Процес покупки в туризмі має свої особливості. Покупка туристичних послуг – це інвестиція, де не очікується ніякої віддачі крім задоволення, планується на тривалий період часу і фінансується із заощаджень. З одного боку, туристи стають більш досвідченими та винахідливими, але з іншого боку, це робить їх більш вимогливими. Зацікавленим сторонам для розробки ефективної маркетингової стратегії необхідно розуміти сприйняття туристичного напрямку, подорожі та реклами, знати, як приймаються рішення про поїздку та впливають на них особисті фактори та настрої споживачів.

Отже, для управління поведінкою туристів сучасні дослідження повинні враховувати: процес прийняття рішень, який є складним і охоплює планові, непланові та імпульсні покупки; цінності, які мають значний вплив на споживача при виборі послуг, бренда та спрямовують споживача на певні дії, емоції та судження; мотивацію, яка має суттєве значення в розробці туристичного продукту та реклами; концепцію особистості, яка має вплив на вибір місця та наміри подорожі, сприйняття інновацій та прийняття ризиків; очікування, які можуть бути невиконаними, досягнутими або перевищеними та завжди залишаються в пам'яті туристів; ставлення до послуг та напрямків, які формують взаємозв'язок з об'єктом призначення для кращого розуміння емоцій, настрою та цінностей туриста; сприйняття ризиків та безпеки; задоволеність споживачів, пов'язана з оцінкою покупки; довіру та лояльність до постачальників туристичних послуг; позитивні та негативні емоції та спогади, пов'язані із пунктом призначення; належність до певного покоління туристів, які мають різну історію відвідувань, побажання та переваги на майбутнє, критерії оцінки туристичних напрямків, джерела інформації та

уподобання під час поїздки. А також необхідно зважати на споживчу поведінку туристів на кожному етапі визнання потреби чи бажання подорожувати, збір необхідної інформації та оцінку кожного варіанту, прийняття рішення між різними альтернативами, підготовка до подорожі та оцінка задоволення.

Х. І. Коцан, Р. Ю. Кривенкова

СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО ТУРИЗМУ

Насамперед потрібно констатувати, що у вітчизняному туристичному бізнесі є всі передумови для розвитку: географічні, історичні, економічні, соціально-демографічні та ін. З давніх-давен наша держава завдяки своєму географічному розташуванню була перехрестям транспортних та людських потоків з Півночі на Південь і з Заходу на Схід. В умовах розбудови Української держави туризм став одним із ефективних засобів формування ринкового механізму господарювання, надходження значних коштів до державного бюджету, однією з форм раціонального використання вільного часу, проведення змістовного дозвілля, вивчення історії рідного краю та залучення широких верств населення до пізнання історико-культурної спадщини.

На сучасному етапі туристична галузь нашої держави переживає не найкращі часи. До 2013 р. в Україні спостерігалось збільшення туристичного потоку — як зовнішнього, так і внутрішнього. З 2014 р. різко погіршилися кількісні показники внутрішнього туризму. Це сталося через окупацію Криму, Донбасу та різке падіння курсу гривні щодо долара і євро, однак вже в наступні роки туристичні потоки значно збільшилися. Наприклад, за даними Держстату України, у 2014 р. із 2,4 млн офіційно облікованих туристів тільки 322 тис. подорожували територією рідної держави, в 2017 р. загальна кількість офіційних туристів зросла до 2,8 млн, а внутрішніх до 477 тис. людей.

Слід зазначити, що найпопулярнішим напрямом подорожей всередині України був Київ, адже приблизно кожен третій мандрівник їздив у столицю. Звичайно, це не тільки туристи «в чистому вигляді», але і на відраження, до родичів тощо. На другому місці з великим відривом знаходиться Львів та Львівська область, а на третьому місці — Полтава та Полтавська область.

Проте ставлення українців до внутрішнього туризму було доволі скептичним. Єгипет, Туреччина, Польща, Молдова, Угорщина, Білорусь, Словаччина, Румунія, Німеччина, ОАЕ — це країни, яким наші громадяни надавали більше переваги під час вибору місця відпочинку.

З 2020 р. через поширення Covid-19 усьому світі розпочалася криза, якої не спостерігалось з часів Другої світової війни. Стрімко закрилися кордони більшості країн, практично зупинилося транспортне сполучення, у багатьох державах було введено режим обмежень на пересування. Багато сфер життя було «поставлено на паузу», зокрема не оминула ця «зупинка» й туристичну галузь.

Через карантинні обмеження українці рідше стали їздити за кордон. Багато туристів, які до пандемії мандрували в інші країни, обрали подорожі Батьківщиною. Із послабленням карантину на українські курорти поїхала рекордна кількість відпочивальників. Традиційно багато туристів було на Півдні України (зокрема в Одеській, Херсонській та Миколаївській областях),

а також у Карпатах. Однак не лише там, адже притік гостей зафіксували майже в усіх регіонах, оскільки через карантин багато хто шукав менш популярні місця. За спостереженням експертів, особливий поштовх для розвитку отримав «зелений» туризм — агросадиби у віддалених селах та хуторах. Також набрав обертів гастротуризм — різноманітні екоферми, винні погреби тощо.

24 лютого 2022 року розпочався воєнний наступ російської федерації на нашу державу. Державне агентство розвитку туризму (ДАРТ) України того ж вечора налагодило комунікацію з представниками вітчизняного туристичного середовища. Вони домовилися допомагати з поселенням та харчуванням українцям, які вимушено покинули свої домівки. Окрім того, на сучасному етапі відбувається активна співпраця з Польською асоціацією готелів у кооперації з Асоціацією готелів та курортів України, поселяючи українців, які тимчасово виїхали за кордон, в польські готелі.

Буквально на другий день війни ДАРТ України звернулося з листами до 160 країн-членів World Tourism Organization з проханням підтримати виключення росії з UNWTO. І вже 8-го березня 2022 року Виконавча Рада прийняла рішення про проведення екстреного засідання Генеральної асамблеї, на якому було розглянуто питання виключення росії зі списку країн-членів організації. Члени UNWTO проголосували за припинення повноважень росії, однак росія оголосила про свій вихід із UNWTO, відмовившись захищати власні позиції.

Наразі на Сході, Півдні України та в м. Києві туристична галузь призупинила свою діяльність. Через бойові дії сильно постраждала туристична інфраструктура. На Заході та Півночі України значних руйнувань поки немає, тому ці регіони продовжують допомагати тимчасово переселеним особам. Загальні збитки туристичної сфери поки що оцінити не можливо.

Доведено, що найкраще соціалізують та повертають до життя саме подорожі територією рідної країни. Наприклад, у 1929 р., коли в США був голод і розруха, а також Велика депресія, Президент США Рузвельт одним із стратегічних напрямів виходу країни з кризи обрав внутрішній туризм, аргументувавши, що не можна вважатися патріотом своєї країни, якщо її не знаєш.

Після закінчення сучасної війни в нашій державі відновлення туристичної галузі повинно зайняти небагато часу, зокрема розмінування території, відновлення інфраструктури і т.д. Після нашої перемоги більшість українців та іноземні туристи захочуть відвідати всі міста-герої України. Окрім того, туристи можуть подорожувати місцями козацької слави — до Холодного Яру, Черкащини, Хортиці тощо. Тому важливо, щоб вже тепер почалось створення туристичних програм, метою яких буде покращення розуміння українцями, що відбулось у містах нашої держави, а також потрібно, щоб такі програми містили опис нашої боротьби та перемоги, який виховуватиме патріотичні та «консолідаційні» настрої у майбутніх поколінь України.

Наша держава на сучасному етапі є відомою в усьому світі, тому в майбутньому для розвитку туризму, перспективним буде формування і просування бренду «Україна» для вітчизняних та іноземних туристів. Залучення інвестицій, фінансування соціальних проєктів, будівництво доріг — все це створюватиме умови для підприємницької ініціативи в туристичному бізнесі, а отже, одночасно підвищуватиме туристичну привабливість України.

В. Р. Савіна, В. В. Радєва
ЗАХИСТ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ
В УМОВАХ ВОЄННИХ ДІЙ В УКРАЇНІ

Україна, як і кожна цивілізована країна, дбайливо ставиться до пам'яток своєї культури та всіма силами намагається їх оберігати. Культурні цінності України, як матеріальні об'єкти, є свідченням історичного становлення українського народу, української нації, частиною світової культурної спадщини. І вони безумовно підлягають збереженню і захисту від знищення чи пошкодження під час воєнних дій, які, нажаль, зараз відбуваються в Україні.

Ще в квітні 2020 року Верховна Рада ухвалила закон «Про приєднання України до Другого протоколу до Гаазької конвенції про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту 1954 року» (законопроект №0036), який передбачає, зокрема, і допомогу в цьому питанні зі сторони ЮНЕСКО: «надання технічної допомоги в організації належного захисту власних культурних цінностей, підготовчих, профілактичних або організаційних заходів на випадок надзвичайних ситуацій, а також отримати додаткові інструменти в організації здійснення моніторингу та охорони культурних цінностей на тимчасово окупованих територіях».

Культурні цінності України знаходяться, зокрема, в музеях, галереях, заповідниках, бібліотеках, архівах, інших закладах культури на всій території України, у тому числі на тимчасово окупованих територіях, де періодично зазнають значних пошкоджень або знищення внаслідок збройної агресії.

За даними ЮНЕСКО, за час війни в Україні вже пошкоджено щонайменше 53 об'єкти культури. Список пошкоджених війною в Україні об'єктів містить 29 релігійних споруд, 16 історичних місць, чотири музеї і чотири пам'ятники. Утім, список неповний, і кожен день війни збільшує його. Щоб якось запобігти цьому генеральна директорка ЮНЕСКО Одрі Азуле надіслала листа міністру закордонних справ Росії Сергію Лаврову з нагадуванням про зобов'язання Росії щодо захисту культурної спадщини під час збройних конфліктів і Росія підписала відповідну угоду ООН від 1954 року. У листі, зокрема, вказувалося, що: «будь-яке порушення цих норм призведе до того, що винні будуть притягнуті до міжнародної відповідальності».

Проте, Росія зневажає всі угоди і продовжує нещадно знищувати пам'ятки української культури. Узв'язку з цим Міністр культури та інформаційної політики України Олександр Ткаченко звернувся до ЮНЕСКО з проханням *позбавити Росію статусу члена ЮНЕСКО*.

Для збереження наших історико-культурних пам'яток під час воєнних дій деяку частину потрібно евакуювати з того місця, де їм загрожує небезпека.

У Кодексі цивільного захисту України (част. 9, ст. 33) передбачено шляхи проведення евакуації культурних цінностей: утворення регіональних, місцевих та об'єктових органів з евакуації; планування евакуації; визначення безпечних районів, придатних для розміщення евакуйованого населення та майна; організації оповіщення керівників суб'єктів господарювання і населення про початок евакуації; організації управління евакуацією; життєзабезпечення евакуйованого населення в місцях їх безпечного розміщення; навчання населення діям під час проведення евакуації.

Приймання, перевезення, розміщення, облік та зберігання евакуйованих матеріальних і культурних цінностей здійснюється органом, відповідальним за організацію проведення евакуації, у визначеному законодавством порядку. Але є такі пам'ятки, які ніяк не можна евакуйовати з місця проведення бойових дій. У такому випадку, місцевавладаробить усе можливе, щоб укріпити та зберегти історико-культурну цінність. Так, наприклад, комунальники та волонтери укріплюють пам'ятник Тарасу Шевченку — обкладають мішками із піском, щоб вберегти від руйнації в разі обстрілів. Застосовують й інші методи. Наприклад, у Львові, в центрі якого безліч об'єктів світової спадщини ЮНЕСКО, демонтували дерев'яний вівтар «Голгофа» XIV століття, а скульптури, які не можна демонтувати, покривають у кілька шарів вогнетривкою тканиною, склотою, потім спеціальною фольгою та мішками.

Складно сказати, яку частину нашої культури ми втратимо в цій війні — це залежить від її тривалості та подальшої стратегії РФ. Але також це залежить і від зусиль України, спрямованих на збереження і захист.

Є. А. Колесник, А. Д. Сенько

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ТУРИЗМУ В УКРАЇНІ

Сучасний світ сьогодні змінюється у шаленому темпі. З розвитком інформаційних технологій змінюються економічні відносини, відбувається перехід на нові ринки, створюються нові туристичні продукти, що впливає на організацію діяльності туристичних підприємств. Для того щоб залишатися конкурентоспроможними підприємствам індустрії туризму, необхідно постійно слідкувати за тенденціями, що формуються у сучасних умовах, реагувати на них максимально швидко, підлаштовуватися під різні ситуації задля того, щоб мати переваги серед конкурентів. Проаналізувавши безліч трендів, а також враховуючи наслідки пандемії COVID-19, можна виокремити основні найстійкіші та найперспективніші тенденції, такі як.

Безпека та здоров'я

Безумовно, питання гігієни було важливим в усі часи. Тим не менш, не можна ігнорувати той факт, що пандемія посилила ситуацію. Тепер споживачі віддають перевагу закладам, будь то готель чи невелика кав'ярня, які надають можливість подбати про власну безпеку. Це може бути як використання антисептиків, часте прибирання, так і впровадження безпечної дистанції між гостями. Більш того, на своєму сайті чи на сторінці в соціальних мережах, ви можна зазначити, яким чином заклад піклується про безпеку своїх клієнтів.

Персоналізація

Персоналізація — це можливість ставитися до клієнтів не просто як до споживачів послуг, а як до добрих знайомих. Наприклад, можна проаналізувати попередній досвід клієнта та запропонувати йому подібні послуги, що дозволить заощадити час, витрачений на стійці реєстрації. Можна запровадити програму лояльності, за умовами якої клієнти можуть реєструватися он-лайн, використовуючи мобільний додаток. При цьому додаток можна використати як ключ-карту від кімнати, оминувши стійку реєстрації. Також можна надавати унікальні пропозиції та знижки для постійних клієнтів. Все це формує позитивне враження від вашого бренду, і шанс, що клієнт звернеться до вас наступного разу, значно зростає.

Екологічність

Наступною тенденцією стали подорожі з турботою про довкілля. Все більше споживачів віддають перевагу компаніям, які піклуються про навколишнє середовище. Тим не менш, таким клієнтам недостатньо побачити пост у соціальних мережах про те, як ви любите природу. Їм потрібні дії та факти. Це може бути використання екологічного пального, заощадження електроенергії, перехід на альтернативні джерела, повторна переробка та багато іншого. Головне — щоб це були реальні дії, а не слова, кинуті на вітер. Можна підтримати волонтерську організацію, брати участь у благодійних заходах. Усе це тільки покращить репутацію підприємства.

Готелі-музеї

Не дивно, що споживачам вже не потрібні заклади для простої ночівлі. Вони прагнуть унікальності, незвичності та позитивних вражень. У цьому допомагає наступний тренд — поширення готелів-музеїв. Кілька років тому цей тренд торкнувся лише закладів харчування, що передбачав створення цікавих, незвичних інтер'єрів для заохочення клієнтів. Тепер мова йтиме про готелі, коридори яких схожі на витвір мистецтва. Заклади розміщення співпрацюють з художниками, архітекторами та іншими діячами мистецтв задля того, щоб розмістити їх витвори у своєму готелі. Таким чином, клієнт, покинувши кімнату, переноситься у художню галерею. Цей тренд дає можливість готелям стати унікальним простором для своїх клієнтів, а маловідомі митці мають змогу стати про себе. Тож це безпрограшний варіант.

Отже, для того щоб встояти на туристичному ринку та бути конкурентоспроможними підприємствам індустрії туризму, необхідно пильно слідкувати за сучасними тенденціями, що набирають популярності у всьому світі. А також необхідно зважати на інтереси споживачів, що постійно змінюються, та задовольняти потреби всіх, і навіть найвимогливіших клієнтів. Для цього слід уважно слухати своїх клієнтів, розуміти їх потреби, створювати комфортний простір для них та формувати туристичну пропозицію. Урахування основних тенденцій у туризмі дозволить українським підприємствам підвищити репутацію, максимально наблизити її до бездоганної та сформувати туристичний продукт.

Р. Ю. Кривенкова, В. С. Подерня

ПЕРСПЕКТИВИ ТУРИСТИЧНО-РЕКРЕАЦІЙНОЇ СФЕРИ КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ

Карпатський туристичний регіон відрізняється з-поміж інших регіонів нашої держави особливою туристичною атрактивністю. До його складу входять чотири адміністративні області Західної України, у межах яких простягається гірська система Українських Карпат. Площа регіону становить 56,2 тисячі кілометрів квадратних, а населення — 6,6 млн осіб. Тут зосереджено понад 800 мінеральних джерел (з яких 50% — у Закарпатській області) та 30% всіх пам'яток історії та культури України. Основними адміністративними вузлами є Львів, Чернівці, Івано-Франківськ, Ужгород, Трускавець, Моршин, Мукачево, Свалява.

Кожному регіону притаманні види туризму, які вже розвинені, та ті, які мають перспективу для подальшого розвитку. Можна констатувати, що на

території Карпатського регіону добре розвивається культурно-пізнавальний, лікувально-оздоровчий, сільський та гірський види туризму. Мають непогані перспективи для розвитку екстремальний туризм та екологічний туризм.

Вважаємо, що слід розглянути природні туристичні ресурси Карпатського регіону, які є однією з основних причин подорожей туристів саме до зазначеного регіону. Одним з основних природних туристичних ресурсів Карпатського регіону є його рельєф, особливості якого обумовлюються розташуванням на території району гірського масиву Карпат, що простягнувся з північного заходу на південний схід та займає разом з Передкарпатською височиною та Закарпатською низовиною 65,5% території району. Українські Карпати — це середньовисотні гори з переважаючими висотами 1000–2000 м. Саме такий тип рельєфу, за оцінками дослідників, є найкращим для організації рекреаційної діяльності. Найвищі вершини сягають понад 2000 м, серед них — найвища точка України г. Говерла (2061 м). Окрасою гірських ландшафтів є озера Синевир, Бребенескул, Несамовите тощо. Розвиткові спелеотуризму сприяє наявність на території печер, найбільшими з яких є Попелюшка, Піонерка, Буковинка.

Виняткове значення для розвитку лікувально-оздоровчого туризму мають численні родовища мінеральних вод різного складу. Найбільш відомими з них є Моршинські, Трускавецькі, Східницькі джерела Львівської області, Ужоцьке, Полянське, Новополянське, Квасівське, Шаянське, Міжгірське — Закарпатської, Шешорське — Івано-Франківської.

Серед об'єктів природно-заповідного фонду, що можуть становити інтерес для туристів, є Карпатський біосферний заповідник, національні природні парки «Синевир» та Ужанський Закарпатської області; Галицький, Гуцульський, Карпатський національні природні парки Івано-Франківської області; національні природні парки Яворівський та «Сколівські Бескиди» Львівської області, Сторожинецький дендропарк, Вижницький національний природний парк Чернівецької області. Слід зазначити, що НПП «Сколівські Бескиди» 20 грудня 2021 року переміг в основній туристичній премії України «Ukraine Tourism Awards 2021» у номінації найкращий природний парк України.

Щодо соціально-культурних туристичних ресурсів, то потрібно констатувати, що Львівська область є чи не найбільш насиченою визначними архітектурними пам'ятками областю нашої держави. «Негласною столицею» західноукраїнських земель є місто Львів. З-поміж визначних архітектурних споруд міста слід згадати будівлі, що складають неповторний ансамбль площі Ринок, ратушу, палац Корнякта, палац Любомирських та ін. Львів відомий своїми старовинними культовими спорудами, що представляють багато конфесій. Інші населені пункти Львівської області також характеризуються значним соціально-культурним рекреаційним потенціалом. Своїми замками-палацами відомі Броди, Жовква, Золочів, Олеско, Підгірці, Свірж. Чудові зразки староукраїнського церковного дерев'яного зодчества збереглися у Дрогобичі, Жовкві, Сколе.

Найбільшим осередком, у якому сконцентрована значна частина архітектурної спадщини Івано-Франківської області, є її адміністративний центр — м. Івано-Франківськ. Найстарішими спорудами міста є костел Пресвятої Діви Марії та палац, що належав нащадкам засновника міста —

коронного гетьмана С. Потоцького, а також ратуша, що довгий час правила за в'язницею. Іншими визначними архітектурними пам'ятками міста є єзуїтський колегіум та Вірменська церква XVII ст., готелі, адміністративні й житлові будинки, що формують архітектурний ансамбль центральної частини міста. Курортно-туристичними центрами Івано-Франківської області є Болехів, Косів, Яблуниця, Яремче, столиця гірськолижного туризму Ворохта, мальовничі Шешори.

Архітектурні пам'ятки Закарпатської області відрізняються особливою специфікою, що підкреслює власну історичну долю регіону, пов'язану з історією Чехії, Словаччини, Угорщини та Румунії. Важливим туристичним центром є місто Ужгород з його архітектурними кварталами та замком у центрі міста. Знаковими для Закарпатської області та України загалом є туристичні ресурси сіл Ділове та Королево. У першому з них знаходиться географічний центр Європи, про що свідчить скромний обеліск, а в другому знайдено найдавнішу в нашій державі ранньопалеолітичну стоянку. Символом м. Мукачево є одна з найоригінальніших середньовічних споруд України — замок Паланок XI ст.

На стику української, молдовської, угорської, турецької та румунської культур формувалась архітектурна спадщина Чернівецької області. Особливо визначною вона є у м. Чернівці. Її представляють дерев'яні Миколаївська, Вознесенська та Спиридонівська церкви XVII–XVIII ст., Святодухівський кафедральний собор, будівлі резиденції митрополита — нинішні корпуси Чернівецького національного університету та будинок музично-драматичного театру О. Кобилянської. Однією з візиток не тільки області, але й України стала неприступна Хотинська фортеця XV–XVIII ст., на території якої створено архітектурний заповідник.

Потрібно зазначити, що розвиток транскордонного співробітництва у Карпатському регіоні має давні традиції та особливості, пов'язані з тим, що на досить невеликій ділянці кордону сходяться кордони аж п'яти держав: Польщі, Словаччини, Угорщини, Румунії, України, а інтенсивність співпраці має значний вплив на життєдіяльність цих територій. З іншої сторони області Карпатського регіону дотичні до зовнішнього кордону нашої держави з ЄС, що в умовах євроінтеграції зумовлює те, що саме завдяки транскордонному співробітництву на цих територіях покращуються не тільки показники зовнішньої торгівлі товарами і послугами, але й відбувається зростання обсягів залучення іноземних інвестицій та міжнародної фінансової допомоги, а також адаптація європейського досвіду ведення бізнесу, управлінських технологій у туризмі, ділової етики, суспільної культури та стандартів формування громадянського суспільства. Це відбувається через стимулювання розвитку усіх складових транскордонного співробітництва: експорту та імпорту товарів і послуг у межах транскордонних регіонів, прикордонної торгівлі, транскордонного підприємництва, функціонування євро регіонів, інвестиційної співпраці, формуванню нових форм — транскордонних кластерів, партнерств тощо.

Важливим фактором є те, що туристична галузь користується фінансовою підтримкою ЄС. Існує спеціальний фонд, що надає дотації на виконання конкретних завдань. Крім того, існують програми допомоги, які підтримують

типові проекти з охорони довкілля і надають допомогу туристичному сектору Серед програм та проектів, фінансованих Карпатським Фондом, які безпосередньо стосуються розвитку туризму, відносяться такі: «Підтримка місцевого розвитку та туризму в Карпатському регіоні» та «Вдосконалення транскордонної системи охорони природи у Верховині, Україна». Отже, можемо зробити висновок, що Карпатський регіон має значні перспективи розвитку туристично-рекреаційної сфери.

С. Р. Нижник

ІНФОРМАТИЗАЦІЯ РЕКРЕАЦІЙНО-ТУРИСТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ

Щоденно нами спостерігається наплив величезної кількості інформації, яка характеризує найрізноманітніші ділянки людської діяльності. Серед цієї великої кількості даних інколи буває важко виокремити необхідну інформацію.

Рекреаційно-туристична діяльність — система, що має складну рекурсивно-ієрархічну структуру і характеризується множиною інформаційних параметрів різного рівня. Тому так важливо мати певний інформаційний інструментарій, який дозволяє здійснювати ефективний відбір даних за інтересами шукача інформації.

Власне, створення інформаційної інфраструктури рекреаційно-туристичної діяльності на Україні — це перспектива культурного і економічного розвитку країни. На жаль, на сьогодні, розробки в галузі створення інформаційної інфраструктури рекреаційно-туристичної діяльності є на низькому рівні як науковому, так і в прикладних застосуваннях. Стан цих розробок можна характеризувати як перші спроби, інколи й низького гатунку, які не витримують критики. У цьому напрямку розробок та досліджень потрібно визначити основні проблеми, які передусім стосуються створення принципово нових інформаційних технологій та високопродуктивних структур, інтелектуальних інформаційних систем, високоефективних і якісних засобів відбору, відтворення, запису, збереження і захисту інформації тощо.

Пошуковувач інформації, який цікавиться рекреаційно-туристичною діяльністю ставить перед собою завдання, яке полягає в отриманні всесторонньої інформації. Тому основою здійснення інформатизації рекреаційно-туристичної діяльності є створення бази інформаційних ресурсів. Ця проблема дуже тісно пов'язана з реалізацією геоінформаційних систем широкого спрямування і значної кількості інформаційних параметрів.

Слід відзначити, що вирішення поставлених завдань у туризмі є можливим тільки на основі проведення всебічних наукових досліджень інформаційних інфраструктур, що характеризують рекреаційно-туристичну діяльність. Особливу увагу необхідно приділити регіональним аспектам створення інформаційної інфраструктури рекреаційно-туристичної діяльності. У цьому напрямку важливою проблемою є питання інформатизації рекреаційно-туристичної діяльності регіону, наприклад Українських Карпат — «зелених легенів» Європи. Для цього, на нашу думку, потрібно створити, на засадах самоокупності, Центр інформаційної мережевої інфраструктури рекреаційно-туристичної діяльності, завдання якого: розробка, дослідження і систематизація інформаційних параметрів, які всебічно характеризують довкілля. Важливим

завданням такого Центру була б розробка типових інформаційних інфраструктур найрізноманітнішого спрямування для рекреаційно-туристичної діяльності. Ці інформаційні інфраструктури повинні бути елементами загальної системи управління рекреаційно-туристичною діяльністю.

Інформаційна інфраструктура регіональної системи рекреаційно-туристичної діяльності повинна складатись з інформаційно-технічної системи та інформаційного, математичного і програмного забезпечення, баз інформаційних ресурсів, елементи яких використовуються для відпрацювання, моделювання та макетування основних функцій інфраструктури. Регіональні інформаційні інфраструктури повинні створюватись у контексті Національної інформаційної інфраструктури як відображення національних і світових тенденцій у рекреаційно-туристичній діяльності і як гарантія інтеграції з національним і світовим інформаційним середовищем. Модель повинна будуватись під впливом стану і перспектив економічного, наукового, культурного та інших факторів. Базовою концепцією загальної інформаційної інфраструктури рекреаційно-туристичної діяльності повинна бути концепція відкритої системи регіональних інформаційних інфраструктур різних рівнів.

Отже, перспектива інформатизації рекреаційно-туристичної діяльності на Україні полягає у створенні потужної інформаційно-аналітичної системи, метою якої є відпрацювання оптимальної стратегії сприяння входженню України у світове співтовариство.

А. С. Лізункова

МІЖНАРОДНИЙ ТУРИЗМ ТА РЕЛІГІЙНА КУЛЬТУРА

Розвиток міжнародного туризму добре простежується на світових релігіях, святі місця яких нерідко перебувають у різних країнах. При цьому релігійна культура веде до формування своїх «духовних» просторів, своєї географії. Наведемо деякі приклади.

До загально християнських святинь на Святій Землі належать: храм «Різдво Христового у Віфлеємі»; монастир «сестер Сіону» у Єрусалимі; храм «Гроба Господня», що включає близько сорока різних будівель, що стоять там, де мали місце з розп'яттям, похованням і воскресінням Христа.

Католицький світ часто шукає «дотик» із «сакральним простором» через численні реліквії. Це численні реліквії в різних католицьких храмах, до яких можна віднести «Істинний хрест», «Святу кров», «Терновий вінець», «Святі цвяхи», «Святий спис», «Туринську Плащаницю» й інші. Але не всі реліквії постійно доступні для огляду. Наприклад, «Плащаниця» виставляється лише в особливо урочистих випадках, що призводить до небаченого напливу паломників у Турин.

В ісламі, крім релігійних центрів засновника релігії Мухаммада, мусульманами традиційно здійснюється паломництво. Зокрема, хадж у Мекку, поклоніння святиням у Медині та Єрусалимі.

Існують й інші відвідувані віруючими святі місця. Так, у шіїтів велике шанування мощів імамів. Крім того є ціла низка мечетей, що славляться у всьому ісламському світі. До них можна віднести: мечеть «Омейядів» у Дамаску, «Золоту мечеть» у Багдаді, мечеті «Ібн-Тулуна» та «Султана Хасана» в Каїрі, «Блакитну мечеть» у Стамбулі, мечеть «Кувват Уль-Іслам» та мінарет «Кут» й ін.

Названі релігійні центри формують і організують так званий «релігійний простір» у масштабах усього світу, причому роль міжнародного туризму тут досить велика.

Зазначені релігійні святині мають і велику культурну цінність. Їхнє відвідування входить складовою в екскурсійну програму світських турів. Але саме під час ходу величезна кількість людей долучається до ісламу і як би «занурюється» в єдиний «сакральний» простір.

У буддистів традицію паломництва практично запровадив сам засновник релігії – Сіддхартха Гаутама. Він, виходячи зі світу, вказав своїм послідовникам ті місця, куди слід їм здійснювати паломництва. Буддійські паломники відвідують святі місця, насамперед, для отримання духовних результатів.

Навіть саме слово «паломник» на санскриті позначалося як «праврадж'я», тобто «відійшов від мирських справ». Місця паломництва в буддійській традиції сприймаються як драбинки між «мирським» і «сакральним» просторами, що ведуть у небо.

Паломництво в храмовий комплекс «Боробудур» на острові Ява в Індонезії символізує духовний поступ людини від нижчих до вищих планів буття та рівня розвитку свідомості. Паломництво спостерігається і до ступи, розташованої на останній, восьмій верхній терасі, що символізує священну гору Меру.

Монастир Шаолінь у Китаї відомий практиками «цигун», де й нині проводяться практичні семінари, куди з'їжджаються духовні паломники з різних країн. Водночас, монастир Шаолінь дуже популярний об'єкт екскурсійного показу, куди приїжджають численні іноземні туристи. Священних місць у буддистів сотні. Вони розташовані в різних країнах: Індії, Непалі, Індонезії, Таїланді, Японії, Кореї, В'єтнамі, Бангладеш, Китаї й ін.

В обмежених рамках цієї тематики не можливо охарактеризувати «духовні простори» індуїзму, джайнізму, даосизму, конфуціанства, іудаїзму та інших релігій, які існують не тільки в локально-територіальних рамках, а й у світовому масштабі. Здебільшого, локально сформувавшись ще в давнину, поступово релігії стали переходити на щабель універсалізації та глобалізації того чи іншого «духовного простору».

Підсумовуючи відзначимо наступне. Під час туристичної подорожі відбувається освоєння не тільки об'єктивного, а й суб'єктивного та соціального просторів. Тобто міжнародний туризм допомагав структурувати «життєвий простір» людства. Вони сприяли виникненню і становленню також економічного, політичного та правового просторів. Самі матеріальні умови життя у ході історії людства, як правило, пов'язувалися з життєвим простором, з територією суші або водного басейну, найбагатшими сировинними ресурсами. У цьому сенсі вся відома історія людських соціумів це історія боротьби за їх географічний простір життя.

А. Малікова

ТУРИСТИЧНІ РЕСУРСИ ФІНЛЯНДІЇ

За стереотипами, що склалися в іноземців, Фінляндія далека, холодна і дорога країна. Щоб розвіяти ці стереотипи, розглянемо туристичний потенціал Фінляндії.

Насамперед, сьогодні Фінляндія вважається країною, що має найчистіше повітря, а також один із найкращих у світі індекс людського розвитку. Високий рівень розвитку туризму зумовив соціально-економічний, природно-ресурсний і культурно-історичний потенціал країни.

Природно-ресурсний потенціал виражений у рельєфі, наявності водних об'єктів. Фінляндію називають «Країною тисячі озер», і в ній їх 180 тисяч. Значна частина країни – Лапландія – розташована за Полярним колом. Попри північне місце розташування, клімат тут помірно-континентальний завдяки теплій течії Гольфстрім. Рельєф включає рівнинні та гірські ландшафти, що сприяють розвитку різних видів туризму. Особливістю природи Фінляндії є каамос – полярна ніч.

У Фінляндії, переважно в Лапландії, розвинений зимовий туризм – спуски для любителів гірськолижного спорту та сноуборду, походи на снігоходах, їзда на собачих та оленячих упряжках. Відомі своїми гірськолижними спусками курорти Салла, Пюхя, Рука, Суому, Сааріселькя, Леві та Юллас. З 1996 р. в місті Кемі кожну зиму зводять величезну снігову фортецю Lumilinna з Крижаним готелем, північне саяво приваблює до Лапландії численних туристів з Японії та Китаю.

З 2010-х набирає обергів екологічний туризм. Туристична галузь країни пропонує з цією метою ряд пішохідних маршрутів по заповідним місцям, і навіть відвідування мережі з 39 національних парків і заповідних територій. У регіоні Гельсінкі для еко-туризму в літній час відкрито низку раніше недоступних для відвідувань туристами островів – Валлісаарі, Кловахарун, Ісосаарі та інші. Також популярні туристичні місця у Фінляндії включають Тампере, Юваскюля, Турку, Оулу, Куопіо, Рованіємі та Порвоо.

Фінляндія має багату культурно-історичну спадщину, з якої до списку Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО входить 7 об'єктів культури (станом на 2015 рік). Культурні: стара частина міста Раума; Фортеця Суоменлінна; Старовинна церква в Петаяйвесі; Деревопереробна фабрика в Верлі; Похоронний комплекс бронзової доби Саммаллахденмякі; Геодезична дуга Струве. Природні – високий берег і архіпелаг Кваркен.

Цікавими історико-культурними об'єктами на території Фінляндії є укріплення, що включають замки, фортеці та оборонні вежі середньовічного та пізніших періодів. Серед інших:

- Замок Турку (1280 р.), побудований Королем Швеції, з метою закріпити приєднання «Східних земель»;
- Замок Хяме (середина XIII ст.);
- Олафсборг (1475 р.);
- Расеборзький замок (1373–1378 рр.);
- Замок Кастельхолм (вперше згадується у 1388 р.);
- Замок Куусісто (1317 р.) та багато інших.

У 2020 р. до списку нематеріальної культурної спадщини організацією ЮНЕСКО було внесено фінську сауну. Це перша фінська традиція, яка відзначена відділом ООН з питань освіти, науки та культури. Тепер Фінляндія відповідатиме за збереження банної традиції. Особливого збереження, щоправда, фінська сауна не потребує: за оцінками, в країні налічується 3,2 млн. саун на 5,5 млн. жителів. Сауна, зі слів міністра культури та освіти Анніка

Саарікко, — це невід’ємна частина буднів та свят, загалом способу життя фінів, яка підтримує їх здоров’я та благополуччя. Сауна підкреслює рівноправність та взаємоповагу людей.

Заслугує на увагу і Гельсінкі— столиця і найбільше місто Фінляндії. Гельсінкі відоме як чисте, сучасне та безпечне місце зустрічі між Сходом і Заходом. Основним туристським об’єктом є набережна. Аура, з плавучими ресторанами, вітрильниками та любителями плавання у шхерах у літній час вона стають популярним місцем.

Турку — жваве університетське місто, що має багаті культурні традиції. Тут цілий рік проводяться концерти та виставки. Ринкова площа та її околиці — серце міста. Тут розташовані великі універмаги та безліч дрібних магазинів, де туристи можуть придбати сувеніри та подарунки. З порту Турку вирушають морські круїзи шхерами Фінської затоки.

Цікавим туристичним напрямом Фінляндії є релігійний туризм (або паломництво). Головною метою паломників є відвідування православних Ново-Валаамського і Лінтульського монастирів, Покровського братства та Єлизаветинського сестринства, Успенського собору та низки інших історичних храмів XIX ст. Ново-Валаамський монастир був обраний як найкращий туристичний об’єкт Фінляндії 2012 р.

Таким чином, маючи безперечно значимий туристичний потенціал, перспективні позиції Фінляндії на світовому туристичному ринку залежатимуть від того, чи зможе вона залучити нові категорії клієнтів, зокрема, численних транзитних туристів, які прямують до інших європейських країн через її територію та просування національного туристського продукту за кордоном.

А. В. Рибалко

КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ ПОНЯТТЯ «КУЛЬТУРНИЙ ТУРИЗМ»

Туристична діяльність може бути високоефективною в багатьох регіонах країни. Характер туризму може успішно поєднувати у собі ринкові аспекти економічних зв’язків, соціальний розвиток суспільства. Зокрема, соціальний аспект туризму на сучасному етапі займає саме культурний туризм. Його інтенсивний розвиток пов’язаний як із збільшеною потребою людей у розширенні знань за різними напрямками, так й у підвищенні інтелектуального рівня.

Відзначимо, що до поняття «культурний туризм» підходять із різних позицій. Концептуально поняття «культурний туризм» впливає із багатогранності поняття «культура». Саме такого висновку дійшли дослідники, які об’єднали визначення культурного туризму у два основні підходи: «технічний і концептуальний».

Перший підхід заснований на описі ресурсів території, що приваблює потоки культурного туризму. Наприклад, Річардс розуміє під культурним туризмом «споживання туристами мистецтва, художньої спадщини, фольклору та цілого ряду — інших проявів культури».

Другий підхід прагне описати мотиви, що лежать в основі культурного туризму. Він пояснює прагнення людей до відвідування культурних дестинацій та їх бажанням дізнатися про щось нове. Отже, можна дійти висновку про

орієнтацію цього підходу на «процес культури». Саме так і було сформовано визначення Макконел, що представляє культурний туризм «як ідеальну арену для дослідження природи культурного відтворення».

При розгляді різних визначень культурного туризму, можна зробити висновок про існування ще одного підходу. Зокрема, деякими авторами робиться спроба визначення культурного туризму виходячи не з опису споживаних ресурсів, і не з мотивації самих туристів. Головним аспектом є результат, одержуваний туристом, тобто його культурні спогади.

Наведемо кілька прикладів. «Культурний туризм може бути визначений як туризм створений, запропонований та спожитий у вигляді суми деяких культурних вражень...». «Як такий, культурний туризм — це індустрія культури в тому сенсі, що він продає культурний продукт туристам як культурні враження...».

На думку дослідника туризму М. Б. Биржакова, «Культурний туризм включає усі види туризму спрямовані на пізнавальні та ознайомлювальні цілі, програми такого туризму засновані на знайомстві та вивченні культурної та природної спадщини людства (окремих націй та народів) у всій різноманітності. Це туризм, створений і запропонований з урахуванням суми культурних вражень, це промисловість туризму, що продає туристам культурний продукт як культурні враження...».

Прихильниками цього підходу підкреслюється, що «нездатність бачити в туризмі потенційну культурну складову означає нездатність зрозуміти ключове становище споживання як сучасну ознаку виразності, а також появу «культурного (або символічного) капіталу», колекції вражень для передачі сенсу та для демонстрації суспільних уподобань та принципів життя...».

Фахівець з туризму Р. Прентіс зазначає, що «культурний туризм, заснований на враженнях, швидко стає одним із самостійних видів туризму, і намагається довести, що він пропонує туристські враження «нетуристського характеру», тобто пропонує незаготовлені, індивідуальні або, частіше, частково заготовлені враження...».

Таким чином, Р. Прентіс приходять до висновку про те, що культурний туризм будується на основі пошуку «справжнього» і є емоційними враженнями.

Інші дослідники (В. А. Квартальнов, В. А. Дмитрієв) вважають, що культурний туризм — це духовне присвоєння особистістю через «подорожі та екскурсії до багатств культури».

У 1985 році ВТО було запропоновано інше, розширене визначення: «будь-які переміщення людей, які здійснюються з метою задоволення людської потреби до зміни, пов'язаної з підвищенням культурного рівня індивіда, і в свою чергу, що дають можливість для отримання нових знань, досвіду та знайомств...». На нашу думку, це визначення не дозволяє визначити основні відмінні ознаки культурного туризму.

Отже, наведені визначення не повною мірою позначають концепцію суті культурного туризму. Це можна пояснити тим, що: по-перше, культурний туризм — це один із видів туризму. З його визначення можна виключити такі слова, як переміщення людей або подорожі тощо. По-друге, мотивація відбивається у понятті «мета», зокрема, основною мотивацією є отримання вражень. По-третє, при знайомстві з будь-яким явищем, людина отримує

враження, тому не варто включати це поняття у визначення. По-четверте, немає необхідності перераховувати у визначенні прояви культури, їх багато й усіх не перелічиш, тому достатньо внести поняття «культура». По-п'яте, у культурному туризмі важлива справжність, тому ця характеристика має бути у визначенні.

Отже, концептуально, суть культурного туризму можна сформулювати як туризм, основною метою якого є «знайомство з культурою в її справжності».

В. В. Кондрашова

КУЛЬТУРНИЙ ТУРИЗМ У РЕСПУБЛІЦІ МОЛДОВА

Молдова — європейська країна з багатоміліонною історією та культурою. Реєстр пам'яток Республіки Молдови, які взято під охорону держави, налічує більш 5 тисяч найменувань, серед них: 2696 — пам'ятки археології, понад 1000 — пам'ятки архітектури. Народні традиції становлять невід'ємну частину культурної спадщини, причому етнічне різноманіття цієї території не тільки не зруйнувало традиційний уклад, але й додало йому нового колориту, утворивши оригінальний конгломерат звичаїв, ритуалів, обрядів, що збереглися досі в селах Молдови. Тож країна має всі підстави для розвитку культурного туризму, який поряд з сільським, виноградарсько-виноробним та лікувально-оздоровчим є пріоритетними формами туризму у Молдові. Розглянемо більш детально її культурну спадщину, яка з успіхом може бути використана в туризмі.

Найбільш ранніми пам'ятниками культури, що збереглися, є залишки гето-дакських поселень і римських фортець. Залишки середньовічних фортець, археологічні комплекси, скельні монастирі, поміщицькі садиби та селянські хати є найрізноманітнішими видовищами для туристів.

Старий Орхей (молд. Orheiul Vechi) — історико-археологічний комплекс, розташований за 60 км на північний схід від Кишинева, на річці Реут, входить до складу природно-культурного заповідника «Старий Орхей», загальною площею близько 500 га. У Старому Орхеї знайшли сліди різних цивілізацій. Тут розташовувалася гето-дакська фортеця (VI–I ст. до н. е.), городище Золотої Орди Янги-Шехр або як його називали арабські мандрівники-Шехр аль-Джедід (30–60-ті рр. XIV ст.), православні монастирі (з кінця XIV ст.) та молдавське місто Орхей (XV–XVI ст.).

На території сучасної Молдови найвідомішими фортифікаційними спорудами є Бендерська фортеця, Сорокська фортеця, а також невелика Тираспольська фортеця, яка була побудована полководцем Суворовим після завершення російсько-турецької війни.

Бендерська фортеця (молд./рум. Cetatea Bender (Tighina)) — фортеця, споруджена в 1538–1541 роках під керівництвом архітектора Сінан на правому березі річки Дністер у місті Бендери. Bastiонна фортеця займає площу в 20 гектарів і складається з сухого рову, земляних укріплень за ним, мурованих стін з баштами (які поділяються на верхню та нижню частини) та центру фортеці (цитаделі). Звели фортецю на місці колишньої митниці за наказом Сулеймана I Пишного. Автором проекту був відомий турецький архітектор Сінан, а найперший опис форпосту залишив відомий турецький мандрівник XVII століття Евлія Челебі. Фортеця вважалася однією з найсильніших у Придністров'ї. Її неодноразово і безуспішно пробували захопити в 1709 році саме сюди втік після поразки під Полтавою гетьман Іван Мазепа, де і помер.

Сорокська фортеця була побудована Паном Штефаном Великим в 1499 році на місці генуезького форту Вільхонія. Фортеця стала частиною оборонної системи Молдови. У 1543–1546 роках замість дерев'яної була споруджена кам'яна фортеця. Величезна історична цінність Сорокської фортеці полягає в тому, що вона збереглася до наших днів такою ж, як була створена майстрами середньовіччя.

Сьогодні в Молдові 140 пам'яток культурної спадщини, які можуть бути включені до туристських маршрутів. Столиця республіки — Кишинев є місцем багатьох пам'яток культурної спадщини: об'єкти місцевої архітектури XIX та XX століть, які можуть використовуватись як об'єкти для туризму. Крім того, у Республіці Молдова працюють 87 музеїв. Ці музеї є спеціалізованими, проте щонайменше 20 їх можуть бути запропоновані широкому загалу. Більшість музеїв Республіки Молдова розташовані в будівлях, що мають особливе архітектурне значення, і мають багаті колекції експонатів.

Національний музей історії та археології Республіки Молдова був заснований у 1987 р. у будівлі колишнього Регіонального Ліцею. Національний музей історії Молдови має у своєму розпорядженні колекцію, що складається приблизно з 300 тис. предметів, що представляють історичну цінність: археологічні знахідки, документи, фотографії, нумізматики, предмети повсякденного побуту, декоративне та художнє мистецтво та ін.

Національний музей етнографії та природної історії було засновано у жовтні 1889 року на базі колекції експонатів першої сільськогосподарської виставки Бессарабії з ініціативи барона А. Стюарта. Експонати з колекції музею виставлялися на численних експозиціях у країнах Європи, Америки, Африки та Азії. Фонд музею становить наукову основу для досліджень у різних галузях. Музей має в своєму розпорядженні цінну наукову бібліотеку.

Репрезентативні елементи молдавської самобутності можна помітити у національному костюмі, молдавському килимі, традиційних ремеслах, народній музиці. Традиційні техніки виготовлення килимів у Румунії та Республіці Молдова є об'єктом культурної спадщини ЮНЕСКО. Таким чином, було прийнято рішення про внесення традиційних технік реалізації килима в Румунії та Республіці Молдова до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства — спільної справи Республіки Молдова та Румунії. Сьогодні, коли техніка виготовлення молдавського килима не така відома, як раніше, щоб дізнатися більше про промисли, історію килима, а також побачити, що таке ткацтво насправді, можна відвідати Культурний комплекс «Сільське мистецтво».

Отже, історико-культурний потенціал Республіки Молдови є достатнім для розвитку культурного туризму і є принагідним для українського туриста.

Ю. О. Усатенкова

ТУРИЗМ ЯК СОЦІАЛЬНА ФОРМА РУХУ

Туризм через подорож можна розглядати і в просторі, і в часі. Крім того відомо, що пересування у просторі та часі є найбільш очевидний та наочний вид руху, що усвідомлено раніше за все.

Звертаючись до історії людської культури та цивілізації не можна не відзначити в ній величезну роль переміщень у просторі великих мас людей —

племен, етносів, народів тощо. Але зазначимо, що інтенсивність та масовість таких переміщень часто ставиться у зв'язок із динамікою цивілізаційного процесу як соціальна форма руху. Саме подорож була потрібна для здійснення етнічного контакту. Крім того, з'явилися технічні пристрої та технології: телефон, телеграф, телебачення, Інтернет й ін. Все це дозволяє отримувати інформацію не залишаючи місця постійного перебування.

Проїшов дуже тривалий час, перш ніж змінилася ментальність людини. Європейці, дізнавшись і вивчивши звичаї, мови, вірування, стереотипи поведінки аборигенів та їх культуру загалом, стали не винищувати їх, а пристосовуватися до них. В основі цих етнічних контактів лежали подорожі європейців. Вони допомогли прискорити розуміння про те, що традиції, успадковані від предків, стосунки з етнічним оточенням, культурні впливи і релігія – є «закони розвитку» людства.

Подорожі – різноманітні за формами, мотивуванням та цілями справили значний вплив на становлення та подальшу динаміку цивілізаційних процесів. Це стосується також і генезису етносів. Надалі до цього залучився і туризм як різновид подорожей.

Індивідуальні та дрібногрупові подорожі, які можна віднести до туризму, зароджуються у цивілізаційний період. Уже в східних землях Межіріччя, Єгипту та Китаю, у Стародавній Греції та Римі існували такі різновиди туризму, як паломницький та релігійний туризм, «подорожі за знаннями» – науковий туризм, лікувальний та спортивний туризм.

У новітній час різко інтенсифікувалися як міжнародні контакти, так і пересування всередині окремих країн. Все це дозволяло активізувати науковий, пізнавальний та релаксаційний види міжнародного туризму. Всі вони на початку ХХ ст. стали набувати масового характеру.

Таким чином, загальна інтенсифікація динамічних процесів у суспільстві сприяла розвитку туризму. При цьому активізація міжнародного туризму добре впливала на загальний поступовий перебіг у суспільному розвитку.

Численні географічні відкриття, що тривали у Новий час, можуть вважатися безпосередньою основою для масового туризму ХХ ст. Крім того публікації про нові та невідомі землі багатьох дослідників користувалися незвичайною популярністю. Відповідно, все це викликало інтерес до подорожі.

Говорячи про якісні зміни, що відбуваються з людиною під час подорожі, необхідно відзначити моральні, естетичні, емоційні та інші якісні зрушення особистості туриста, які можуть статися під час туру. Під час подорожі йде нагромадження загальних історико-культурних знань. Відбувається підвищення наукового та духовного потенціалу. У цьому поліпшується і стабілізується психологічний та емоційний стан. Спостерігається розвиток особистості людини.

Це є наслідком того, що туризм у своїй основі має плановий та цілеспрямований початок. Збираючись у туристичну подорож, людина намагається спланувати свій маршрут так, щоб отримати від передбачуваного туру максимум задоволення та користі.

Туризм, як товар першої необхідності, стає нагальною потребою людей. Це відбувається за певним рівнем їх доходів. Зазначимо, після того, як людина перестала працювати виключно заради виживання, виникла потреба

в розвитку інформації. Туристичні подорожі сприяли цьому розвитку, будучи водночас складовою цього розвитку. Туристи стали виступати в ролі засобу комунікації. Доставлена за їх допомогою інформація ретельно аналізувалась і використовувалася для активізації політико-економічного розвитку країн.

На підставі наведеного можна відзначити, що з часом, через подорожі, виникла своєрідна «філософія туризму». Тобто подорожі вплинули не тільки на становлення і подальшу динаміку цивілізаційних процесів, а також і на генезис туризму.

С. П. Устенко

СІЛЬСЬКИЙ ТУРИЗМ В УКРАЇНІ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Сільський туризм включає в себе будь-які види туризму, які не завдають шкоди природним комплексам, сприяють охороні природи і поліпшенню добробуту місцевого населення.

Сільський туризм — це не лише проживання туриста в сільському будинку, але і функціонування цілої інфраструктури, яка охоплює гарні транспортні сполучення між населеними пунктами, місця проведення дозвілля, наявність служб, що надають різні послуги з надання інформації та обслуговування, маленькі ресторанчики, кафе і трактири. Водночас кожен гість, а в сільському туризмі туриста називають «гостем», повинен постійно відчувати домашній комфорт і підвищену персональну увагу. Головною фігурою, яка забезпечує проживання, харчування та знайомство з визначними пам'ятками сільської місцевості, є сільська родина.

Важливо те, що сільський туризм не вимагає таких великих державних капіталовкладень, як інші види туризму. Поки він задовольняється використанням існуючого потенціалу сільських регіонів: унікальних природних ресурсів та об'єктів історико-культурного значення; приватного житлового фонду на селі; вироблених в особистих господарствах продуктів харчування.

Загалом зародження сільського туризму має базуватися на засобах населення, яке бере на себе утримання та обслуговування туристів і відпочиваючих, природно, за грошову винагороду. Ще одна особливість сільського туризму полягає в тому, що він не вимагає створення великих туристичних фірм, а є об'єктом для добровільного об'єднання приватних сільських господарств і власників деяких підприємств малого бізнесу для надання окремих туристських послуг.

В останні роки відбувається значне зростання попиту на відпочинок у сільській місцевості саме в Україні. Сільський туризм — один із найперспективніших видів відпочинку в Карпатах, на Чорноморському та Азовському узбережжі, Поліссі, Поділлі та інших мальовничих куточках України. Для сільських мешканців цей вид туризму є найкращим стимулом для започаткування й розвитку підприємницької діяльності, що дає додаткові прибутки та підвищує рівень зайнятості членів сільських родин. Крім цього, діяльність сільських громад з організації сервісу стимулює облаштування сільських осель і благоустрій сільської місцевості, створює додаткові шляхи наповнення місцевих бюджетів, перетворюється на вагомий чинник перспективного розвитку сільських територій.

Популяризація та поширення сільського туризму є актуальними для країни, оскільки це сприяє вирішенню таких питань, як:

- охорона і розвиток місцевих народних традицій;
- забезпечення проживання та відпочинку в місцевості, де відсутня готельна промисловість;
- сприяння усвідомленню сільськими громадами значення місцевого середовища;
- підвищення стандарту та естетики сільських осель, поліпшення якості життя мешканців села.

З одного боку, сільський туризм — це надання послуг для відпочинку туристів у сільській місцевості, пов'язане з їх перебуванням у будинку сільського господаря й використанням ресурсів місцевості. З іншого, — дієвий інструмент стабільного соціально-економічного розвитку села. Розвиток сільського туризму значним чином впливає на:

- вирішення соціально-економічних проблем села;
- зменшення рівня безробіття на селі та розширення кола самозайнятості сільського населення, особливо молоді;
- розширення можливостей реалізації продукції особистого селянського господарства, причому реалізації її на місці;
- відродження, збереження і розвиток місцевих народних промислів, пам'яток історико-культурної спадщини;
- підвищення культурно-освітнього рівня сільського населення.

Ключовими аспектами для подальшого розвитку сільського туризму має бути розгляд законодавства деяких європейських країн стосовно регулювання відносин у сфері сільського туризму, порівняння певних форм і засобів правового регулювання в різних національних правових системах та з'ясування тих загальних принципів, яких потрібно дотримуватися під час формування вітчизняного законодавства, сприяти запозиченню позитивного європейського досвіду і тим самим прискорити розв'язання низки складних завдань, які потребують свого вирішення в законодавстві України.

Отже, сільський туризм слід розглядати як одне з важливих явищ сучасності, підпорядкованих дії об'єктивних законів розвитку суспільства, економічна сутність якого спрямована на підвищення зайнятості сільських мешканців, зростання їх доходів та підвищення життєвого рівня загалом.

А. В. Клименко

РОЗВИТОК СІЛЬСЬКОГО ЗЕЛЕНОГО ТУРИЗМУ НА ЗАКАРПАТТІ

Сільський туризм на Закарпатті явище не нове й прибуткове, щоправда, для тих, хто навчився ним користуватися. З одного боку, кому ж як не газдівному закарпатцеві запропонувати місце для спокійного й екологічно чистого відпочинку. З іншого, на практиці все виглядає трохи інакше: нерідко бракує елементарних знань для залучення відвідувачів. Адже рекламний чинник відіграє дуже важливу роль на ринку туристичних послуг.

Основними питаннями, які постають у сільському зеленому туризмі, є питання реклами та якості послуг. Питання реклами являє компетентність власників садиб в елементах маркетингу, менеджменту, саме сфери туризму.

Друге питання — це якість послуг і якість самої садиби: проживання, привабливість території, інфраструктура. Тобто, наскільки воно цікаве.

У Європі сільський відпочинок за своєю популярністю поступається лише морському. В Україні для досягнення подібних результатів потрібно зробити ще багато, передусім із боку уряду. Майже весь туризм упирається в державні закони й вічну проблему поганого фінансування. Село з відсутністю шляхових сполучень чи закладів для задоволення освітніх, медичних потреб навряд чи похвалиться відвідувачами. В основному туристична діяльність регулюється Законом України «Про туризм». Але для сільського різновиду окремого документа немає. Хоч у проєкті Закону «Проект Закону про сільський та сільський зелений туризм» зазначено про різнобічну підтримку господарств, власники туристичних садиб найчастіше воліють залишатися інкогніто, щоб випадково не накликати на себе контролюючі органи й податкову.

Під час засідання постійної комісії Закарпатської ОДА з питань розвитку туризму та рекреації, з бюджету поточного року на туристичні потреби було виділено 500 тис. грн., зокрема на реалізацію туристичної політики держави, оптимізацію системи управління туризмом, його сталий розвиток на теренах краю, інноваційний підхід до формування регіонального конкурентоспроможного туристичного продукту, відповідного іміджу Закарпаття і просування на внутрішньому і міжнародному ринках туризму та курортів.

Навряд чи на Закарпатті є хоча б одне село, непридатне для розвитку сільського туризму. У кожному районі можна знайти щось цікаве. Для місцевих жителів це додатковий заробіток, інвестиції не лише у власний бізнес, а й економіку регіону.

На Закарпатті сільський туризм найбільш активно розвивається в Берегівському районі, гірських районах і частково на Березнянщині. Але й тут є чимало недопрацювань із боку інфраструктури. До того ж у більшості закарпатських садиб немає якісного водоочищення. Погодьтеся, побутові умови проживання найперше впливають на туриста.

Надавати туристичні послуги майже не виходячи з дому неважко. Для приїжджих — це відпочинок, а для місцевих — додатковий заробіток, можливість реалізовувати надлишок сільськогосподарської продукції тощо.

Згідно з результатами відділу моніторингу Державного агентства розвитку туризму, в області налічується близько 400 сільських садиб, які надають різні послуги для відпочинку. Базовими в області вважають садиби в Солочині та Полянні на Свалявщині, у Шаяні на Хустщині, в Синевирі, Колочаві, Пилипці на Міжгірщині.

Разом з тим, в області активно працюють над популяризацією традиційних промислів закарпатців, автентичної кухні, над збереженням краси природи Карпат. Для цього, а також із метою активного розвитку сільського туризму організовують десятки фестивалів, які з кожним роком стають дедалі популярнішими і в яких беруть участь не тільки жителі Закарпаття, а й гості з України та країн-сусідок. Наприклад, численні фестивалі вина, «Гуцульська бринза», «Угочанська лоза», «Проводи отар на полонину» у різних районах, «Гамору» та багато інших. Усі вони стають своєрідним вікном у Закарпаття для тисяч людей.

Отже, сьогодні сільський зелений туризм — це вагома галузь економіки краю, яка дасть змогу Закарпатській області розвиватися потужно і стрімко, наповнювати місцевий бюджет, покращувати життя закарпатців тощо.

Н. І. Мельник

РОЗВИТОК СІЛЬСЬКОГО ЗЕЛЕНОГО ТУРИЗМУ НА РІВНЕНЩИНІ

Сільський (зелений) туризм, або агротуризм, є одним з видів екологічного туризму, який останнім часом набуває поширення і продовжує активно розвиватися в багатьох європейських країнах. Не є винятком і Україна. Характерно, що в розвинених країнах світу такий вид відпочинку користується попитом не лише у людей середнього достатку, а й у заможної частини населення. Адже агротуризм дає можливість міським жителям відпочити в сільській місцевості на природі, позбутися стресів, відвідати місцеві пам'ятки, ознайомитися з побутом сучасних сільських мешканців та народними традиціями, які вони зберігають, а за бажання — взяти участь у сільськогосподарських роботах.

Український сільський туризм може стати візитною карткою нашої держави на міжнародному туристському ринку, про що свідчить бажання іноземців познайомитись з історичним та природним потенціалом України. Тому проблема розвитку сільського туризму на Україні є досить актуальною на сьогодні. Багато вчених зосереджували свою увагу на вивченні проблем цієї галузі, а саме: В. Федорченко, Т. Дьорова, В. Смолій, О. Ірванець та ін.

Розглянемо стан розвитку сільського туризму України на прикладі Рівненської області. Свого часу саме на Рівненщині вперше вдалися до практики надання кредитів для розвитку «зеленого туризму». На сьогодні ж в області налічується до сотні агросадиб. Окрім туристів із сусідніх областей, минулого сезону власники садиб приймали також й іноземців із 10 країн світу. На переконання місцевої влади, подальший розвиток зеленого туризму сприятиме підвищенню соціальної активності краян та є одним із пріоритетів регіональної концепції сталого розвитку «Західна брама».

Торік власники агросадиб регіону могли брати у позику 15 тисяч гривень, а нині суму збільшено до 40 тисяч. Кредит надається на 10 років під 2 відсотки річних. Гостинно запрошують бажаючих на відпочинок в агрооселю «Гостинний двір», яка розташована в с. Костянтинівка. Господарями «Гостинного двору» є Володимир Семенович та Надія Максимівна Бородавки. Садиба розташована у мальовничій місцевості урочища «Вовчі гори», що входить до складу природно-заповідного фонду України, на відстані 2 км від районного центру. Озеро, що знаходиться поруч, облюбували білі лебеді, які живуть тут круглий рік у сусідстві з дикими качками та іншими рідкісними птахами. Ці дивовижної краси птахи запрошують у казковий світ природи, що зачаровує своєю ніжністю та душевною гармонією. Для бажаючих провести вільний час за улюбленим заняттям — ловлею риби, облаштовані спеціально відведені місця.

До послуг відпочиваючих: сучасний двоповерховий будинок із зручностями, лавня з парною. Садиба має можливість прийняти для проживання 4–5 осіб. Поряд з господарю для дітей споруджений ігровий майданчик, для дорослих — бесідка з прибудовою для приготування шашликів, риби на вогні. Неподалік

від оселі росте сосново-мішаний ліс, що манить своєю прохолодою. Бажаючи можуть прогулятися зеленими шатами, назбирати грибів, лісових ягід чорниці, брусниці та ожини.

Унікальною особливістю агросадиби є облаштоване приміщення з методикою оздоровлення людського організму, що базується на мікрівібрації, бджолиному біополі і температурному режимі. Відпочиваючи, поспавши на такому чудо-вулику хоча б один раз, відчувають відновлення фізичних та духовних сил. Лікування допомагає всім, у кого ослаблений імунітет, кого турбує безсоння, постійне відчуття збудження та тривоги, хто має біль у спині та суглобах, проблеми з дихальними шляхами (bronхіальна астма, бронхіт).

Загалом на Рівненщині працюють 32 приватних садиби, які приймають туристів з області і всієї України, 42 готелі різної зірковості, 2 санаторії, 18 оздоровчих таборів. У 2017 р. область відвідали 450 тис. осіб, з яких 54 тис. — організованих туристів, зокрема 6 тис. — іноземних. Від відвідування туристів Рівненська область отримала 800 млн грн.

Так, за минулий рік обсяг наданих туристичних послуг в області зріс на 28%. Значна частка від розвитку так званого сільського туризму. Для цього на Рівненщині вперше в Україні запроваджено мікрокредитування власників особистих селянських господарств. Кредити на суму до 5 тисяч гривень на три роки отримали 55 власників агросадиб, про що повідомило головне управління економіки та інвестиційної політики. Подібний пункт додали і до програми розвитку на 2023 р. Послуги сільського туризму в області надають 80 власників агросадиб, у яких за 2018 рік відпочили 5 тисяч туристів.

Отже, галузь сільського туризму є досить перспективною, оскільки комусь, особливо мешканцям міст, хочеться відпочити від суєти, змінити обстановку, відчутти на собі життя за містом, а комусь — помилуватися чудовими природними ландшафтами чи відвідати унікальні історичні куточки. І при цьому не потрібно витратити величезну суму грошей на поїздки за кордон та й навіть можна усією сім'єю відпочити просто на вихідних.

А. М. Мельник

РОЗВИТОК СІЛЬСЬКОГО ЗЕЛЕНОГО ТУРИЗМУ НА ЧЕРКАЩИНІ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Із початку XXI ст. сільський зелений туризм, за визнанням експертів World Trade Organization (WTO), є одним з секторів туристичної індустрії, що динамічно зростає.

Ідеї охорони навколишнього середовища, що стали надзвичайно популярними серед західної цивілізації, охопили й індустрію туризму. Унаслідок цього серед масових туристів виник попит на види туризму, альтернативні масовому — зелені подорожі. Згідно з офіційними статистичними даними WTO за 2020 рік, «зелені» подорожі займають від 7–20% у загальному обсязі туристичних поїздок.

Зелений туризм як відпочинок у селі для України не є новиною, адже ще на початку XX ст. до карпатських сіл приїздили на відпочинок відомі українські письменники, художники, артисти, політики. Туристів до села приваблює також сільська воля, відчуття якої позбавлені масові курорти. З господарем можна

вільно домовитися про терміни та умови проживання, про склад харчування, про екскурсії тощо. «Офіційний» турист такої свободи вибору, як правило, позбавлений. Нині розвиток сільського туризму поширився вже на 14 областей України. Ініціатором виступила всеукраїнська громадська неприбуткова організація — Спілка сприяння розвитку сільського зеленого туризму в Україні.

Черкащина багата символами буремної історії України: священна Чернеча гора над широким Дніпром, славетний Чигирин на Тясмині, легендарний Чорний ліс та поетична Рось подарують Вам незабутні враження. В області збереглися історичні пам'ятки часів запорізьких козаків, численні свідощтва і пам'ятники епохи Богдана Хмельницького, селянських повстань XVII–XIX століть. У цьому регіоні, як і в багатьох інших українських селах, збереглася велика кількість дохристиянських народних вірувань. Обрядові дійства Русалії були одним з найскравіших виражень поетичної душі наших предків.

Відпочинок на селі приваблює, насамперед, мешканців великих міст України, які мріють пожити хоча б короткий час в екологічно чистій сільській місцевості, поласувати натуральними продуктами традиційної української кухні, хоч трохи відпочити від шаленого міського життя у камерній обстановці мальовничої сільської садиби. Дехто вивозить дітей на село заради оздоровлення.

У 1990-х рр. сільські місцевості Черкащини зазнали істотних структурних змін: проблем із зменшення населення, зростанням безробіття, зменшенням прибутків, масовою заробітчанською міграцією, погіршенням соціального захисту, втратою сільської ідентичності й культури. Відродження і подальший економічний та соціальний розвиток сільської громади нині пов'язують з індустрією туризму, зокрема, сільського зеленого. Наукові дослідження свідчать про те, що сільський туризм здатний забезпечити економічну та демографічну стабільність у сільських місцевостях та вирішити їхні соціально-економічні проблеми.

Сільські господарі пропонують туристам також різні розваги: катання на бричках чи саях, участь у традиційних народних святах, сільських весіллях тощо. Серед садиб, що включені до всеукраїнської мережі «Українська гостинна садиба», можна відмітити «Лісову легенду» (господар Д. Е. Горілий, с. Сунки Смілянського району Черкаської області), «Гостинна садиба Анни Фабріччі» (с. Полянецьке Уманського району), садиба «Загребля» (Ю. В. Яблонський, м. Сміла).

Дохід, що отримують від надання туристичних послуг, є, як правило, додатковим джерелом до основного виду діяльності (сільськогосподарської, лісгосподарської тощо). Це пов'язано з тим, що в сучасних умовах на Черкащині потреба у послугах зеленого сільського туризму ще невелика. Адже сільський зелений туризм — це не тільки проживання міського жителя у селі, але й розвиток туристичної інфраструктури, яка включає добре транспортне сполучення між населеними пунктами, створення місць для проведення дозвілля, для харчування туристів та ін. Люди, приймаючи туристів на відпочинок, повинні бути добре підготовленими, щоб забезпечити їм комфортні умови проживання та дозвілля. Першими у селі стають на нелегкий шлях туристичної справи ті господарі, хто має хоч які «стартові» кошти. За оцінками Спілки сприяння розвитку сільського зеленого туризму, витрати на те, щоб проста сільська хата була придатна для прийому туристів, становлять

щонайменше 1600–1700 дол. Звичайно, перетворення сільського будинку на повноцінний мініготель для прийому іноземних туристів з усіма атрибутами цивілізації потребує значно більших коштів. Фінансова підтримка сільського господаря має здійснюватися шляхом створення інфраструктури фінансово-кредитної підтримки, елементами якої мають бути як спеціалізовані банківські установи та інвестиційні компанії, так і небанківські фінансові установи, фонди підтримки малого підприємництва різних рівнів, фонди мікрокредитування, лізингові компанії. Особливо сприятливими для сільської сім'ї може бути наявність довгострокових кредитів та організація відповідних конкурсів.

З метою розвитку у сільській місцевості необхідне вдосконалення українського законодавства у галузі туризму, надання селянам пільг в оподаткуванні, кредитуванні та страхуванні туристської діяльності. Наявність у регіоні багатих природних та соціально-культурних рекреаційних ресурсів може бути доброю основою для функціонування сільського зеленого туризму при незначних інвестиціях.

В. О. Пономаренко

ПОДІЄВИЙ ТУРИЗМ ЯК ДЖЕРЕЛО ДОХОДІВ

Подієвий туризм нині є одним з найпопулярніших напрямків туризму у світі, що динамічно розвивається. За прогнозами сучасних фахівців та вчених галузі туризму в найближчому майбутньому кількість учасників пригодницьких подорожей перевищить кількість учасників екскурсій, що призведе до інтенсивного розширення розвитку подієвого туризму.

Туристська діяльність у подієвому туризмі пов'язана з великою кількістю різних значимих подій, які постійно відбуваються у будь-якій галузі народного господарства як у межах країни, так і за кордоном. Також туристична діяльність пов'язана з наявністю обмежених природних ресурсів та рідкісних явищ, що приваблюють своєю унікальністю, екзотичністю та самотністю та є цікавими на місці призначення для туристів з усього світу подорожуючих з різною метою. Подієвий туризм — відносно молодий та надзвичайно цікавий напрямок, який може приносити високі прибутки від туристичної діяльності. Отже, подієвий туризм пов'язаний з різними видами та формами туризму, зростання якого призведе до збільшення доходів від туризму загалом.

Кожній події присвячено основну мету поїздки. Все більше популярності набувають унікальні тури, які поєднують традиційний відпочинок та участь у найвидовищніших подіях світу. Події — це не підвальна часу атмосфера свята, індивідуальні умови відпочинку та незабутні враження.

Основним напрямом подієвого туризму є івент тури, що охоплюють комплекс культурних, спортивних, етнографічних і виставкових заходів. Але далеко не всі події, що відбуваються, слід відносити до івент туризму. До івент турів можна віднести тільки ті, які приносять якийсь вид доходу і тому можуть розглядатися як ресурсна складова того місця, де вони відбуваються. Принадність подій у тому, що вони різні, ніколи не повторюються, а також потрібно бути в певному місці у певний час та отримати дивовижний досвід. Крім того, існують «віртуальні заходи», що становлять інтерес та цінність для споживачів та індустрії туризму. Комунікація відбувається через різні засоби

інформації. Кожен захід створюється з певною метою, і те, що колись було областю індивідуальних чи громадських ініціатив, стало областю професіоналів та підприємців. І причини очевидні: заходи дуже важливі, вони вирішують багато стратегічних завдань і часто дуже ризиковано залишати їх організацію та реалізацію мирянам.

Важливими складовими подієвого туризму є культурно-виставкові, етнографічні та спортивно-туристичні заходи, проте не всі можна віднести до нього. Із заходів до подієвого туризму можна віднести лише ті, які приносять дохід та є ресурсною складовою відповідного місця проведення заходу. Діяльність цього виду туризму є економічно вигідною для регіону. За її реалізації істотно активізуються всі об'єкти туристичної індустрії, а споживчий попит часто значно перевищує пропозицію. У цей час спостерігається одночасний сплеск відродження місцевих звичаїв, культурних традицій та активізація народної творчості.

Подієвий туризм в Україні — напрям відносно молодий, але активно розвивається. Сьогодні в українських туристів стали дуже популярними поїздки, пов'язані з різними подіями. Подієвий туризм є унікальним видом туризму, оскільки його зміст невичерпний. До заходів, що залучають туристів до України, належать великі міжнародні спортивні змагання (футбольні матчі), культурно-масові заходи — Одеський міжнародний кінофестиваль, етнічні та музичні фестивалі і багато іншого. Подієвий туризм має велике економічне значення. За її реалізації активізується діяльність всіх об'єктів індустрії туризму, тому споживчий попит значно перевищує пропозицію. Відбувається відродження місцевих культурних традицій, звичаїв, розвиток та становлення народної творчості. Основною перевагою подієвого туризму є те, що для розвитку цього виду туризму не потрібні туристично-рекреаційні ресурси. Тому цей вид туризму є альтернативою для регіонів, які не мають виняткової історико-культурної спадщини та природних ресурсів.

Отже, подієвий туризм — це перспективний вид туризму, що активно розвивається, головною особливістю якого є безліч неповторних та яскравих моментів. Актуальною проблемою розвитку туризму в Україні є розвиток подієвого туризму на регіональному рівні. Регіональні органи управління туризмом починають шукати нові форми PR-діяльності, використовуючи дедалі більше нетрадиційні форми та можливості розвитку даного виду. Великі перспективи розвитку цієї туристичної галузі відкриваються в Харківській області як одному з перспективних культурних центрів Східної України.

Джанер Тахір Орхан

BLIESURE TRAVEL ЯК НОВИЙ ТРЕНД У ТУРИЗМІ (НА ПРИКЛАДІ ТУРЕЧЧИНИ)

За даними глобальної асоціації ділових подорожей, ділові поїздки повертаються до нормального життя, яке знищила пандемія COVID-19 та призвела до нової форми проведення зустрічей, а саме до швидкого переходу до відеоконференцій та віртуальних подій. Під час пандемії компанії звернулися до менш трудомістких і більш економічних способів проведення ділових зустрічей, підключення своїх співробітників за допомогою таких додатків, як Zoom і Microsoft Teams, а також віртуальних бізнес-конференцій.

Попри те, що доходи від ділового туризму відновляться, очікується, що ділові поїздки в найближчі роки в Туреччині будуть виглядати зовсім по-іншому. Організації, які звикли економити гроші, на організації подорожі, ймовірно, будуть приділяти акцент на «стійкості» подорожей, де співробітникам рекомендується об'єднувати візити щодо кількох клієнтів або події в одну поїздку.

Існує реальний шлях в організації подібних подорожей з метою ділового візиту з боку глобальних корпорацій, де поїздки можуть бути меншими за ціною, але вони можуть бути довгими за часом. Адже Туреччина володіє для цього всіма необхідними туристичними ресурсами та найкращим сервісом та гостинністю.

До переваг нової концепції ділових подорожей можна віднести проведення більше часу в одному місці. Подорожі рідше піддаються впливу частих змін правил подорожей. Якщо кордон перепинено та немає інформації про зміну правил, то набагато простіше поїхати туди і зробити весь свій бізнес, не турбуючись про зміну правил.

Водночас як деякі працівники приймають подорожі і насолоджуються перебуванням у дорозі, галузеві аналітики вважають, що більшість із них захочуть кращого балансу між роботою і особистим життям, де ділові поїздки не заважають домашньому життю. Насправді, багато робітників, ймовірно, вимагатимуть менше часу далеко від дому.

Однією з нових тенденцій ділового туризму є «bleisure» подорожі, де ділові поїздки поєднуються з відпочинком або туризмом. Також ця форма туризму має назву «змішаних подорожі», але сенс той же: ділові мандрівники додають декілька днів до своїх бізнеспланів, щоб розслабитися та відпочити.

Результати опитування співробітників різних організацій і корпорацій про ділові подорожі показали, що більшість зацікавлені в змішаних подорожах з поєднанням ділових візитів з відпочинком.

Авіакомпаніям Туреччини необхідно підготувати різні акції та пропозиції для відпочинку для заповнення міжконтинентального бізнескласу. Для всіх туристичних компаній та сфери гостинності такий бум може бути вищим за кількістю мандрівників, ніж у прибутку, оскільки найприбутковіший корпоративний бізнес повільно повертається.

Тому корпоративним мандрівникам, планувальникам подорожей, посередникам, постачальникам та постачальникам глобальної системи дистрибуції необхідно підготуватися до відродження корпоративних подорожей та зважати на такі навички:

- використання даних у режимі реального часу (моніторинг інформації, показники вакцинації, коливання цін та зміна попиту, допоможе організаціям приймати кращі рішення щодо подороже);
- додавання спритності у планування (креативні рішення та численні плани на випадок надзвичайних ситуацій покращать здатність організацій швидко реагувати на зміни ринку);
- підвищення комфорту і безпеки мандрівників (для роботодавців і постачальників важливо переконатися, що люди відчувають себе в безпеці, і безпечно подорожувати знову);

- чітке спілкування (така інформація, як корпоративна політика подорожей, переваги постачальників та операційні зміни, повинна передаватися чітко, часто та через кілька каналів).

Але, відмовитись від відео зустрічей та конференцій, бізнес, звісно, не зможе, адже це економія часу та грошей. Тому вони також залишаться популярними як заміна типових особистих зустрічей. У деяких випадках використання доповненої та віртуальної реальності буде доступне на місцях проведення конференцій, щоб учасники бізнесконференції могли брати участь у виступах, а постачальники показували віддалено. Для цього не потрібно подорожувати. Формат гібридних зустрічей буде зберігатись і надалі.

Отже, Туреччина — це країна, яка може поєднувати різні форми ділового туризму, а саме *bleisure travel*. Зникнення офлайн-формату під час пандемії COVID-19 — це питання часу, де спостерігався відкладений попит деякий час. Інший спосіб ділових поїздок навряд чи зміниться в найближчі місяці, і, можливо, роки, охоплює мандати на вакцинацію або маски. Оскільки варіанти коронавірусу приходять і йдуть, ймовірно, обмеження залишаться в силі.

Опинившись на землі в Туреччині, мандрівники, швидше за все, побачать нові зручності, пропонувані в просторі гостинності. Наприклад, більше конференц-майданчиків і готелів, швидше за все, пропонують зручності на відкритому повітрі для зустрічей, ніж вони робили в минулому. І в багатьох випадках готелям потрібно буде знайти нові цілі для зустрічей і конференц-просторів, які будуть повільніше заповнюватися з новими пропозиціями, щодо збільшення місця для тієї ж кількості людей для кращого соціального дистанціювання, а також більше можливостей для трансляції основних програм та інших сесій віддаленим учасникам, більше бездротового підключення для зовнішніх просторів.

А. Д. Сенько, К. Д. Спасивцева

ЗНАЧЕННЯ ПРОГРАМ ЛОЯЛЬНОСТІ В ІНДУСТРІЇ ГОСТИННОСТІ

Сучасний ринок розвивається в шаленому темпі, тож не у всіх є можливість слідкувати за кожним трендом, що завойовує популярність серед клієнтів. Проте, програми лояльності — це вже не просто тенденція, а база, що є запорукою успішного існування підприємства. Ми пропонуємо звернути увагу на особливості формування систем лояльності саме в готельній індустрії, оскільки інформація буде корисною для студентів як для майбутніх працівників.

Програма лояльності в готелях — це система винагород, подібна до програми лояльності авіакомпаній за мандрівку, оскільки вона пропонує переваги для частіших подорожей. По суті, це маркетингова стратегія, яку готельні мережі використовують для залучення й утримання клієнтів, пропонуючи знижки та інші привілеї. Програма лояльності є вигідною як для споживачів, так і для готелів, оскільки вона надає чимало переваг для обох сторін.

Персоналізація

Програма лояльності надає можливість ставитися до клієнтів як до людей, чії потреби ви добре розумієте. За програмою лояльності ви можете проаналізувати минулий досвід споживачів, та за допомогою цих даних надати клієнту саме ті пропозиції, які будуть йому цікавими. Це може стосуватися

як типу кімнат, яким віддає перевагу клієнт, так і мови, на якій йому зручно спілкуватися. До речі, бажано переконатися, що ваш персонал є багатомовним, оскільки це надає вам чимало переваг серед конкурентів.

Співпраця

Проаналізувавши досвід ваших клієнтів, ви розумієте, що вони не перебувають у кімнаті готелю всю свою відпустку. Вони досліджують цікаві місця поруч, відвідують музеї, заклади ресторанного бізнесу, фітнес-центри тощо. У такому разі, на допомогу прийде співпраця з іншими закладами. Ви можете укласти угоду зі спа-саленом, фітнес-центром чи рестораном поруч, умовою якої є надання знижки на певну послугу, якщо ця людина проживає у вашому готелі. Таким чином, ви покращите свою репутацію та надаватимете більший спектр послуг для своїх клієнтів.

Більше пропозицій – більше бронювань

Слід усвідомити, що кількість бронювань залежить від кількості та якості пропозицій, які ви надаєте. Це можуть бути знижки на День народження та інші свята, система кешбеку, бонуси за участь в анкетуванні та багато іншого. Усе це формує позитивне враження клієнтів від вашого закладу, що стане однією з причин для того, щоб вони зупинилися у вас наступного разу. Таким чином, можна запровадити програму лояльності для постійних клієнтів.

Налагодьте зв'язок з клієнтами

У будь-якій програмі лояльності передбачений контакт зі споживачами. Це можуть бути повідомлення з унікальними пропозиціями, питання щодо того, який тип винагород подобається тому чи іншому клієнту найбільше, та, безумовно, відгуки. Ви повинні реагувати на всі відгуки, особливо на негативні. Найгіршим вчинком буде ігнорування або видалення негативного відгуку. Набагато краще прийняти ситуацію та за можливості запропонувати знижку на наступний візит для того, щоб клієнт міг впевнитися, що ви виправили проблему, чим ви зможете покращити репутацію.

Отже, програми лояльності – це чудова можливість для залучення клієнтів, яка є вигідною для обох сторін. Слід пам'ятати, що ця система не є універсальною, тож потрібно скористатися сегментацією. Вам потрібно зрозуміти, яка саме програма лояльності буде доречною для вашого закладу. Крім того, потрібно аналізувати потреби кожного клієнта, для надання у майбутньому саме тих послуг, які будуть йому потрібними. Виконавши все це – ви матимете широкую клієнтську базу, а ваша репутація буде бездоганною.

Д. Ямольська

КВЕСТ-ЕКСКАРСІЯ ЯК ІННОВАЦІЙНИЙ НАПРЯМОК РОЗВИТКУ РЕГІОНАЛЬНОГО ТУРИЗМУ

Відомо, що людство завжди цікавилось невідомим, незвичайним, прагнуло до чогось більш продуктивного та динамічного. Наявність вільного часу дозволяє людині зміцнювати фізичне здоров'я та покращувати свій духовний світ, вносячи різноманітність та нові враження, а саме відпочивати та мандрувати.

Сьогодні суспільство розвивається швидкими темпами та змінюється і сама людина. Зроблено багато наукових відкриттів, зокрема й створено ряд

інноваційних підходів в обслуговуванні туристів. У наш час екскурсія стала насиченішою за змістом. Критеріями ефективності туристичної діяльності нині є нові змісти, форми, теми та методи реалізації. Формат квесту є одним з найновіших, конкуренції у цьому сегменті майже немає.

Проектування значущих для людей видів відпочинку у вільний час є важливим завданням для суспільства та держави. Однією з форм організації вільного часу та рекреаційної діяльності можуть бути пішохідні послуги, які передбачають освіження чи розширення знань та насичення позитивними емоціями. Одним із таких варіантів є туристичний квест, який є поєднанням гри та екскурсії. Оригінальна форма проведення квест-екскурсії сприяє почуттю азарту серед туристів, дозволяє втекти від «сірих буднів» і відправити гравців куди завгодно: у минуле, у майбутнє, в уявний світ книги, фільму, гри для комп'ютерів тощо. Зрозуміло, що інноваційні екскурсії можуть стати потужним поштовхом для розвитку внутрішнього туризму.

Однією з форм квесту є міські квест-екскурсії, які передбачають розгадування головоломок і пошук підказок прямо на вулиці. Вони допомагають краще пізнати місцевість і побачити не лише визначні пам'ятки, а й неформальну сторону того чи іншого міста. Також у межах цього типу місій є поділ пропозицій для пішоходів та туристів на автомобілях. Є також екстремальні ігри, відвідування покинутих і небезпечних місць. Головні завдання також можна отримати різними способами. Можливо взяти місію з супроводженням, щоб пройти певну тематичну гру і позмагатися на швидкість з іншими учасниками або зареєструватися на сайті, придбати шлях квесту та виконати його окремо за бажанням. Це чудова альтернатива для тих, хто втомився від стандартних походів.

Квест містом – це захоплююча та інтерактивна гра з прихованими предметами, яка поєднує захоплюючу міську місію та огляд визначних пам'яток. Гравці проходять шлях від точки до точки, шукаючи відповіді, вирішуючи різноманітні завдання, отримуючи пропозиції та нові завдання.

Головною перевагою екскурсій у форматі квесту є відсутність жорсткої обмеженості в часі та просторі. Екскурсовод у такому випадку виступає і як аніматор. А розважити туристів на шляху – дати їм можливість відпочити від гонки за виконанням завдань – можна в розважальних закладах та в підприємствах харчування. Саме з цим сектором туристичний менеджер має укласти договір на співпрацю. Туристи, особливо ті, що у місті вперше, краще довірять вибір місць харчування, розміщення та розваг професіоналу. Додатковий прибуток у такому випадку принесе турфірмі реклама. Це у більшому масштабі, звісно, буде сприяти розвитку всього сектору туризму в регіоні.

Створення подібного проекту актуальне, адже задовольнить потреби найвибагливішої аудиторії – підлітків, учнів старших класів середньої школи, зокрема з області. Звичні нудні екскурсії їх вже не приваблюють, проте побачити велике місто та спробувати нестандартні розваги кортить. Постійне удосконалення регіонального туризму в місті Харків призводить до появи нових пішохідних маршрутів, різноманітних екскурсійних послуг, що відповідають сучасним критеріям ефективності та відповідають запитам споживача.

У наш час екскурсія стала насиченішою за змістом. Нові форми проведення, теми екскурсій, методи реалізації сьогодні є критеріями ефективності туристичної діяльності. В організованому процесі сприйняття навколишнього світу, нової інформації велике значення надається емоційній стороні. Концепція економіка вражень є ключем успіху в екскурсійній діяльності сучасності. Важливо, щоб екскурсивод не тільки спонукав туриста побачити і почути, а й співпереживати йому. Те, що екскурсанти бачать і чують, має викликати захоплення, обурення і радість пізнання. Квест-екскурсія виокремлюється насамперед методом сприйняття інформації з програми. Екскурсія подається у форматі гри. Тобто щоб пройти далі по маршруту, потрібно виконати завдання. Проведення різних форм квест-екскурсій, а саме міського квесту, з залученням інноваційних технологій задовольняє потреби сучасної молоді та сприяє розвитку регіонального туризму.

А. Савенко

НОВІ ПІДХОДИ ДО ПРОСУВАННЯ ТУРИСТИЧНИХ ПРОДУКТІВ

При впровадженні туристичного продукту, організація визначає фактори, на які будуть впливати рішення покупця, купувати чи ні. Чинниками можуть бути структура, якість, атрактивність продукту. Тому на початку формування туристичного продукту потрібно прикладати зусилля для ознайомлення покупців із новим продуктом, багато сил витрачається на залучення нових клієнтів.

Потрібно використовувати сучасні інформаційні технології для реклами туристичного продукту. Найперспективніший напрямок — це реклама в Інтернеті, тому що кількість користувачів з кожним роком збільшується, також це наймобільніший і найоперативніший спосіб передавання інформації.

В організованому туризмі просування туристичних продуктів є невіддільною складовою. Основні засоби просування туристичного продукту — це реклама в засобах масової інформації; прямий маркетинг; стимулювання продажів; зв'язки із громадськістю, брендинг, таргетинг тощо.

Реклама в засобах масової інформації є просуванням інформації про продукт з метою впливу на споживача та розповсюдження інформації про нього, яке викликає бажання його купити. Реклама туристичного продукту повинна включати в себе: надання інформації про послугу та її асортимент, формування смаків у споживачів та нагадування про необхідність покупки.

Прямий маркетинг вимагає у працівників турфірми привернути увагу споживачів до пропонованих турів та викликати бажання їх придбати.

Рекламу в ЗМІ використовує і такий канал просування, як стимулювання продажу. Стимулювання застосовує додаткові стимули заохочення до купівлі чи продажу. Наприклад за допомогою знижок, надання додаткового безкоштовного обслуговування, включення в пакет деяких безкоштовних послуг, таких як безкоштовний вхід у диско-клуб, на пляж, користування тенісними кортами, тощо. Та стимулювання турагентств виплатами комісій за продаж турів понад встановлену ціну, організації безкоштовних рекламних поїздок для працівників турагентств тощо.

Зв'язки із громадськістю, або паблік рилейшнз, має основне завдання — сформувати позитивний імідж турфірми, який у кінцевому результаті виведе

її на новий рівень, створить популярність та збільшить прибуток, також він є відносно недорогим видом комунікації.

Брендинг — діяльність зі створення, реалізації та управління брендом підприємства.

Сучасне суспільство розвивається дуже швидкими темпами, особливо інформаційний простір, що у свою чергу стимулює виробників туристичних продуктів шукати все нових шляхів для просування своєї продукції на ринку.

Найновіший метод у просуванні туристичного продукту — це таргетинг. Таргетинг — рекламний механізм, що дозволяє виокремити зі всієї наявної аудиторії тільки цільову аудиторію, яка відповідає заданим критеріям, і показати рекламу саме їй. Підбір рекламних майданчиків — вид таргетингу, який здійснюється шляхом підбору рекламних майданчиків так, щоб їх відвідувачі відповідали цільовій аудиторії. Тематичний таргетинг — це показ реклами на вебсайтах, відповідних певній тематиці. Таргетинг за інтересами — це контекстна реклама. Географічний таргетинг — це показ реклами цільовій аудиторії, обмеженою деяким географічним регіоном, обраним рекламодавцем. Соціально-демографічний таргетинг — за віком, статтю, доходом, посадою. Поведінковий таргетинг найперспективніший, тому що він збирає інформацію за допомогою соокіе-файлів і містить дані про переглянуті сайти та пошукові запити.

Для успішного просування туристичного продукту потрібне максимальне використання можливостей та переваг мобільних пристроїв.

М. М. Сімонова

ВПЛИВ МАРКЕТИНГУ НА РИНОК ТУРИСТИЧНИХ ПОСЛУГ

Зростання кількості туристичних компаній, концентрація капіталів та поява туристських концернів (початок 80-х років) істотно загострили конкуренцію у туристичному бізнесі. Зокрема, пропозиція на туристичному ринку перевищувала попит, що привело до боротьби за клієнтуру. Стали з'являтися маркетингові дослідження на ринку туристичних послуг.

Комплексні зусилля маркетингу стали впливати на комерційні й управлінські ресурси туристичних послуг. При цьому в сформованому пакеті послуг реалізація послуг стала здійснюватися через посередника або безпосередньо на ринку споживачів. Наприклад, туроператор може працювати через турагента або безпосередньо із споживачем. Турагент може не лише виконувати посередницькі функції, але і виступати на ринку від особи. Тобто, реалізація маркетингової програми протікає по технологічному ланцюжку «товар — ціна — поширення — стимулювання».

Успішна боротьба за клієнтуру на туристичному ринку пов'язана із продуманою асортиментною політикою туристичного підприємства. В її основі лежить своєчасна відмова від пропозиції продукту, яка враховує конкретну ситуацію та специфіку попиту на момент реалізації застарілої туристичної послуги. Звідси виникає необхідність визначити, які складові пакета послуг окремої туристичної послуги досягли граничного віку і якими продуктами їх слід замінити для отримання належного ефекту.

Відомо, що туристична послуга має свій цикл «цінової політики». У процесі циклу попит на певний їх набір поступово зростає, досягає максимуму і потім

знижується до мінімального рівня. Підтримати високий рівень попиту можна лише шляхом модернізації товару або замінити його принципово новим. При цьому поява так званого «науково-технічного прогресу» сприяло швидкому розвитку нових виробництв та зростанню пропозиції і нових послуг.

Перший період, коли товар розглядається на ринку як «новий». Тобто, його виробництво здійснюється на базі вперше застосовуваної технології. Для цього періоду характерні невеликі масштаби пропозиції. При цьому товар тільки впроваджується на ринок, але ще належить завоювати переваги споживачів.

Другий період отримав назву «фаза розвитку». Він характеризується масовістю виробництва продукції, що отримала визнання на туристичному ринку.

Третій період отримав назву «фаза зрілості». Він характеризується зростанням пропозиції конкурентів, які освоїли виробництво нового продукту. Все це веде до насичення ринку та втрати інтересу до продукту з боку споживача. Він перемикає свою увагу та свої кошти на інший ринок туристичних послуг.

Другий етап маркетингу присвячений остаточному визначенню ціни пропонованої туристичної послуги. Складність роботи на цьому етапі полягає в необхідності врахування численних факторів. Багато з них мають різну і навіть протилежну спрямованість. Ціноутворення на туристичну послугу має низку особливостей, які туроператор повинен враховувати під час калькуляції ціни.

Відзначимо, що в Європі ціна на ряд туристських послуг є предметом державного регулювання. Для більшості європейських ліній з регулярним міжнародним сполученням тарифи повинні бути схвалені офіційними угодами між державами. У ряді європейських країн існує офіційна реєстрація або класифікація засобів розміщення, де ціни щорічно фіксуються і можуть змінюватись тільки в певних межах.

Значимо, що вплив організаційних форм на систему поширення туристичних послуг полягає у скороченні часу, який турист витрачає на підготовку подорожі. Серед цих форм поширення набуло формування пакету послуг та «прямий маркетинг». Прямий маркетинг передбачає встановлення прямих контактів туроператора із майбутніми клієнтами. Крім того, формується банк даних по клієнтурі туристського підприємства та створюється система «зворотного зв'язку» для врахування можливих претензій споживача.

Заключна ланка маркетингу включає комплекс різних заходів. Багато з них здійснюються ще до розробки маркетингової програми. Йдеться про «імідж» фірми, який поширюється на пропоновані послуги. При цьому позитивний імідж фірми досягається при повному задоволенні клієнтів.

Отже, управління ринком туристичних послуг є завданням всього комплексу маркетингу. Управління попитом включає і заходи щодо прямого стимулювання активності клієнтів. Відповідно до цього результати аналізуються і приймається рішення про збереження програми, її модернізації та розвитку ринкових туристичних послуг.

А. Д. Ситько, К. Д. Спесивцева

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ МАРКЕТИНГУ В ТУРИСТИЧНОМУ БІЗНЕСІ

Сучасний світ оновлюється швидше, ніж нам здається. Потреби клієнтів змінюються, тож для того, щоб встояти на ринку, потрібно слідкувати за

трендами. Ми пропонуємо розглянути кілька маркетингових тенденцій щодо туристичного бізнесу.

Контекстний Маркетинг

Зараз, як ніколи, важливо проаналізувати, чи є ваш маркетинг релевантним. У складних умовах, серед величезної кількості брендів, представлених на ринку, споживачі оберуть тих, хто швидко зреагує на ситуацію. У випадку з пандемією багато компаній припинили своє існування через те, що не встигли вчасно зреагувати. Одні продовжували працювати в тому ж темпі, інші, навпаки, намагалися скористатися ситуацією. Така стратегія виявилася програшною. Проте ті компанії, які вчасно підлаштувалися під зміни, встигли змінити свою концепцію. Заклади харчування зробили акцент на доставку, а заклади з розміщення почали пропонувати вигідніші пропозиції, з підвищеною безпекою для здоров'я. Слід вийти на контакт з аудиторією та визнати, що ці два роки були дійсно складними, проте ви завжди будете поруч, коли вашій аудиторії знадобиться заслужений, довгоочікуваний відпочинок.

Дослідження показують, що під час пандемії зростає кількість клієнтів, бажаних забронювати квитки чи готель за 1–2 дні. Тож переконайтеся, що ваша компанія є привабливою для таких споживачів і ви можете надати їм таку можливість.

Прекрасним прикладом маркетингу з урахуванням контексту є те, коли готельний бренд Hyatt запустив ініціативу в партнерстві з Headspace, програмою для медитації, яка називається «Отримайте трохи Headspace разом із Hyatt». Акція дає аудиторії Hyatt тридцятиденну безкоштовну пробну версію Headspace для учасників WorldofHyatt у додатку WorldofHyatt. Кампанія Hyatt водночас надає своїм учасникам цінну та актуальну пропозицію та визнає важливість психічного здоров'я. Він також заохочує клієнтів використовувати додаток WorldofHyatt.

Більше можливостей для смартфонів

Згідно зі звітом Google, 48 відсотків користувачів смартфонів у США комфортно досліджують, бронюють та планують всю свою подорож за допомогою мобільного пристрою. Під час пандемії, використання смартфонів значно зросло, тож цей факт не можна ігнорувати. Ваша компанія повинна бути представлена в мобільному додатку якщо не найкраще, то хоча б на рівні з вебсайтом, для того щоб користувачі мали можливість виконувати ті самі завдання на мобільних пристроях, що й на вебсайті. Те саме дослідження Google також показало, що 33 відсотки користувачів смартфонів негативно ставляться до бренду, якщо мобільна версія є повільною, відсутня можливість проведення певних задач, тому дуже важливо протестувати свій мобільний додаток і вносити покращення, коли це необхідно.

Наприклад, Marriott представила добре розроблену програму, яка полегшує пошук і бронювання номеру в готелі. Це також дозволяє учасникам використовувати додаток як ключ від кімнати, щоб вони могли обійти реєстрацію та прямувати прямо до своїх кімнат. Після реєстрації члени програми лояльності також можуть замовити додаткові послуги, як-от шампунь, розмова з консьєржем та інші. Marriott виходить за межі простого бронювання та планування поїздки, а також включає функції та унікальні пропозиції, які можна знайти лише на цьому мобільному додатку.

Відеомаркетинг

Відеомаркетинг вийшов на абсолютно новий рівень, оскільки споживачі шукають відео місць, куди вони бажають поїхати, проте маркетологи більше не можуть покладатися на заздалегідь записане відео. Клієнтам потрібні реальні емоції від реальних місць. Їх вже не влаштовує чудове відео, змонтоване 10 років тому. Тож новою тенденцією стали прямі ефіри та трансляції. Відео в прямому ефірі економічніше, а бренди можуть звести витрати на виробництво до мінімуму, і вони показують споживачам, що ви справжній, «прозорий» бренд. Окрім трансляцій з місць для відпочинку, компанії мають можливість зблизитися з аудиторією, як це зробили Airbnb. Бренд запровадив чудову можливість Experiences он-лайн. Багато клієнтів, можливо, не зможуть відвідати ці заходи особисто, але вони можуть взяти участь у майстер-класі з виготовлення емпанади, потренуватися у волейболі від п'ятиразового олімпійця або відвідати семінар з інтерпретації ваших улюблених пісень мовою жестів — усе це в прямому ефірі. Такі заходи також створюють особливі можливості для клієнтів, які шукають розваги прямо зараз, створюючи позитивні асоціації з брендом.

Сідайте на потяг TikTok

TikTok — нова соціальна мережа, яка ґрунтується на обміні короткими відео різної тематики. Формат TikTok дозволяє гостям легко ділитися створеним користувачами контентом із туристичними брендами, щоб пропагувати автентичність та зміцнювати довіру. Користувачі можуть ділитися реальними відгуками, помітяти та підкреслити, що робить місце призначення таким привабливим для майбутніх мандрівників.

Маркетингові поради TikTok щодо туристичного контенту:

1. Розповідати історію — це ключовий інгредієнт успішного TikTok.
2. Використовувати відповідні хештеги так само, як і в Instagram, щоб відображатися для тих, хто використовує функцію пошуку.
3. Додайте своє місцезнаходження до свого профілю, оскільки геолокація є важливим фактором в алгоритмі TikTok.
4. Перейдіть до тенденції Challenge, розпочавши унікальне завдання, пов'язане з вашими турами, використовуючи фірмовий хештег.
5. Зв'яжіть у своєму профілі інший обліковий запис у соціальній мережі, щоб перетворити перегляди профілю на підписників на кількох платформах.

Отже, сучасні умови вимагають швидкої реакції та пристосування. Визнавайте поразки та пропонуйте унікальні можливості та шукайте нові шляхи завоювання уваги споживачів. Попрацюйте над мобільними додатками, щоб ваші клієнти могли отримати максимум. Залучайтеся до відеомаркетингу. Пропонуйте живі відео з місць призначення та влаштовуйте затишні трансляції для аудиторії. Та не забувайте про нові соціальні мережі, а саме TikTok, який вже завоював увагу багатьох зумерів і не тільки. Виконавши все це, ви матимете значний переваги для ваших клієнтів.

І. О. Мартищенко

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТУРИСТИЧНОГО МАРКЕТИНГУ

Маркетинг туризму, що розвивається із суттєвим запізненням стосовно інших видів маркетингу, останнім часом набув значення соціального явища.

Високі темпи його розвитку, великі обсяги валютних надходжень активно впливають на різні сектори економіки, що сприяє формуванню туристичної індустрії. На сферу туризму припадає близько 7% світових інвестицій, кожне 16-те робоче місце, 11% світових споживацьких витрат тощо. Масштаб і стабільність темпів зростання перетворюють туризм на одну з пріоритетних сфер діяльності. Такі країни, як Єгипет, Греція, Турція, — яскравий приклад того, що саме туристична галузь формує більшу частину національного багатства держави.

Постає питання про роль України на світовому ринку туристичних послуг, яка має всі передумови для інтенсивного розвитку туризму: особливості географічного положення та рельєфу, сприятливий клімат, багатство природного, історико-культурного та туристично-рекреаційного потенціалів. Попри це, на сьогодні Україна є своєрідним інвестором зарубіжних країн, хоча, за розрахунками фахівців, туризм, тільки у вигляді податків, міг би щороку приносити в державний бюджет до 4 млрд дол. Причини такого становища — у складній соціально-економічній ситуації в державі, у недостатньому приділенні уваги механізмам стимулювання туристичної індустрії, відсутності ефективної стратегії розвитку цієї галузі. Ситуація, що склалася в туристичній сфері, вимагає активного пошуку засобів подолання кризових явищ та інтенсифікації виробництва туристичного продукту із забезпеченням необхідної його якості. Великого значення набуває використання інструментів маркетингу туристичних послуг як різновиду маркетингу послуг.

Домінуючу позицію в маркетингу послуг посідає необхідність урахування соціальних чинників, що створюються їхніми виробниками. Маркетинг послуг може розглядатися і як особливий вид діяльності, який формує соціальне середовище й умови життєдіяльності суспільства. На ринку послуг більшою мірою посилюється дія принципу адекватності мінливого попиту зі способами виробництва та реалізації продукту. Це зумовлено як динамічністю попиту на послуги, так і вагомістю показників його задоволення. Одним з основних об'єктів дослідження маркетингу послуг є результати обліку зовнішніх ефектів. Часто в соціальному середовищі споживач послуг відчуває на собі позитивний чи негативний вплив осіб, які не беруть безпосередньої участі в наданні цих послуг, але є членами соціуму. Тому зовнішній ефект може не лише істотно змінити сформовані соціальні умови, а й певним чином вплинути на хід соціальних, економічних, екологічних складових життєдіяльності людини. Тут особливо важливою є небезпека виникнення негативного зовнішнього ефекту: наприклад, невідповідність якості туристичних послуг їхньої вартості. До особливостей маркетингових досліджень у сфері послуг належить з'ясування проблеми: «яка саме характеристика послуги спонукає кінцевих споживачів обирати даного надавача послуг — швидкість реалізації, мінімум помилок, кількість додаткових послуг, зручне знаходження виробника послуги чи щось інше». Особливості ринку послуг також значно впливають на інструментарій просування і організацію маркетингової комунікаційної політики. Засоби маркетингу просування на ринку послуг майже ті самі, що й на товарному ринку: реклама, персональний продаж, прямий маркетинг, зв'язки з громадськістю, але специфіка послуг зумовлює значну складність поінформування про них і демонстрування потенційним споживачам.

Отже, сформулюємо специфічні напрямки актуальних досліджень у сфері маркетингу послуг: виявлення існуючого та потенційного попиту на окремі послуги з попереднім аналізом ринку; прогнозування попиту на виробництво послуг-новинок; дослідження асортименту існуючих послуг, що пропонуються операторами; аналіз мотивованої поведінки споживача послуг; визначення доречних цій послугі інструментів маркетингової комунікаційної політики для підвищення ефективності. Маркетинг туристичних послуг можна визначити як комплекс заходів, пов'язаних із визначенням і розроблення туристичного продукту, а також його просуванням відповідно до психологічних та соціальних факторів, які необхідно враховувати для задоволення потреб індивідуумів і груп людей у відпочинку, розвагах за допомогою надання їм житла, транспортних засобів, харчування, організації дозвілля тощо. Маркетинг у галузі туризму є системою вивчення туристичного ринку, всебічного впливу на покупця, його запити з метою надання максимальної якості туристичному продукту і одержання прибутку туристичною фірмою.

Багато фахівців у галузі туризму бачать у туристичному маркетингу систему безперервного узгодження послуг в процесі маркетингової діяльності з тими, які користуються попитом на ринку, і які планується виводити на ринок з більшим прибутком, ніж це роблять конкуренти. Слід зазначити, що зміст маркетингової діяльності залежить від кінцевих цілей галузі, підприємств, споживачів. Отже, підводячи підсумки слід зазначити, що маркетинг у туристичній галузі це, на сам перед, комплекс заходів, спрямованих на найбільш повне задоволення запитів споживачів за допомогою розробки, просування на ринку та доведенням до кінцевого споживача відповідного туристичного продукту, який дозволяє на основі аналізу попиту і пропозиції, прогнозувати тенденції розвитку ринку туризму, більш правильно організувати поточну комерційну діяльність, та вносити пропозиції щодо розвитку перспективної територіальної структури галузі.

Основні проблеми досліджень у сфері послуг маркетингового туризму є сутність і роль маркетингу в розвитку туристичної галузі, зокрема процес управління маркетингом, види стратегій та маркетингові плани. Доведено, що, з одного боку, в просуванні туристичних послуг найбільш вагомим методом є реклама, а з іншого боку, дуже важливим є людський фактор у формі професійного обслуговування. Основні висновки дослідження доводять, що тільки професійно підготовлена реклама, зокрема в Інтернеті, може сприяти зацікавленості у наданому туристичному обслуговуванні, а отже і розвитку туристичної галузі. Важливим є не тільки вебсайт, але й інші форми просування, пов'язані з позиціонуванням, друком та розсилкою інформаційних бюлетенів або надсиланням рекламних електронних листів тощо. Інше спостереження, яке випливає з дослідження, полягає в тому, що пріоритет за Інтернетом і його рішуча провідна роль у просуванні послуги, є спірною, оскільки респонденти найбільш часто користуються рекламою «з уст в уста», яку вважають більш надійною, підтверджуючи правило, що люди вірять більш всього своїм друзі, рідні.

Заяви респондентів свідчать, що вони цінують всі маркетингові інструменти, для розвитку туристичних послуг, однак, найбільш традиційні з них: святкові пакети, ціна, місцеположення та доступ до комунікацій, рекламні акції.

СЕКЦІЯ:
ІНОЗЕМНІ МОВИ В ФАХОВІЙ І МІЖКУЛЬТУРНИЙ КОМУНІКАЦІЇ

V. Yashkova

DANCEHALL DANCE STYLE

Dancehall is a popular dance genre springing out of English speaking Caribbean, mainly from Jamaica. It is the mix of African origin dances of the region and Jamaica in particular, with popular culture, and youthful “innovation”. Lately dancehall has been used to package and sell Jamaican and Caribbean culture. For that purpose it been restructured in order to sell more on the international market. Dancehall is one of the largest industries in Jamaica.

Dancehall is named after Jamaican dance halls in which popular Jamaican recordings were played by local sound systems. These began in the late 1940s among people from the inner city of Kingston such as Trench Town, Rose Town and Denham Town – Jamaicans who were not able to participate in dances uptown. There was a real racial and cultural divide at the time, so dance halls were a place where the black working class could meet, socialize, and have fun together.

Dancehall has influenced several other dance styles, predates hip-hop culture, and has enjoyed several rounds of mainstreaming and crossover since the 1960s. The dancehall movements come predominantly from Jamaican traditional dance. Reggae itself however is also a fusion of these styles although it does not allow the same rhythmical diversity as dancehall does. Dancehall derives from reggae and is still being considered as a reggae sub-genre. It always adheres to the reggae “feel” or “pulse”. This predominantly drawing from Kumina, nyabingi (Rastafari) and Maroon roots.

Social and political changes in late 1970s in Jamaica, including the change from the socialist government of Michael Manley (Peoples Nationalist Party) to Edward Seaga (Jamaican Labour Party), were reflected in the shift away from the more internationally oriented “roots reggae” towards a style orientated more towards local consumption, and in tune with the music that Jamaicans experienced when sound systems performed live.

The music of dancehall is a shift from reggae to a more modern sound, with the use of electronic instruments. A hallmark of dancehall music is the use of riddims (digital rhythms) over which different singers can perform different lyrics. Some riddims feature in hundreds of songs.

Dancehall functions as a form of physical and emotional therapy where dancers can release their pent-up frustrations. As such, it can be fun, innocent and energetic, but can also include themes of violence and hypersexuality. Many lyrics are explicit but are spoken in Jamaican patois which is a dialect of English that is very different from its root language, so English-speakers often have a hard time understanding dancehall music.

Dancehall influences are becoming more and more popular in western hip hop. Choreographers like Parris Goebel and Kiel Tutin have really helped to bring dancehall and its influences to the world stage. Musical artists in the west are also influenced by the sounds of dancehall music. Rihanna’s “Work” saw massive success

as did Drake's "Controlla". Major Lazer has a number of songs that are heavily influenced by dancehall like "Lean On" and "Light it Up".

Dancehall dancing is ever-changing, ever-growing and ever-evolving. Dance moves that are inspired by big songs are constantly being added to the mix, so if you spend a few years out of the scene you can really lose touch with the moves that are being used!

K. Kravchuk

HISTORY OF UKRAINIAN CINEMA

The history of Ukrainian cinema dates back to the distant 1893, when the chief mechanic of the Odesa Novorossiysk University, Iosif Timchenko, invented and designed a prototype of a modern film camera and film projection device. At the same time, he made the world's first filming – he shot riders and javelin throwers. From November 7 to December 20, 1893, these two tapes were shown at France Hotel (Odesa). In September 1896, in Kharkov, photographer Alfred Fedetsky took several chronicles. And already in December Alfred Fedetsky organized a film show at the Kharkov Opera House. In Lviv, on September 13, 1896, regular screenings of French films began in the Passage Gausmann, which lasted several days.

Since 1919, the total nationalization of cinema began in Soviet Ukraine. In 1922, the All-Ukrainian Photographic Film Administration was founded, which managed to reconstruct the Odesa and Yalta enterprises, and in 1928 put into operation the Kyiv film factory (the future A. Dovzhenko Kyiv film studio) – one of the largest and most modern at that time in the world. At the same time, feature films tried to combine revolutionary themes with traditional melodrama and adventure genres of the previous period.

In 1930, the first sound film appeared in Ukraine – Dzyga Vertov's documentary "Symphony of Donbass", and the following year, the audience heard the voices of the actors in Solovyov's feature film "Front"

Dovzhenko's films *Zvenyhora* (1928), *Arsenal* (1929), *Earth* (1930) played a special role in the formation of Ukrainian cinematography. His work brought the domestic cinema to the world level. In 1958, at the World Exhibition in Brussels (Belgium), as a result of a survey conducted by the Belgian Cinematheque among 117 outstanding critics and film scholars from 26 countries, the film "Earth" was named among the 12 best films of all time and peoples. The style created by Dovzhenko marked the beginning of the direction, which is defined as "Ukrainian poetic cinema".

Ukrainian cinema during the Second World War was partly evacuated to the east, was mainly subordinated to the ideological tasks of the war. At the same time, real movie masterpieces were also filmed at this time. For example "Rainbow" by Mark Donskoy based on the script by Wanda Vasilevskaia, which conveys the tragedy of a Ukrainian village occupied by the Nazis with extraordinary artistic power. The film received a number of international awards, but, despite widespread rumors, it never received "Oscar".

Ukrainian cinema of the 1960s and 70s is represented by world-famous names: directors Serhii Paradzhanov, Yurii Iliencko, Leonid Osyka, Mykola Mashchenko, actors Ivan Mykolaichuk, Yurii Shumskyi, Hnat Yura, Kostiantyn Stepankov, Mykola Hrinko, Bohdan Stupka.

During the time of “perestroika”, many films were created dedicated to acute social issues – “Asthenic Syndrome” by Kira Muratova (1989), “Scourge of God” by Oleg Fialko (1988), “Disintegration” by Mikhail Belikov (1990) and others. Film by Yuri Ilienکو “Swan Lake”. The Zone (1989) gained wide international success, becoming a kind of anti-totalitarian film emblem.

In the last decades of the XX century, Ukrainian-made films began to retake positions at prestigious international film forums. Among the unexpected finds is the film “Man and Monkey” (1926), the first popular science film in the history of Ukrainian cinema. In 2017, employees of the Dovzhenko Center found it at the National Film Center of Japan. The director of the film Andrii Vinnytskyi later participated in the 1946 Cannes Film Festival.

Now there are five state film studios in Ukraine – Dovzhenko National Film Studio, National Cinematheque of Ukraine, Ukrainian Animated Film Studio, Ukrainian chronicle-documentary Film Studio, Odessa Film Studio, A. Dovzhenko National Center, as well as about 50 private film companies.

Over the past few years, a new generation of talented film artists has come to Ukrainian cinema. Today, among the authors, representatives of the younger generation – screenwriters, directors, producers and actors – a conscious attitude to cinema, independent from government and business, is emerging. This is an attitude towards cinema as an art, as a civic position, as a matter for which it is necessary to bear responsibility both before people and before God. Young maximalists are raising the bar of their ideas and plans for the development of Ukrainian cinema. The programs of all-Ukrainian and international festivals are already full of films, among the creators of which, perhaps, very soon we will recognize Vertov or Dovzhenko of our time.

L. Dolhova

DANCE IS MOVEMENT AND MOVEMENT IS LIFE

What is life for us? Family, health, love? As for me, life goes around movements. We are always moving forward. In movements there is a variety of running, walking, squats, jumping and dancing.

Today I want to tell you about one of the types of dances – contemporary dance.

Contemporary – one of the types of dances that belong to the modern. That is why this style is still in the process of formation.

Direction of modern choreography, which originated at the turn of the XIX and XX centuries in the United States.

The birth of this choreographic direction was provoked by the desire of dancers to move away from the already existing traditional dogmas of classical dance, and from the carelessness of pop dance contemporary dance focuses on knowing your body, your feelings and abilities. In these dances it is not important to show your skills, but it is very important to show how your body moves, show the impulses.

To emphasize the lightness and expressiveness of movements, contemporaries usually dance barefoot, or in light ballet flats.

Tension of muscles alternates with a sharp drop, relaxation, fall and rise, fast running and a sharp stop – all these are integral parts of contemporary.

Distinctive feature of the dance is a pronounced emotion, fluctuations and contradictions.

That's why I can say that dance is movement, and movement is life. Because through movement we know our body and understand what it lacks.

V. Savina

TOURISM IN UKRAINE AFTER THE WAR

Russian war against Ukraine makes many people think that foreigners will not come to us now for a very long time. However, there are many examples in the world when, after large-scale conflicts, countries quickly recovered and received guests again.

The changes caused by the war attract tourists with the change in urban landscapes, destroyed infrastructure, the so-called "consequences of the war". Also, after the war, a lot of memorial monuments to the victims of hostilities, dead children and heroes who bravely defended our country from enemy attacks will be erected on the territory of Ukraine.

But in addition to infrastructure, it will be extremely interesting for tourists to get to know and communicate with such brave and staunch people of Ukraine, who courageously and boldly conquered their country.

Summarizing everything, we can say for sure that after our victory, tourism in Ukraine will continue to exist or even become even more in demand, which will have an extremely positive impact on the country's economy and people's lives in general.

O. Balakirev

THEORETICAL AND PRACTICAL ISSUES OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITY IN MANAGEMENT

The relevance of the topic is due to the fact that in the case of management special attention is paid to the main factor in the performance of enterprises and manufacturers.

As a student, I have some problems with gaining experience in large and small companies. Based on the economic difficulties and lack of funding for the higher education system in our country, students cannot gain work experience in the amount that is necessary to acquire a profession. Accordingly, the concept of training managers in modern conditions requires some changes. Theoretical views on the well-known provisions of the essential characteristics of the categories of general and socio-cultural management are analysed and deepened; new principles of management for socio-cultural activity are singled out; modified system of competencies of managers for socio-cultural activities.

The specifics of a manager's foreign experience should be creatively adapted to domestic conditions, based on existing and generalized data concerning the theory and practice of management in market economies and their own empirical results. The features of modern entrepreneurship and management, which were discussed above, form a special type of manager. The innovative nature of modern management, its increasing dependence on staff, and a favourable social environment bring to the fore (in addition to marketing, financial, organizational competence) skills of a special kind. The efficiency of modern business, its ability to exist and develop in a highly competitive environment increasingly depends on the full use of the potential of the available human resource. The complexity of this task leads to the

fact that the emphasis in management is shifted from quick results (tactics) to long-term effectiveness (strategy). Modern managers' task is to create conditions under which even ordinary people can achieve extraordinary results. The subordinates themselves, with the help of managers, are expected to develop from controlled workers into specialists with broad powers. What should a new manager do in order to be able to effectively change the behaviour of a subordinate?

Here is a sketch of a modern manager after the high school:

- a manager must be clear about what behaviour he wants to achieve from the subordinate and what he should be taught;
- a manager must be clear about what behaviour he wants to achieve from the subordinate and what he should be taught;
- a manager must know how his subordinate actually acts, and why it is necessary to control not so much his results as the process of his work;
- a manager must be able to analyse the reasons for the wrong actions of the subordinate and be ready to receive information about his own wrong actions;
- a manager must learn to teach. Personal participation in the development of personnel should be perceived by them as the most important strategic function;
- a manager must build such relationships with subordinates that will allow not only not to lose control over the situation when transferring more knowledge and authority to subordinates, but to make it even more controllable.

All these skills are impossible to achieve without the new concept and approach to the education system because most of our lessons are based on the old system mixed with little touches of modern life. We learn a bunch of terms without the opportunity to put them into practice, to see with our own eyes how a business can be organized. So, after graduating from universities, most students have knowledge in their heads, but not the ones that are needed, because they are not adapted to the modern realities of doing business. I think you know many situations when employers refuse students without work experience because they are not adapted to modern realities. For the employer the main target it's to make money. The student without real business experience cannot perform his duties at the proper level to make a profit, he expects to be trained in the specifics of working in the company before that. Based on this, now students start working in companies from the first year of education because they understand that with the old education system, they will not be able to get enough practical knowledge. My solution to this problem is that the universities are to involve many different out-source, large companies interested in recruiting and training employees in the training process.

To succeed in big joint projects, conduct a number of trainings, and only then students will be able to really get the knowledge and practical skills that will help them in their further life.

M. Chepelieva

CREATING A POSITIVE LEARNING ENVIRONMENT IN FOREIGN LANGUAGE CLASSES AT VOCATIONAL UNIVERSITY IN A DIFFICULT POLITICAL SITUATION

The last few years have been particularly difficult for most areas of life in Ukraine, including education. Two years ago, almost all higher educational institutions in Ukraine had to be quarantined due to the pandemic coronavirus infection (COVID-

19), and the Ministry of Higher Education took a decision to move to distance learning. Many people certainly expected that extraordinary situation not to last long, but actually it was not the case. It was, therefore, necessary to identify the most effective ways of conducting classes and to create new computer programmes which would allow contacts with students in accordance with their timetable. Our university happened to be in a rather favourable situation as its main focus is teaching computer technology, so it was not difficult for our students to master distance learning, which allowed not to interrupt their studies and to conduct classes in accordance with the established curricula.

It must be admitted that for the majority of teachers in humanitarian departments, including the Department of Foreign Languages, there were certain difficulties in organising the learning process in the new circumstances. The teachers were offered several computer platforms for conducting lessons and Google Classroom was found to be the most convenient one as it provides opportunities for both written assignments and oral communication. In addition, it was necessary to think about the most effective ways of how to continue giving classes on the basis of the already available teaching aids and methodological materials.

At our university, like in any other vocational institution, foreign languages are not the ultimate goal of education but a mean of acquiring professionally relevant knowledge and skills. The main objective is to improve foreign language communicative skills, including terminology, grammar and discourse peculiarities that are specific for this particular professional sphere. This focus is reflected in the textbooks and materials used by the teachers of our department.

However, despite the fact that new educational technologies and teaching methods are always of great interest, sometimes they become less effective in the learning process if they do not develop students' thinking and creativity and do not present them with new challenges.

We adhere to the opinion of those psychologists who believe that positive emotions are an important factor for the successful acquisition of knowledge and high motivation. Therefore, in vocational training it is necessary to consider students' interests and propensities, worldview and aspirations, feelings and emotions. And in our opinion, in this difficult time, this factor assumes even greater importance.

Hence, we made a decision to somehow adapt our teaching materials by adding emotional colouring that will be able to stimulate students' active thinking and engage their personal experience and creativity.

Each unit of our textbooks has a section called "Socializing" which is quite suitable for creative assignments that can develop students' cognitive interest and increase their motivation to study a foreign language.

We included the following topics into these sections: "What is Happiness", "St. Valentine's Day", "Is Appearance the Mirror of Soul?", "Can Generation Gap be Bridged?", "Are you Creative?" and "How to Learn from Mistakes".

Some teaching materials were borrowed from authentic British and American textbooks, but most of them we had to adapt to the current learning situation. Since at present not all students have regular Internet access, and we cannot communicate with many of them in simultaneous format, we suggest that they do many assignments in writing. Teachers are well aware that dislike of writing is shared by most of today's young people, so teaching writing in foreign languages is regarded as one of the most

challenging and problematic aspects. However, it is due to the interesting writing activities which we designed, we noticed that students' attitudes towards writing is gradually changing. Work with the suggested "non-professional" topics showed that our students were interested in completing the tasks we offered them. In their feedback, most of the students commented that the writing experience was useful and interesting, though challenging for them.

A.-M. Dogan, B. Eyidil

TURKEY — UKRAINE: HISTORY AND PERSPECTIVES OF THE RELATIONS

February 3, 1992 is the date when a new stage in the history of the relations between Turkey and Ukraine commenced. By the year 2022, these relations have entered their 30th year of diplomatic relations between these countries. During this period, they have succeeded in instituting and advancing social, economic and political relations between each other. But the history of Turkish-Ukrainian relations is not limited to these 32 years: they have a much longer history and deep-rooted background. It is not just simply the history of contacts between the countries but a long story of relations between Turkic peoples and the Eastern Slavic peoples, Kievan Rus (be careful, and do not confuse with Russia), some of which became Ukrainians. For many centuries, Turco-Tatar peoples and the people of Kievan Rus in Eastern Europe found themselves in various forms of interaction ranging from trade to war.

Ukrainian historians consider the beginning of the Ukrainian state as an important political entity from the onset of Kievan Rus in the late IX century and regard this as the beginning of the history of Ukraine.

Turkey is an extremely important Muslim country in the world today and a maverick in international relations. Research of the history of Kievan Rus reveals the historical relevance of the Turkic peoples to Ukraine. Turkey got its political and military experience during the powerful Muslim Ottoman Empire — one of the largest and longest-lasting empires in world history. After its collapse at the end of World War I, a battered Turkey gradually climbed its way back up to a position of a great regional community. Its strategic location, broad locally grown economic structure and scope of its geopolitical vision allow speaking about the country's importance today.

Turkey's geography gives Ankara further geopolitical weight due to sea passages of the Dardanelles and Bosphorus — the gateway to the Black Sea for tankers, merchant vessels and warships.

The so-called "Tatar yoke" era lasted from the mid XIII to mid XV century. According to this, the "barbarian Mongol-Tatar hordes" of the Chingizid Empire ran over the Kievan Rus lands with extreme savagery, leaving ruins behind everywhere they passed by.

The tribal leader Genghiz Khan gathered Mongol and Turkic tribes together and began expanding his domain in all directions to create the largest political state in history, which we know as the Chingizid Empire. The armies of the Chingizid Empire, whose soldiers mostly consisted of Tatar and Turkic peoples, for the first time marched towards Eastern Europe and the Kievan Rus in 1222. They conquered Kyiv in December 1240 and established the western region of the Chingizid Empire, the Kıpçak Khanate, also known as the Golden Horde. Although founded by

the Mongols, the majority of the Golden Horde population was composed of the Kıpçaks, who, later became rulers. Golden Horde established vassalage on Kievan Rus principalities up until 1480. The Golden Horde was cruel to the Kievan Rus principalities because they did not submit themselves, it left only those who complied and paid annual tributes. Under the vassalage of the Golden Horde, which was tolerant of foreign religions, the Orthodox Church in the lands of Kievan Rus consolidated its hegemony over its people.

From the earliest times of the world history to the last centuries of the Middle Ages, Turkic peoples played an important role in the historical stage that was set on the Ukrainian theatre.

It is worth noting that, in most of the present-day Ukrainian lands, the presence of the Turkic peoples dates earlier than that of the Slavic peoples. The Turkic peoples played a major role in the political history of these lands not only as political and military powers but also as merchants and diplomats. History reveals that the immigration of Slavic peoples to Western and Southern Ukraine was motivated by the peaceful stability set by the Khazars.

In addition, an important role belongs to the “legendary” Cossacks as a major cause for the emergence of the Ukrainian nation and an instrument for the construction of the Ukrainian national identity. The Cossacks, who became a significant political- military force in the middle Dnieper region by the XVII century laid the foundations of the Ukrainian proto-state structures, but also was a background for the construction of national legends for Ukrainian nation-builders, together with the history of the Kievan Rus.

At the end of the XVI century, the Cossacks became a significant political and military power: they launched raids on Ottoman and Crimean Tatar fortresses in the present-day Southern Ukraine. They also launched sea raids on Ottoman shores in the Southern Black Sea. The major maritime battle took place between the Cossack and the Ottoman fleets in 1625.

In modern history, it is the Russian factor that shapes Turkish-Ukrainian relations. Over centuries, the Russian Empire of the tsars regularly annexed portions of the Ottoman territory which helps explain why Turkey quickly sought protective membership in NATO in 1952. Today, Turkey is still a member of NATO. But it has since often played loose with NATO rules and expectations. In reality, NATO’s main value for Turkey lies in giving Ankara a seat at the table of an important European and trans-Atlantic security institution. It has openly criticized the Russian invasion to Ukraine as a war, giving it the right under the 1936 Montreux Convention to close the Bosphorus Strait – which leads to the Black Sea – to warships. Although Turkey maintains ties with Russia, it also supports the Tatars (Turks) in Crimea and above all opposes any Russian moves in the region that threaten the national sovereignty of other states. Turkey also sells the highly effective TB2 drone missile system Bayraktar to Ukraine. Turkey’s decision is an important symbolic support of Ukraine.

Turkey has always supported Ukrainian independence and the country’s territorial integrity. Erdogan denounced Russia’s 2014 annexation of Crimea and has advocated on behalf of Crimean Tatars (a Turkic ethnic group).

Turkey has sought to expand its trade and commercial relations with Ukraine. “Turkey sees Ukraine as a key country for the establishment of stability, security,

peace and prosperity in the region” – Erdogan said following the signing ceremony between the two Black Sea nations that have been enhancing military ties in recent years.

A. Vihrova

TOURISM AFTER THE WAR

During the full-scale war, tourism in Ukraine suffer from considerable damage and in some places has completely stopped. But, despite this, the authorities are already looking for ways out of this situation, and are also making plans to restore the recreational industry after our victory.

In my opinion, domestic tourism in Ukraine will change its character after the war, but post-war recovery will take some time. When the war ends, people and the authorities will start to restore everything and tourism will change. People want to visit those places that have become a symbol of this war. Also, people want to see historical monuments in Ukraine. Now the war forces people to travel around the country. But, to my mind, this situation unites us even more. When we talk about the west of Ukraine, today, together with the tourist environment, sightseeing tours have been developed that are free for those who left their homes because of the war. I hope that after the war in the east of Ukraine it will become safe and people will develop tourism.

From all of the above, we can conclude that we have become a symbol of courage and freedom in the modern world. Ukraine will be discovered by people from all over the planet. Tourism will be gradually restored and changed. People will visit the places of our country and war memorials with interest, thereby developing tourism.

D. Butko

BOOKS AND E-BOOKS: ADVANTAGES OR DISADVANTAGES?

Recently, there has been a lot of talk about whether we still need printed books or whether electronic books will soon replace them completely. And the answer would seem to be obvious, many will now favour e-books for the qualities inherent in them as most modern gadgets. They are handy, do not take up much space and are much more convenient than their paper counterparts.

However, not everything is so obvious; many studies conclude that while the demand for e-books is increasing, the demand for print editions is dropping only slightly. I suggest, however, that we look at the pros and cons of paper and e-books separately.

Let's start with the paper books. This type of book is familiar to absolutely every one of us since childhood. We read fairy tales from them as children, we learn to read and we use them for our very first research.

A paper book is a generational connection. It is not without reason that many people choose this version of books. They are about convenience, comfort, cosiness and aesthetics. It is also believed that information from them is perceived better, as we not only see the text but also receive tactile sensations. With our fingers we can feel the roughness of the paper, the beautiful and glossy cover, better judge the volume of the reading, and feel the weight of the pages. All this, to some extent, adds to the motivation to continue reading a book.

Reading paper books is a rest for the eyes. Most e-books use low-brightness LCD screens with an anti-reflective effect, so they are not harmful to the eyes either.

Rather, it is the fact that in today's reality, we spend most of our time working on computers, phones and other gadgets. Working for long periods in this mode makes your eyes tired. So, reading a book is a little rest for them. But we must remember to read in good light and take small breaks about every 20 minutes.

And an important advantage of printed books is their "form factor". Many people comment that regular books are much nicer to hold in your hands. They are weighty, with different covers and types of paper inside, bright or concise, small or large, with or without pictures. And the smell of a newly printed book can hardly leave anyone indifferent.

Also, we all know the expression "A book is the best gift". And it doesn't make any sense. Avid fans will certainly appreciate it if you give them a new book, and if it's a rare edition, there's bound to be a lot of excitement.

Books can also be a part of the interior, and as such, they can become a part of your home library, settling as valuable and incredibly beautiful objects on shelves or in cabinets.

The main disadvantages of paper books are that they are short-lived and easily damaged by improper use and care. When it comes to disadvantages, we cannot say that they are bulky, in most cases, they are not a nuisance and you can find another option if you want, but sometimes it can be a real hassle. It is also worth mentioning the price of paper books. If you want a good quality copy, you often have to pay a lot of money for it.

Now we need to talk about e-books. Their history begins in the 1970s in the United States. Since then, they have gone through many changes and continue to gain people's attention and interest.

Perhaps the main advantages of such a gadget are compactness and a quick return on investment. E-books do not take up much space and there is plenty of content to download. Plus, the fact that many literary works can be downloaded absolutely free or for a nominal fee, such a device quickly pays for itself and saves money.

An important parameter is the customization of the content. That is, everyone can pick up a font, its size and colour for maximum comfort when reading. Also, in the case of such a gadget is much more convenient to search for a particular section of the text, memorize pages, refer to the dictionary and note-taking. Another plus is the ability to read in total darkness, thanks to the backlight on the screen.

The ecological compatibility of e-books is also a strong argument for their supporters, as they do not need paper and therefore do not need to cut down the forest. However, they need to be constantly recharged and this point smoothly leads us to the list of negative qualities of such books.

In today's world, the need for recharging is not a serious and unexpected problem, but it would be wrong not to mention it.

Nor should we forget that e-books are also susceptible to external influences. So, for example, accidental ingestion of moisture in your device is very likely to put it out of action, and repairs can cost a lot of money.

Concentration on the content is a matter of time and habit, but advertisements and alerts in such gadgets can be considered a disadvantage because they can distract the reader's attention from the text.

To sum up, paper and e-books undoubtedly have their positive and negative qualities.

Neither the former nor the latter are losing their positions and continue to capture the attention of readers year after year. But the choice is definitely yours. Based on your own preferences, you can choose the best option for yourself. And I hope that my brief analysis will help you make that choice.

N. Rezhevskaja

POLINA RAIKO AND HER NAIVE ART

Polina Raiko (May 15, 1928 – January 15, 2004) is a Ukrainian self-taught artist in the style of naive painting. She was born on May 15 1928 in Tsiurupynsk (now Oleshky), Kherson region.

Her life was stressful. At the age of 22, she got married to Mykola Raiko, a local fisherman. In 1951, the woman gave birth to a daughter Elena, and later in 1953, she gave birth to her son Serhii. The family worked in the garden and on the collective farm. But terrible events turned the artist's life upside down.

In 1994, the woman survived the death of her daughter in a car accident, the death of her husband and several years of beatings from her own son. In 1997, her son was sentenced to a prison colony. Left alone, the woman began to paint on the walls of the empty house at the age of 69.

With no art education or special skills, Polina Raiko began to paint on the walls of the empty house at the age of 69. Having depicted a white dove on the gate of her house the artist is passionate about her work. She had spent almost her entire pension on paint until her death in 2004. Polina Raiko's works are special not only because she conveys her inner world, but also because her works are not depicted on the canvas. The entire home is her work of art.

For almost 6 years until her death in 2004, she painted her own house, the summer kitchen, the gates, the fences, and garage doors, portraying her own life, the lives of her relatives and pets, pictures of nature. Polina spent her small pension entirely on the cheapest paint and brushes.

Thanks to her vocation, which Polina considered God's blessing, she made her house truly famous. However, during her life, the neighbours bypassed her house.

It hosts projects, festivals, residencies, filming, and presentations both in Kherson and Kyiv. Over time, housing began to slowly collapse along with her paintings.

The artist's work stays with the authorities of the Canadian homeland and is protected by the Law of Ukraine "On the Protection of Cultural Heritage".

Polina Raiko died on January 15, 2004. After the artist's death, her works of art became a subject of interest among art lovers. In 2005, "Totem Center for Youth Initiatives" published a catalogue of Raiko's works entitled "The Road to Heaven". Nadia Koshman created the documentary "Heaven" in 2006, which refers to the life and art of Polina Raiko.

The master's works combine real life and different worlds. The harmony of nature and man dominates in these worlds.

The regional authorities of Kherson plan to transform the house of artist Polina Raiko in Oleshky into a Museum of Naive Art, the first in Ukraine. The Department

of Culture at Kherson region state administration cooperates with Oleshky local state administration in order to buy the mansion, which previously belonged to Polina Raiko at 74 Nyzhnia street, Oleshky. The house belongs to a couple of contemporary art connoisseurs from Canada. A local resident takes care of the building, but because of the lack of regular contact with the owners, the house is gradually falling into a dilapidated state, along with Polina Raiko's pictures. The project of purchasing and land management for the house is going to be provided with 650,000 hryvnias from the regional budget. The authorities plan to raise another 300 000 hryvnias from other sources.

But!!! At the current moment the house of Polina Raiko is in the middle of the war zone. Ukrainian folk art, shaped by this strong woman, is in acute danger. On April 14 the town of Oleshky was captured by Russian troops.

K. Rudenko, A. Rybalko

THE REASONS FOR TOURISM STANDSTILL. TOURISM TRENDS 2022

Tourism as an open system is characterized by its high degree of networking with the environment. Numerous interactions with the various dimensions of the outside world influence both the tourism system itself and the environment. The environment as a whole can be divided into technological, socio-cultural, political, economic, and ecological dimensions. Due to the many interrelationships, tourism, with all its components, is very susceptible to changes in all dimensions of the environment.

The tourism industry was one of the world's greatest markets; until the world met the COVID-19 pandemic in the XXI century... Tourism is one of the sectors hit hardest by the COVID-19 pandemic, and the war of 2022. It particularly concerns the countries of the Western Hemisphere and in the Asia-Pacific region. Governments in these regions and other countries of the world are taking measures to ease the economic shock to households and businesses. But there is an important opportunity to be stopped. Beyond the immediate priority of mitigating the impact of the pandemic and the war between Russia and Ukraine which involved most countries of the world, countries will need to create a "new reality" for the tourism industry.

Many tourism-dependent economies are hampered by limited fiscal space. New initiatives to reignite the sector could perhaps help. If the reduction in travel is longer-lasting, some tourism-dependent countries may need to embark on a long and difficult journey to diversify their economies due to changes in tourist preferences or economic scarring. Investing in non-tourism sectors is a long-term goal but could get assistance by strengthening links between tourism and locally produced agriculture, manufacturing, and entertainment. Exports, including services, could also be expanded, using regional agreements to address the constraints imposed by limited economies of scale. Some governments have been providing financial support, either directly or through soft loans and guarantees. Diversifying, shifting to more sustainable tourism models and investing in new technologies could help to shape the recovery. Countries have also been assisting firms to adapt their business models and retrain staff. Solutions may differ from country to country, and the pace and scope of recovery will of course depend on global developments.

Epidemics and pandemics are two of the most frightening news for travellers or planners. In such cases, it may be difficult or impossible to avoid the disease. The most critical risk factor of a medical crisis is the risk of epidemics or pandemics spreading. Such rapidly spreading infections interact actively with the system of international tourism. On the one hand, tourism promotes the spread of epidemics around the world due to high mobility; however, the outbreak of an epidemic also influences tourism. Tourism-related activities also have been negatively affected due to internal processes. The recent spread of the virus (with or without state quarantine measures) leads to a noticeable decline in so-called “social consumption”. The restrictions include restaurant visits, domestic tourism, visits to cultural events, and trade fairs. Several prominent events were postponed or even cancelled in many countries. Given the high number of cancellations, the airline industry has reduced flight plans by more than a half. Hardly any other industry is as dependent on the development of intangible values as the tourism sector. Tourism spendings are based on provision, short or long-time plans, and sometimes on dreams. This fact illustrates the vulnerability of the tourism sector to adverse events. An incident can destroy these intangible assets in the long term.

The travel industry already faced difficulties. Many companies mastered the challenges of digitization and were successful in the changing environment. The most frequently repeated words within the cases were, respectively, PEOPLE, TRAVEL, VIRUS, DAY, CASE, TIME, CANCEL, and TRIP. All of these words had a frequency of over 3000. Therefore, even this limited number of tokens indicated that most of the users tend to cancel their trips.

Important information reaches millions of people instantly, thanks to the Internet, which has many benefits along with some disadvantages. Technological advances make it compulsory to keep abreast of the VUCA (Volatility, Uncertainty, Complexity and Ambiguity) world. These generalizations are critical for the tourism industry, as supported by the data range and statistical analyses. Travellers react to sudden changes and tourism businesses need more time to prepare plan B. Players in the tourism sector must conduct accurate risk analyses and develop appropriate crisis management policies to survive.

Tourist crises are often separated according to different criteria for better understanding. The most common ways of distinguishing are the subdivision according to the geographical extent of the crisis and a distinction between endogenous and exogenous crises. The division divides crises into geographical ranges locally, regionally, nationally, internationally, and globally. A local crisis, for example, is water damage in a resort or hotel, which is limited to this and does not have any more significant, connected consequences. The regional impact is already devastating. A striking example of this is a particular region that is affected by flooding. The crisis in Donbas could be cited as an example of a national crisis. In contrast, the Russia-Ukraine war is described as international because other countries are involved though indirectly. These events provoked a considerable impact on the global tourism industry because of the minimized tourist mobility.

Some necessary steps should be taken to reanimate the industry. Travel insurance would be on the list of must-haves from now on. Tourism companies that would include this option in their travel packages for free or at small prices would be preferred. Travellers should make sure their plans are safe and protected to invest in

the tourism industry. In this context, travel insurance and the possibility of a change of date or location without paying a fee difference can encourage travellers to make future travel plans and ensure tourist mobility.

Flexibility and agility are two critical features needed in the tourism industry. In the future, it is expected that the need for mobility, consumption, and freedom will remain high. Along with efforts to normalize, the tourism sector needs to provide confidence to travellers against the risks. Updates to the travel insurance, refund, and plan change policies are required so that enterprises can serve with full reliability and flexibility.

The crisis has marked a significant change for everyone, and above all for tourism, one of the sectors hit hardest by the virus.

2020 was the year in which international tourism came to a near-complete standstill, and the only alternatives were domestic and local tourism.

2021 has seen some improvements, but only in a very subtle way as restrictions are still in place and many countries keep their borders fully or partially closed.

It is difficult to estimate 2022 as it is not known how the pandemic will evolve and when the war and economic sanctions would stop. However, it is possible to talk about the new tourism trends that are likely to emerge over the coming future:

- International travel with restrictions still maintained by the destinations and airlines to offer 100% security to the consumer.
- Reinforcement of COVID-19 testing; two years after the pandemic. Will COVID testing still be in place as a preventive measure?
- Conscious travel will be advocated. Travel to more distant destinations, but with prolonged durations of stay, as consumers look to enjoy as much of each place they visit as possible.
- Green travel. Climate change is a problem that is present and growing. Consumers now are much more responsible and aware of the reality they live in on daily basis.
- A new trend is the “ed-ventures”. It is about combining education and holidays for the youngest members of the family. While adults may need to telework or attend meetings, their children can be doing workshops and learning playfully.

D. Svyd

QUEEN ANNA OF KIEV AND HER INFLUENCE ON THE HISTORY OF FRANCE

Queen of France Anna Yaroslavna, also known as Anna of Kyiv, can be considered one of the most influential women in medieval Europe in the XI century. As a Kyiv princess, Anna, having married the French king Henry I, became an important political person in Europe, who influenced the course of French history and remained forever in the memory of the French.

The prince of Novgorod and Kyiv Yaroslav the Wise and Ingegerd Olofsdotter of Sweden gave birth to their little daughter and named her Anna. It is supposed that she was the youngest of the daughters, but nobody knows the exact date of her birth. Among historians, versions are voiced about the birth of the future queen in the period from 1025 to 1036. Given the high level of development of culture and education in Kievan Rus, Anna probably received a very good education, was literate and probably knew several languages.

Around 1044, Henry I wooed Anna. The reasons were primarily political. The king was not young, had already lost two wives and still had no heirs. The position of the Capetian dynasty was precarious, France was fragmented, and a conflict with Germany was outlined. Henry was in dire need of a strong financial and military ally, and Kievan Rus was ideally suited for this role. However, Yaroslav the Wise first refused Henry I to marry Anna and only in 1048-1049 he agreed.

On May 19, 1051, on the feast of Pentecost, the wedding of Anna and Henry I took place in the Reims Cathedral, and later the coronation of Anna as Queen of France. This marriage did not bring the king new lands but brought new connections and a rich dowry of gold and jewellery, which enriched the kingdom's treasury. So later, a descendant of Anna, Louis VI donated to the abbey of Saint-Denis "the most precious hyacinth" which was just part of Anna Yaroslavna's dowry.

In marriage, Anna gave birth to three sons: Philip I, born in 1052, who became king, Robert, born in 1054, who died young, Hugo, born in 1057, who became the Count of Vermandois, as well as daughter Emma. Having given birth to children, Anna strengthened the political position of her husband and the Capetian dynasty as a whole. Anna paid much attention to the education and upbringing of her children. All subsequent kings of France were descendants of Anna Yaroslavna.

A wise and educated woman, Anna was co-ruler of Henry, which was a rarity in Europe at that time. Anna, as a queen, was a member of the royal council and took part in important court decisions. Her name and signature appear in a number of charters of Henry I related to church and charitable activities. Since about 1059, against the background of the conflict between Henry I and the church associated with the Gregorian reforms, Anna begins to correspond with Pope Nicholas II, where the Pope asks Anna to intervene and influence the reign of Henry.

On August 4, 1060, after the death of Henry I, the young Philip becomes king of France. Count Baldwin V of Flanders becomes Regent under Philip, but Anna remains the guardian of her son and continues to occupy an influential position in court. She continues to participate in the signing of charters and acts, her name appears much more often than the name of the official regent of Count Baldwin V. To this day, one act has survived with the personal signature of the queen, issued in Soissons for the abbot of Saint-Crepin-le-Grand, where under the signature of the king from Anna's hand was added with a cross and eight Cyrillic letters composing the inscription "Anna Reyna" (Queen Anne).

Since 1061, Queen Anne has withdrawn from the court due to her second marriage, which became scandalous. In 1061, she married Count Raoul de Crépy, who was a cousin of Henry I, which means that by those standards he was a relative to Anna and, moreover, was considered a bigamist, since when he married Anna, he was already technically married to another. Count Raoul de Crépy was excommunicated, which, however, did not prevent him and Anna from living together until his death in 1074. After the death of Raoul, Anna came back to the court to her son, and appeared in royal charters as a Queen until Philip married, after which in the documents she acquired the status of the King's mother.

Anna was also personally involved in charity and the development of the cultural and ecclesiastical spheres of the kingdom. So, in the 1060s, Anna founded the monastery of St. Vincent in Senlis, and so bequeathed land and income for the financial support of the monastery. The monastery has survived to this day; a statue

of the queen was installed in it in the XIX century, and to this day, on September 5, Queen Anna is commemorated in the monastery.

The exact date of the death of Anna Yaroslavna is not known, just like where exactly she was buried. The last document with her signature dates from 1075, so historians believe that she died in the period from 1075 to 1089 (the year when Anna is mentioned as already deceased).

To summarize, Anna was an influential, educated and intelligent woman of her time. Anna of Kyiv managed to forever remain in the history of France as a queen who actively took part in the politics of her country, as well as the development of its culture and spirituality. Anna helped to strengthen the political positions of the Capetian dynasty, and also became the progenitor of all subsequent kings of France.

K. Troshchyna

SUBSTITUTE WORDS FOR ONE OF THE FUNDAMENTAL TERMS

Today, information has become a fundamental scientific concept, which has repeatedly changed, its boundaries are widening and shrinking. The term “information” was first used in the mathematical theory of informatics and the theory of data transmission through communication channels by Claude Shannon (1948), where he defined “information” as all kinds of messages.

The term “information” and similar definitions are now so widely used in science (social and scientific informatics, librarianship, bibliography, document management, etc.). The main fields of activity are economics and management (information industry, information management etc.), political and public activity (information analytics, information centres, etc.), even fine literature, which seems to have always been like that. Nevertheless, as noted in the vocabulary, the term “information” began to be widely used only in the 1920s in journalism, and only then began to “triumphantly” extend to almost all spheres of human activity. Therefore, the study of the evolution of the term “information”; identification of stages and ways of its spreading is a very interesting subject of scientific research.

Ten works of XIX century literature of different ages, authors and genres were reviewed, among which the word search was conducted (A. Dumas “The Count of Monte Cristo”, O. Wilde “The Picture of Dorian Gray”, V. Hugo “The Hunchback of Notre-Dame”, Ch. Brontë “Jane Eyre”, H. de Balzac “Father Goriot” and “Gobseck”, Johann Wolfgang Göthe “Faust”, Stendhal “The Red and the Black”, R. L. Stevenson “Dr. Jekyll and Mr. Hyde”, B. Stoker “Dracula”).

Among the works, the term “information” was not found, the most widespread synonym was the word “facts”, which appeared 71 times in the texts of the works.

The most widespread synonyms were “news”, “announcement”, “details” and “news”. The term “data” was not used by the authors of the works in general.

Thus, as a result of the research we can see that until the early XX century, this term had not been used in the fine literature of the XIX century, instead of it the writers in their works used substitute words such as “details”, “facts”, “announcement” and “news”.

Y. Marylchenko

THE NEW LIBRARY OF ALEXANDRIA

The Great Library of Alexandria (the Bibliotheca Alexandrina) was built with the idea of bringing together the cultures and civilizations of the whole world. Its location was Alexandria, Egypt, at the crossroads of three continents. The library was built on a site near the famous Lighthouse of Alexandria, one of the seven wonders of the ancient world.

The Egyptian government and the UNESCO decided to revive the role that the Ancient Library of Alexandria played in advancing knowledge and the cultural development of Egypt and the Mediterranean area. To this end a new library was built in Alexandria. Construction began in 1995 and the inauguration of the Bibliotheca Alexandrina took place in 1999. [file:///C:/Users/user/Desktop/]

The new Library of Alexandria was designed by the Austrian architect Christopher Capelle and was opened in October 2002. For its construction, an international consortium of the Norwegian architectural bureau Snøhetta was created with English and Italian construction companies. This project aims at building a universal modern public research library to be a center of culture, science and academic research. [https://kinderlibrary.wordpress.com/]

The Bibliotheca Alexandrina is a place of learning, dialogue and tolerance. It includes six specialized libraries, three museums and seven research centers.

The Library has valuable collections of scientific materials to help the socio-economic and cultural development studies on Egypt and the region. [file:///C:/Users/user/Desktop/]

The library has shelf space for eight million books, with the main reading room covering 20000 square meters on eleven cascading levels. The complex also houses a conference center; specialized libraries for maps, multimedia, the blind and visually impaired, young people, and for children; four museums; four art galleries for temporary exhibitions; 15 permanent exhibitions; a planetarium and a manuscript restoration laboratory. The library's architecture is equally striking. The main reading room stands beneath a 32-meter-high glass-panelled roof, tilted out toward the sea like a sundial, and measuring some 160 m in diameter. The walls are of gray Aswan granite, carved with characters from 120 scripts. [https://kinderlibrary.wordpress.com/]

Collections of works of the Alexandria Library are donated from around the world. The Spanish documents transmitted date back to the Moorish period. France has provided documents related to the construction of the Suez Canal. The mirrors of the Internet Archive server located in the library.

The declared purpose of the Archive is to preserve the cultural and historical values of civilization in the era of Internet technology, the creation and maintenance of an electronic library. As of October 2016, the size of the Archive is 15 petabytes and 502 billion copies of web pages. The main server of the Archive is located in San Francisco, mirrors – in the New Library of Alexandria in Egypt and in Amsterdam. [http://mapme.club/poradi/13312-nova-oleksandriyska-biblioteka-v-iegipti-velike-chudo-svitu-suchasnosti.html].

The Bibliotheca Alexandrina will sponsor intensive studies on the historical and contemporary cultural heritage of the region.

The unique role of the Library of Alexandria, as that of a great Egyptian Library with international dimensions, will focus on four main aspects, that seek to recapture the spirit of the original ancient Library of Alexandria. It aspires to be:

- The world's window on Egypt.
- Egypt's window on the world.
- A leading institution of the digital age.
- A center for learning, tolerance, dialogue and understanding.

The Bibliotheca Alexandrina aims to be: a center of excellence in the production and dissemination of knowledge and to be a place of dialogue, learning and understanding between cultures and peoples. [<https://www.bibalex.org/en/Page/About>]

D. Nazarenko

THEATRE LIFE IN ODESSA

Recordings of the professional theater began on February 10, 1805, when the first Polish professional troupe performed on the stage. Until now, plays have been performed only by amateur theaters on improvised stages in Odesa.

In 1803, Duke of Richelieu sent a letter asking the authorities of St. Petersburg to provide funds for the construction of various buildings, including the theater. In the same year, opera was performed for the first time on an improvised stage. It was Opera and Ballet Theatre, about which there are many myths and interesting facts. It is also famous for having one of the largest chandeliers in the world. It is not authentic, because during the Second World War the chandelier was stolen and taken away. However, the theater is an exact copy of the previous one. The weight of the giant chandelier reaches 2 tons, and more than 1000 crystal pieces were used to decorate it. For Peter Tchaikovsky Odesa Opera Theatre was one of the favourite places to perform at, and people from the whole city loved Tchaikovsky very much. The composer wrote in his diary, that the members of the orchestra gave him a laurel wreath, and the musical community – a lyre with a diamond, an ebony conducting baton with a gold handle. The visitors themselves carried Tchaikovsky off the stage in their arms. More than 17 kilograms of gold were used to gild the interior of the theater.

The Odesa Opera and Ballet Theatre is the oldest theatre in the Southern Ukraine. It was built by merchant Oleksandr Velikanov in 1874 and was designed for the performances of the dramatic troupe of the famous provincial actor and entrepreneur Nikolai Karlovich Miloslavsky beloved by Odesa audience. In the end XIX – beginning of XX century such famous actors as Sarah Bernhardt and Eleonora Duse, Benoit Coquelin and Jean Mounet-Sully, Maria Savina and Vladimir Davydov performed on the stage of the theatre. Maria Zankovetska and Marko Kropyvnytskyi, well-known to us, also took part in the performances.

V. Vasyenko Odesa Academic Ukrainian Music and Drama Theatre is one of the leading theatres of the Southern Ukraine. The theater building was constructed in 1903 as a private theater for the Russian drama troupe at the expense of the entrepreneur of the Odesa theater Alexander Iliodorovich Sibiriakov. Patron Sibiriakov bought land for the construction of a theater on Pasteur Street, now the historic center of Odesa. The best architects of the city were involved into the construction. The erection of the theatre was completed in 1909.

GREAT LIBRARY OF ALEXANDRIA AS CULTURAL HERITAGE OF THE WORLD

The Royal Library at Alexandria and the surrounding academic complex was the largest and most significant library in the ancient world and paved the way for the modern design of the university as we see it today. At this library there gathered the greatest minds from the furthest corners of the Hellenistic world and beyond and may have been one of the greatest intellectual achievements of mankind ever. It was built purely in the pursuit of knowledge and that purpose alone.

Alexandria was founded in Egypt by Alexander the Great. His successor as Pharaoh, Ptolemy I Soter, founded the Museum (also called Museum of Alexandria, Greek Mouseion, “Seat of the Muses”) or Royal Library of Alexandria in 283 BC.

The Museum was a place of study which included lecture areas, gardens, a zoo, and shrines for each of the nine muses as well as the Library itself. It has been estimated that at once time the Library of Alexandria held over half a million documents from Assyria, Greece, Persia, Egypt, India and many other nations. Over 100 scholars lived at the Museum full time to perform research, write, lecture or translate and copy documents.

The library is believed to have housed between 200 000 (two hundred thousand) and 700 000 (seven hundred thousand) books. The library was so large it actually had another branch or “daughter” library at the Temple of Serapis. The daughter library contained 42,800 (forty two thousand eight hundred) scrolls, all of which were copies of those in the main library.

Books at the ancient library of Alexandria were mainly written in two languages—Greek and Egyptian, a now extinct Afro-Asian language. It is believed that the entire literary corpus of Ancient Greece was kept at the library, together with works by Aristotle, Sophocles and Euripides among others. The Egyptian books were books about the traditions and history of Ancient Egypt.

The Library of Alexandria is associated with the birth of library and bibliographic work, the creation of the first written catalog of books in history. The catalog compiled by Callimachus became a model of ancient book description. It numbered 120 manuscripts, consisting of tables (called “Tables of those who proved themselves in all kinds of literature and what they wrote”), became the first consolidated register of descriptions of ancient Greek literature.

Callimachus, who received the respectable title of “father of bibliography”, systematized the titles of works by scientific and literary categories, divided literature into prose and poetry. In poetry he singled out epics, elegy, lyrics, tragedy, comedy, in prose — history, rhetoric, philosophy, medicine and law. In each section he gave the names of the authors and the titles of the works, indicating their first line and the total number of lines or poems in alphabetical order, provided brief biographical information. Documents were kept according to the same subject scheme in the armor — a kind of racks. A tag with the author’s name and the title of the work was attached to each scroll.

The fate of that great wealth of books remains provocative and controversial. For centuries the main point of contention was whether or not the library (or libraries—as two sites existed) survived until the Arab conquest of Alexandria in the 7th century. In the 21st century, however, the topic has cooled down, and there is

growing agreement among serious scholars that both libraries had both perished long before the Arab conquest. Scholars further believe that there is enough evidence to show that the destruction of the two libraries occurred at different times.

The loss of the Ancient World's greatest archive of knowledge has been lamented over for centuries. The burning of the library of Alexandria is said to have set us back by at least 1000 years, but we will never know how much was lost amidst the mystery and rumours surrounding this great spectacle.

D. Sarian

I. K. KARPENKO-KARYI AS ONE OF THE REPRESENTATIVES OF THE THEATER OF CORYPHEI

Ivan Karpenko-Karyi (Tobilevych) is a Ukrainian writer, playwright, actor, scholar and one of the luminaries of Ukrainian theater.

Despite the fact that young Ivan had to become a policeman in order to earn a living, the theater in his life did not pass unnoticed. From Bobrynets (his hometown), Ivan Tobilevych walked sixty miles to Yelisavetgrad to see the famous English tragedian Aldridge, who played that evening in Shakespeare's tragedy Othello.

Karpenko-Karyi was called a "strange policeman": he did not swear and did not take bribes at all, he was friendly to all people, regardless of status. When the gendarmerie later demanded his removal from the service for unreliability, the local authorities did not believe. Ivan had to be deprived of his office by a special order of the Ministry of Internal Affairs. They didn't want to do it on the spot!

Karpenko was a friend of Mark Kropyvnytskyi. Together they were in the bureaucratic service, later together they organized a drama group and created a Theater of Coryphaei. Kropyvnytskyi taught Tobilevych to play the violin.

When the troupe of M. Starytskyi arrived in Yelisavetgrad in 1883, they began cooperate actively on the stage: Karpenko-Karyi played in the plays of Kropyvnytsky and he — in the plays of Tobilevich. It is an interesting fact that Karpenko-Karyi admired Shevchenko's works and in honor of the great poet Ivan named his children after the heroes of the play — Nazar and Halia and named his second daughter Oryna — after the heroine of the poem "Slave". Ivan Tobilevich took the name for the pseudonym from one of the main characters of "Nazar Stodolia" — Karyi.

The playwright worked hard on the language of his works — polished carefully, deleted relentlessly the ineffective text, sought conciseness, simplicity, deepened the meaning of the word, so his play is characterized by richness of thought, logical linguistic sequence, exceptional effectiveness of the word.

I. Karpenko-Karyi did a lot of work with theatrical youth. He gave lectures on the history of theater, acting and asserted his views on stage speech: "The actor must ensure that every word of his role reaches the audience. He must pronounce all the words clearly, distinctly, and moreover quite competently. His language should be exemplary for all about accents and other language laws. And in all this the actor must also be a "teacher"[1].

The playwright fought for the theater that would bring to the people enlightening and progressive ideas, the culture of the native language. He was deeply convinced that the basis of the theater was repertoire, he protested repeatedly against the simplification of Ukrainian drama and its language.

Performances in Ukrainian theaters based on the works of Ivan Karpenko-Karyi:

1. Mykolaiv Academic Ukrainian Theater – “Master”
2. Kyiv Theater on Podil – “One Hundred Thousand”
3. Taras Shevchenko Chernihiv Academic Theater – “Housemaid”
4. M. Hohol Poltava Academic Theater – “Martyn Borulia”
5. Taras Shevchenko Dnipro National Academic Ukrainian Theatre of Music and Drama – “One Hundred Thousand”
6. Rivne Academic Ukrainian Theatre of Music and Drama – “Martyn Borulia”
7. Yurii-Auhustyn and Yevhen Sherehiiv Transcarpathian Academic Ukrainian Theater of Music and Drama – “What Willows Cry About” based on “Talentless”
8. I. Franko Kyiv National Academic Theater – “Martyn Borulia”

M. Usichenko

MUSIC STYLES IN THEIR DIVERSITY

Listening to music is one of the most pleasurable experiences in human life.

Music is meant to provoke reactions, make reflection, awaken feelings, evoke memories and touch the heart. Music can be divided into many styles. They are rock, pop, jazz, country, classical, folk and so on. Music reflects a particular period of time when it was created due to the composer's inspiration. It is affected by the environment as well. It is always relevant.

To study the styles of music, their origins and trends.

There are a lot of styles of music but we consider some highlights of main ones.

Rock-and-roll music is a dance music that emerged in the 1950s. It is recognized by a strong beat and a simple melody. Rock-and-roll music developed from blues, jazz and country music. Its beat is formed of a boogie beat with a strong back beat (the basic drum beat) and the whole composition consists of vocals, guitar and drums. The master of rock-and-roll is Elvis Presley.

Pop music “exploded” in the 1960s. It has no rules that one would have to follow in order to be placed in this category but it is close to rock-and-roll and rock music. People can hear pop music everywhere ranging from the supermarket to child's birthday party as it is meant to a wide audience.

Rock music developed from rock-and-roll as well as pop music. It gained an insane popularity in the 1960s. Just like rock-and-roll music it consists of the drums, bass, guitar, strong back beat but the vocals are performed in rock style. Then rock has blended with folk, blues and jazz to create a combination of the two.

In the 1970s punk rock era began. For many musicians it didn't have enough risk.

Some of them decided to play a new dangerous kind of music – punk rock. This style had obscure lyrics and a really fast guitar part.

Blues is the saddest of all styles due to its origin. Blues music developed from the work songs of black slaves. Usually, blues songs are performed by a singer with a guitar. The lyrics are about real-life troubles, such as being out of work. Being lonely or hungry.

Jazz music was born and bred in the United States. It has a strong and consistent growth but it is a complete improvisation. Playing jazz, performers create rhythms characterized by constant syncopation and by swing – a sensation of drive and force.

Jazz has many forms: Cuban jazz, chamber jazz, acid jazz and so on.

Folk music belongs to the tradition of the nation, where it is started. It had been passed from generation to generation and was fundamental for countries. It was charming and solemn.

There is a wide variety of music styles. All of them are close to one another but are very different. Each of them develops from a specific emotion and shows the soul of its composer.

СЕКЦІЯ: СХІД ТА ЗАХІД У МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

С. Б. Рибалко

КОНЦЕПТ МОВЧАННЯ В ХУДОЖНІХ ПРАКТИКАХ ЯПОНІЇ

Мовчання є не менш важливою, ніж красномовство складовою культури. У японській культурній традиції воно є одним із засадничих принципів. Його розвитку значною мірою сприяло поширення дзен-буддизму з його підкресленою недовірою до вербального висловлювання. Численні дзенські історії майже анекдотично подають сюжети про неофіта, який намагається отримати від вчителя вербальне пояснення. Звідси й поширення принципу «мікікі» (сидіти поруч, спостерігати, повторювати), який використовується у викладанні традиційних мистецтв до сьогодні. Культ мовчазного споглядання і раптове осягнення істини утворює контекст багатьох поетичних творів (як-от танка поетки ІХ ст. Оно-но Комачі «Квіти тьмяніють»).

Сім століть управління країною самурайською верхівкою позначилися майже на всіх галузях культури, нормах побутової поведінки, уявленнях про чесноти, серед яких схвальною виявлялися стриманість, скромність, ввічливість, одним із проявів яких було мовчання. Мовчання стає ознакою доброчесності, відповідно надмірна вербальна активність сприймалася як ознака невихованості, нескромності, зверхнього ставлення до присутніх, розглядалася як соціально-небезпечна поведінка. Зазвичай вербальна нестриманість отримала виразні гендерно-орієнтовані стереотипи, що знайшло відбиття як у фразеології (наприклад, вираз «розмови біля колодязя» у сенсі «плітки»), так навіть і в юридичній практиці (за часів правління шьогунів Токугава язикатість жінки служила одним з 10 офіційних приводів для розлучення).

У сучасній мові філологами виявлено близько 115 фразеологізмів, пов'язаних з мовчанням, серед яких лише 19 несуть негативні конотації, натомість 96 – позитивні. Схвальна оцінка суспільством вербальної стриманості спирається на буддистський постулат запобігання злу: не бачити зла, не слухати зле, не говорити зле, не творити зло. Згодом буддистська настанова стає зразком вихованості, про який згадується і в промовах Конфуція (551 р. до н.е. – 479 р. до н.е.). Поступово релігійне та естетичне значення мовчання стає етичною нормою і набуває розмаїття змістовних та візуальних конотацій у різних спільнотах.

У сюжетно-тематичному репертуарі японського мистецтва концепт мовчання реалізується в різних іконографічних мотивах. Серед них передусім такі, що сформувалися в межах буддистського зображального комплексу.

Це численні живописні та графічні образи Бодгідгарми (яп.: Дарума, 440 – бл. 528 р.), який просидів у мовчазній медитації обличчям до стіни 9 років, після чого «прозрів». Визначальною ознакою славетного патріарха є його витріщені очі (натяк на тривале медитативне мовчазне споглядання).

Не меншого поширення здобуло й зображення т. зв. трьох містичних мавп (самбікі-сару), яке візуалізує ідею не бачити зло, не слухати зло, не казати зло, яка сама по собі ніяк не пов'язується з тваринним світом. Образ мавп виникає через гру слів: сама вербальна формула («мі зару, кі зару, іва зару») співзвучна до сару (мавпа), що й викликало візуалізацію вербального вислову в образах трьох мавп, де перша затуляє очі, друга закриває вуха, третя – прикриває рота (наприклад, різьблений декор храму Тошюгу в Нікко, живописні сувої, мініатюра пластика).

Буддистська та конфуціанська інтерпретація означеного сюжету здобула й значення кодексу мовчання, що зумовило його популярність серед представників кланів якудзи, у т.зв. кварталах ханамачі, де вміння зберігати мовчання було основою корпоративної культури (слід згадати численні фото гейш, які імітують групу самбікі-сару).

Траговка мовчання в душі конфуціанства спостерігається також у малюнках Утагава Кунійоші (1798–1861) для Ілюстрованої етики для дітей, виданої у 1842 р. Художник візуалізує частину японської говірки «У стін є вуха» (завершення: а у дверей є очі), що свідчить про розуміння суспільством розмови як потенційно публічного акту. Згодом зображення велетенського вуха у значенні вуха ворога будуть використовуватися у пропагандистській графіці часів Другої світової війни. До репрезентативних зразків такої іконографії відносимо гральні карти «іроха карута», що мала як розважальний, так і навчальний аспекти. Гра являє собою дві колоди і будується на вмінні поєднати зображальне повідомлення з текстовим. Одна з пар репрезентує слоган «ворог може використати твою неухважність», де поруч з текстом у верхній частині зображено аеродром, у нижній – корабель. Друга композиція поєднує зображення велетенського вуха, рота, руки у білій рукавичці. Останнє вказує на потенційного користувача неухважного висловлювання – західного шпигуна.

Мовчання в японській культурі не завжди означає утримання від висловлювання. Мовчання в межах знаково-символічної структури та форми чайної церемонії стає засобом змістовного діалогу, як це не парадоксально. Зрештою й успіх виставки «Елегантність тиші» (2005), що об'єднала майстрів Японії, Китаю та Кореї, репрезентує саме цей аспект тиші. Тиша, яка утворюється через мовчання, є не лише одним із чотирьох, сформульованих ще Лу Юй (733–804) принципів чайної церемонії. Обсяг поняття «тиша» (яп.: «ма») включає й такі значення, як пауза, пустота, простір, що сповіщає ефект мовчазної сугестії багатьом творам традиційного мистецтва. Актор театру Но, пояснюючи особливості вокальної частини, визначає її як «малювання на тиші» (модуляції голосу та особливі вигукі формують уявлення про глибину простору та стан природи). Славнозвісне хоку Мацуо Башьо (1644–1694) «Старий ставок» набуває виразності саме через різке співставлення тиші та сплеску, спричиненого зеленою стрибухою, після якого, як слушно відзначають фахівці, тиша запала ще більш глибока.

Повертаючись до значення тиші у чайній церемонії, зазначимо, що смиренне мовчання її учасників було засобом відновлення гармонії та терпимості і, можливо, саме тому сьогодні японці вбачають в ча-но-ю пропозицією миру. Мистецтвознавець Акіра Татехата (нар. 1947) писав: «Мовчання у наш час застосовується для того, щоб врятувати світ від руйнації».

S. Shiells

KAZYMYR MALEVYCH AND UKRAINE

Scholarship on Kazymyr Malevych (Kazimir Malevich) rarely discuss his Ukrainian roots, connections or influences. At the end of 1920s, Malevych (1879–1935), who was born in Ukraine, studied there, and kept uninterrupted close contacts with his Ukrainian colleagues, moved back to Kyiv and started to teach at the Academy of Arts. For Russians and Ukrainians, the Revolution of 1917 embodied different desires: for the former – the triumph of the proletariat that personified social justice; for Ukrainians – long-awaited independence. For a short period, Ukraine indeed became independent. A month after the Revolution, in December 1917, the Ukrainian Academy of Arts was founded. In the Academy, Heorhiy Narbut, Oleksandr Murashko, Fedir Krychevsky, Mykhailo Boichuk, Oleksandr Bohomazov, Abraham Manevich, Mykhailo Zhuk, Volodymyr Tatlin and many others taught and created, cultivating freedom of artistic expression, wherein all Western-European styles, Japonisme, etc., were embraced. Lamentably, the Stalin regime delivered the final nullifying blow to Ukrainian modernism.

Malevych's paintings, created around the 1930s, give a codified, stylized depiction of the realities of the Soviet Ukraine during that period, when most artists were killed, and peasants were dying by the millions due to the 1932–33 Holodomor (man-made famine) organized by Stalin in order to put down any aspirations for freedom in the Soviet Ukraine. In this regard, his work Peasant Between Cross and Sword (1932–34) is a testament to the atrocities done by the Soviet regime in Ukraine. Providing the wider historical and cross-cultural context for Malevych's famous painting, this paper reveals clearly for the first time why the Ukrainian peasant is running.

These days, when many Ukrainians refugees are running from their native land again due to the war that Russia started on February 24, 2022, Malevych's art resonates even more deeply. Ultimately, the paper emphasizes that without understanding the key role of Ukrainian history and culture in Malevych's oeuvre, it is impossible to understand his supremely complex art.

А. Ю. Корнєв

ПОСТФОЛЬКЛОР ТА АКТУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В УМОВАХ ВІЙНИ РОСІЇ ПРОТИ УКРАЇНИ

Сучасна наука стверджує, що ми живемо у постфольклорний час. І це справедливе твердження, якщо орієнтуватися на означення фольклору, як давньої сталої традиції, яка базується на народній культурі. Але можна ставити питання по-іншому і в свою чергу говорити про існування новітнього постфольклору. У такому випадку під постфольклором буде розумітися жива реакція широкого загалу на актуальні події і втілення цієї реакції у творчий

продукт. У свою чергу цей продукт буде також орієнтований на широкий загал, який є колективним споживачем і поширювачем постфольклору. Звісно, сучасна епоха до того ж відгукується новими технічними і технологічними можливостями. Тому найбільш поширеною візуальною формою постфольклору можна вважати інтернет-меми.

Яким чином цей постфольклор взаємодіє з образотворчим мистецтвом? Для відповіді на це питання наведемо схему взаємодії між фольклорною основою й мистецькими творами. В основі фольклорного твору знаходиться історична подія: конкретна (договор, битва, шлюб, смерть і т. ін.) або узагальнююча (соціально-політичне тло, вірування, традиції). Надалі безумовно талановитий автор оформлює цю історичну подію у вербальну або візуальну форму. Однак цей автор потім зникає, оскільки не претендує на авторство, а його твір стає об'єктом колективної народної співтворчості. Такий народний анонімний твір проходить випробування часом і стає частиною масової культури значної людської спільноти. Митці, які належать цій спільноті, або близькі до неї, вже сприймають фольклорний твір як колективне культурне надбання, як базу чи матеріал для створення нових мистецьких творів, у тому числі й авторських.

У наш час ця схема, звісно, має власну конфігурацію. Проте в основі, як і раніш, зберігається історична подія. За допомогою сучасних носіїв інформації ця подія одразу потрапляє до масового інформаційного поля. Однак щільність цього поля є надзвичайно високою. Тому й подія повинна бути привабливою чи жахливою, але у будь-якому випадку яскравою або шокуючою. І, ще один важливий момент сьогодення — візуальною (фото, відео, скріншот, тощо). Візуалізація відбувається через масові ЗМІ майже миттєво, за допомогою сучасних технічних можливостей. Таким чином подія потрапляє у світову електронну мережу і одразу стає предметом індивідуально-колективної творчості. Швидкість передання інформації вимагає й відповідної швидкої творчої реакції у найпростіших формах. Так виникають численні «меми», які за наявною класифікацією творів культури можна віднести до «кітчю». Але сам цей візуальний «кітч» посилює інформаційну хвилю і привертає увагу до первинної події, яка деякий час знаходиться як ніби у паралельному «документальному» візуальному полі поряд з породженими цією подією мемами. Далі відбувається трансформація візуальної реакції на подію від певної конкретики в бік узагальнення, створення більш універсального культурного продукту, який може існувати і без обов'язкового посилення на першоджерело.

І саме на цьому етапі «узагальнення» і формування нового постфольклорного колективного твору, до нього звертаються митці. Особливістю українського Інтернет-простору є певне нехтування авторськими правами, причому не тільки з боку споживачів, але й самих авторів. Тому якась частина мистецьких творів в умовах війни Росії проти України, швидко губить на просторах Інтернету своє авторство і стає «народною». Таким чином вона також доєднується до постфольклору, породжуючи численні варіації та модифікації. Частина ж таких творів, причому виконаних з досить високим рівнем індивідуальної професійної майстерності, зберігає авторство і залишається у творчому надбанні конкретного митця.

К. К. Шауліс

АНТИВОЄННА ГРАФІКА ЯПОНІЇ 1950-Х — 1970-Х РР.

Другасвітової війна мала тяжкі наслідки для усього людства. Переосмислення потребували увесь життєустрій та типи взаємовідносин. Духовне життя післявоєнної Японії відрізнялося суперечливістю, співіснуванням різних за своїм спрямуванням і змістом тенденцій. Війна закінчилася для Японії зловісною трагедією Хірошіма і Нагасакі, і потрясіння, пережиті японським народом, виявили не лише хибність мілітаристської політики, колоніалістських амбіцій, а й проблеми техногенної цивілізації. Небачена раніше громадська активність, широкий рух за мир і заборону ядерної зброї — усе це нові ознаки післявоєнної Японії, що істотно впливали на її духовний клімат та розвиток мистецтва, появу в ньому нових тем і сюжетів.

Однією із таких нових тем стала тема Хірошіми. Одними з перших здійснили спробу передати наслідки атомного бомбардування Марукі Ірі (1901–1995) і Марукі Тошікоу (1912–2000) у серії картин «Жахи Хірошіми». Поява таких сюжетів передусім зумовлена тим, що вже через декілька днів після бомбардувань подружжя відправилось до Хірошіма на допомогу своїм родичам. Надалі тема посяде постійне місце в сюжетно-тематичному репертуарі японського мистецтва. Серед майстрів-графіків слід відзначити Оно Тадашіге (1909–1990), який працював над темою починаючи від 1950-х рр. Художник показує трагедію Хірошіма як страшне минуле, що не може і не повинно бути забутим. Найбільш відомі його роботи — «Чорний дощ» (1956) і «Води Хірошіма» (1959).

Поступове усвідомлення масштабу наслідків бомбардування Хірошіма та Нагасакі визначило провідне місце цієї теми серед інших, тому сприяли їй міжнародні антивоєнні рухи і, особливо, заснування організації «Ніхон Хіданкьо» у 1956 р. у самій Японії. Організація об'єднала хібакушія (так у Японії називають жертв атомного бомбардування, що вижили) у середині країни та за її межами. Члени організації влаштовують акції проти війни, за повну заборону ядерної зброї, за визнання урядом відповідальності держави за розв'язування війни, наслідком якої стала трагедія Хірошіма й Нагасакі. Спогади та діяльність хібакушія (людей, які постраждали внаслідок атомного бомбардування) справили помітний вплив на громадське та художнє життя Японії 1950–1980-х рр. Роман Ібусе Масуджі (1898–1993) «Чорний дощ» (1966), манга Накадзава Кейджі (1939–2012) «Босногий Ген» про життя хлопчика до та після атомного бомбардування (1973–1974).

Прикладом відображення зазначених процесів в образотворчому мистецтві є творчість Уено Макого (1909–1980). Його післявоєнні роботи несуть ідею крижкості життя. Так, у графічному аркуші «Спалена пагода» — новий досвід сприйняття міста мешканцем столиці. Токіо після «килимового бомбардування» перетворився на суцільну пустелю, вкриту уламками. Порушує тему війни та насильства й Танаамі Кейчі (нар. 1936), який розпочав свою діяльність у 1960-ті рр. Його зазвичай відносять до представників «хан-гейдзюцу» (анти-мистецтво). У 1960–70-х рр. він працював у складі японської групи Neo Dada, спілкувався з Робертом Раушенбергом і Мішелем Тапі, співпрацював з Енді Уорхолом. Він був центральною фігурою в зародженні мистецтва післявоєнного

японського авангарду і представником контр-культури, яка була просякнута протестними настроями, що підживлювалися війною у В'єтнамі, переглядом договору про безпеку між Японією і США.

Матеріали повоєнної графіки дозволяють простежити еволюцію образів та художніх репрезентацій антивоєнної теми у графічному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Зокрема встановлено, що важливим імпульсом до розвитку нових сюжетно-тематичних комплексів у повоєнному графічному мистецтві стало бомбардування Хірошіма та Нагасакі. Тема знаходить відображення у друкованій графіці, поступово розкривається у серіях Марукі Ірі й Тошіко, Оно Тадашіге, Уено Макото та ін. Згодом антивоєнна графіка стала поштовхом і для розвитку екологічної проблематики та виразно простежується у такому явищі, як японський екологічний плакат.

Д. А. Зіборова

КАЗУС БІЛОЇ КАПЕЛИ СЕНУСЕРТА I: СТАВЛЕННЯ ДО САКРАЛЬНОГО МИНУЛОГО В ДАВНЬОМУ ЄГИПТІ

Від доби Середнього царства Давнього Єгипту майже не залишилося уцілілих пам'яток архітектури, Біла капела Сенусерта I – одна з небагатьох, що зберіглася повністю, лише з незначними ушкодженнями. До того ж це найдавніша будівля на території храму Амона в Карнаці, з тих що дійшли до нашого часу. Вона відноситься до ХХ століття до н. е., коли почалося масштабне будівництво храму Амона-Ра в столиці того часу – Фівах. Але найбільш вражаючим фактом є історія цієї будови, що і досі породжує багато невирішених питань.

Після землетрусу 1899 р., що пошкодив гіпостильний зал Карнаку, на початку ХХ ст. було прийняте рішення про реконструкції зруйнованих частин храму. Під час реконструкції третього пілону храму, що був побудований за часи Аменхотепа III у XIV ст. до н. е., у ньому були знайдені рештки інших, давніших споруд, що були використані в якості матеріалу для будівництва пілону. Одними з таких і були вапнякові блоки Білої капели, вкриті майстерно виконаними рельєфами. Демонтаж пілону зайняв роки, і директор Єгипетської служби старожитностей Пьер Лако разом з начальником археологічних робіт в Карнаці Анрі Шевріє прийняли рішення про реконструкцію знайдених пам'яток. Це було можливо з двох причин: по-перше, блоки та рельєфи на них зберіглися дуже добре, тому що були усередині пілону і не зазнали значної ерозії; по друге, протягом 10 років з 1927 по 1937 роки були знайдені майже всі блоки святилища, наразі бракує тільки двох. Така гарна ступінь збереження Білої капели вирізняє її поміж інших споруд, що також були розібрані, щоб стати будівельним матеріалом для нових будов храму. Протягом майже 10 років з 1937 по 1947 тривала реконструкція Білої капели, яка наразі знаходиться на території «Музею під відкритим небом» у Карнаці, і є одним із його шедеврів завдяки своїм неперевершено деталізованим, майстерним рельєфам. Але постає декілька питань: яку функцію мала споруда, де була розташована, і головне – чому її розібрали на будівельний матеріал? Що це – недбале ставлення до свого, на той час вже дуже давнього, шестисотрічного минулого, своєрідне «варварське» поводження із давниною? Неспромога оцінити надбання майстрів

минулого, так і сакральний статус споруди? На ці питання спробуємо знайти відповідь, відштовхуючись від функціонально аналізу споруди та враховуючи ідеологію царської влади епохи Нового Царства.

Аналізуючи зображення і тексти, що вкривають зовнішні та внутрішні сцени споруди, більшість дослідників, починаючи з Лако і Шевріє, які перші зробили ґрунтовну публікацію пам'ятки та процесу її відновлення, дійшли висновку, що ця будівля є святилищем для першого царського ювілею «*хеб-сед*» Сенусерта I. Ця подія відзначалась на 30-й рік правління царя, і була присвячена ритуалу оновлення його вітальних сил, наділення богами царя, а з ним і всієї землі Єгипту оновленою енергією життя, що пов'язувалось з оновленням сил космосу. Дуже давнє свято, що відоме ще з правління перших династій, з часів правління Джосера (XXVII ст. до н. е.) супроводжувалось побудовою хеб-седного кам'яного святилища. Але ця будова розглядалась не як тимчасова споруда для однієї події, а як зведений у камені монумент, що через зображення та тексти на його стінах магічно звершує це оновлення сил царя та усієї землі у вічності (тому царю у вічності бажали «мільйонів хеб-седів»). Тобто це була запорука вічному процвітанню — як царя у потойбічному святі, так і усього Єгипту, що розглядався як тіло фараона, і залежав як від стану царя, так і від ставлення до нього богів. Ця ідея не зникла і під час Нового Царства, а навіть посилилась, фараони все ще відзначали хеб-сед, і навіть шанували минулих правителів, порівнюючи себе у своїх пам'ятках з величними царями минулого, а саме Середнього царства (як, наприклад, Аменхотеп I, що був зображений у своєму поминальному храмі на західному березі Фів поряд із колосальною статуєю Ментухотепа Небхапетра, що воз'єднав Єгипет на початку доби Середнього царства, таким чином демонструючи спадкоємність).

Зважаючи на таке поважне ставлення до минулого і те, що майже усі блоки капели, без значних пошкоджень, були ретельно заховані у середині пілону, можна припустити наступне: Біла капела Сенусерта I, як хеб-седне святилище, була побудована у XX ст. до н. е., можливо, на тому самому місці, де пізніше, у XIV ст. до н. е. побудували третій пілон. За часів Нового Царства храм Амона в Карнаці значно перебудовувався, розширювався — від центральної, найдавнішої частини — назовні, до берега Ніла. І коли ця розбудова дійшла до місця, де стояла Біла капела, її розібрали на блоки (дуже ретельно) і заховали у тіло пілона не для того, щоб знищити, а саме — щоб зберегти на тому самому місці, де вона, як магічний об'єкт, звершувала вічно той самий ритуал оновлення сил землі і держави, що і в перші віки свого існування. Тобто, перед нами, імовірно, не варварське знищення пам'яток, а дуже шанобливе ставлення до сакральних об'єктів минулого. Зміни зупинити неможливо, і це добре розуміли давні єгиптяни, але можна знайти такий спосіб збереження сакральної ритуальної дії і таке місце минулого, де б воно стало часткою теперішнього.

Lela Tsitsuashvili

“ARTIST IN EPOCH” — 145TH ANNIVERSARY EXHIBITION OF THE FIRST JEWISH PAINTER IN GEORGIA — SHALOM KOBOSHVILI

2021 marks the 145th anniversary of the birth of Shalom Koboshvili, the first Jewish artist in Georgia. This catalogue, as well as the exhibition “Artist and Epoch:

Shalom Koboshvili 145”, presented at the Simon Janashia Museum of the Georgian National Museum, is dedicated to the artist’s anniversary. After Shalom Koboshvili’s death, his first solo exhibition (with accompanying catalogue) was held at the Ioseb Grishashvili Tbilisi History Museum (Karvasla) in 2006, and was dedicated to the 130th anniversary of the artist’s birth. Since then, over the years, the works of the artist, forgotten by the public and unknown until then, have been presented in numerous exhibitions dedicated to the Jewish cultural heritage. Shalom Koboshvili’s work is related to the Jewish Historic-Ethnographic Museum, where he worked as a guard in the last years of his life.

Koboshvili started painting at the Jewish Museum at the age of 61, and in the last three years, before his death, he created about 60 works depicting the ritual scenes, dancing, costumes, handicrafts, and entire Jewish life of Akhaltsikhe at the end of the XIX century. The exhibition “Artist and Epoch” reflects the years of the artist’s life (1876–1941) and includes about 150 exhibits. In addition to the works of Shalom Koboshvili, the exhibition presents paintings and graphics by the Georgian artist David Gvelesiani (1890–1949) on the theme of Jewish life; a diverse Jewish collection kept at the Simon Janashia Museum of Georgia and the Ioseb Grishashvili Tbilisi History Museum (Karvasla) – XIX century and early XX century Jewish clothing, fabrics, religious, ritual or household items; photographs stored in the photo archives of the David Baazov Museum of Jewish History and Georgian-Jewish Relations and Dimitri Ermakov archives; Documentary material found in the National Archives and the National Library of Georgia, which is presented in the form of a brief chronicle of the events of the era and historical significance. The exhibition is enriched with the multimedia components – animation created in collaboration with the Audio-Visual Museum Holoseum and a short documentary “The Guardian of Memories”.

No matter how late a man takes up a pencil and brush, no matter how briefly he must graphically or figuratively convey his thoughts, memories or attitude to the world, the creator probably lives in him from the very beginning. However, he can wait for the right moment and situation and look for a way out of artificially created loops. The self-taught artist Shalom Koboshvili is the creator of such a destiny. Koboshvili is the first Jewish artist in Georgia. The stories depicted in his works are based on real facts and memories from his own life. His works reflect the life of Jews in Akhaltsikhe, which is a special region, and the life of the Jews there is different. Oriental influences are felt both in garments as well as in the traditions and rituals. Many of them have been forgotten today, so it can be said that Koboshvili’s works can be perceived also as the historical and ethnographic source.

Koboshvili, with a few exceptions, probably because of childhood dreams, hardly depicts his modernity, does not draw from life. He recalls the forgotten memories of his youth, the life of Akhaltsikhe at the end of the XIX century, where he spent his childhood and where he hadn’t returned after settling in Tbilisi. What he saw and experienced is vividly and clearly reflected in his works. Shalom Koboshvili seems to be traveling through the labyrinths of his memories. We often see the image of a boy in his works, this is Shalom himself – the acting character of the events depicted. His seemingly simple images are the whole world, the Jewish world, permeated with its traditions, originality, deep philosophy and faith.

Koboshvili's work goes beyond only artistic-stylistic frameworks. His art has a much more serious and significant meaning. His creations can be divided into certain thematic cycles. Each of them is related to the life of Georgian Jews, religious life or rituals, as well as the works of David Gvelesiani created on Jewish themes, while other exhibits of the museum contribute to a more visible presentation of the history, ethnography and culture of the Georgian Jewish Diaspora. The artist's work includes artworks on the theme of weddings, religious holidays, ritual scenes, synagogues, trading scenes. Each image combined in these cycles has a special context. Shalom Koboshvili died in 1941. His entire creative career spans only last three years of his life, during which time he has created up to 60 works. Today, Koboshvili's work is an important source for studying Jewish life or ethnography.

Чжан Чже

КИТАЙСЬКА ПОРЦЕЛЯНА У ЖИВОПИСНИХ ВІЗІЯХ СХОДУ ТА ЗАХОДУ

Китайська порцеляна поряд із каліграфією є одним із провідних символів китайської культури. Термін, яким позначали привезений з Китаю яскраво-білий посуд з екзотичними візерунками, походить від італійського слова «porcellana», що означає тип напівпрозорої оболонки. Зрештою його стали застосовувати у позначенні будь-якого керамічного посуду, який є білим та напівпрозорим, незалежно від того, які інгредієнти він містить або для чого він виготовлений. Характерною відзнакою є більш висока температура обпалу, ніж при виробництві звичайного глиняного посуду. У китайській кераміці фарфорова глина зазвичай нагрівається в печі до температури від 1200 до 1400 градусів за Цельсієм. Ці температури викликають утворення скла та інших хімічних сполучень, що, у свою чергу, надає фарфору міцності та прозорості.

Не буде перебільшенням твердження, що китайський фарфор увібрив живописний досвід багатьох поколінь і відбиває розмаїття жанрів, зображальних мотивів, характерну для китайської традиції пластичну мову та доброзичливу символіку. Тож порцеляновий посуд завжди був бажаним предметом у домі, а найбільш вишукані взірці зберігалися та передавалися від покоління до покоління, ставали окрасою колекції старожитностей. Зазначені обставини й зумовили постійне місце порцелянових предметів серед інших коштовних речей, що утворюють сюжет «сто старожитностей», який знайшов розмаїття версій як у станковому, так і декоративному живописі XVIII–XX ст.

Завдяки розвитку міжнародної торгівлі і особливо — діяльності голландської Ост-Індської компанії, китайська порцеляна увійшла до побуту Європи. Китайські витвори прикрашали інтер'єри, надавали відчуття розкоші будь-якому застілью не тільки в домах аристократів, а й заможних містян. Відповідно й майстри натюрморту зважали на смак до китайських предметів, охоче вводили їх в образно-змістовну структуру своїх творів. Щире захоплення якість китайського фарфору простежується у творі Джованні Беліні (1430–1516) «Пир богів» (1514). Картина написана на замовлення герцога Альфонсо I Д'Есте (1476–1534), який цікавився китайськими порцелянами. Можливо, саме тому у картині представлено чотири чаші з пізнаванням блакитним візерунком. Використання китайського посуду у контексті зображуваного сюжету свідчить про високий статус цих речей, як таких, що гідні богів.

Голландський живописець Юрієн ван Стрік (1632–1687) «Натюрморт з персиками та лимонами» (1660) показує порцелянову вазу серед предметів розкоші, підкреслюючи її білизну уведенням до композиції фігури чорношкірого служника. Такий прийом він використовує і в інших своїх роботах. Відзначимо, що китайські вази, чаші є постійними складовими натюрмортів художника, як і багатьох інших його сучасників та таких славетних попередників, як Виллем Кальф (1619–16930). Десятиліття миру та стійкий економічний зріст зумовили формування такого типу натюрморту, як «розкішний натюрморт» (т.зв. pronkstilliven), де китайські вироби посіли законне місце як типові речі «демонстративного споживання».

Заданими європейських фахівців у XVII ст. лише внаслідок діяльності Ост-Індської компанії в Європу було завезено понад 3 млн предметів китайського фарфору, що суттєво позначилося на його широкому входженні до побуту. Живопис XVIII ст. рясніє зображеннями вже не окремих ваз, а цілих чайних гарнітурів, сцен із чаюванням, де модний наші подається у порцелянових чашках. Відтоді чай та порцеляна стають основними маркерами китайської культури і будуть відігравати важливу роль у художніх розробках у стилі шинуазрі.

Розвиток колекціонування наприкінці XIX – початку XX ст. і, зокрема, предметів азійського мистецтва, зумовив нову хвилю інтересу до китайських виробів. Порцеляни знов використовуються в інтер'єрах, або як антураж для орієнталістичних композицій. Відтоді і до початку XXI ст. старовинний китайський фарфор користується незмінним попитом на арт-ринку. Час від часу його зображення з'являються у натюрмортах, написаних в академічній манері. Формування музейних зібрань китайської порцеляни інституалізували її як галузь мистецтва і надбання китайської цивілізації. Навіть перформанси епатажного митця Ай Вейвей (нар. 1957), який у різноманітних своїх арт-проектах знищує старовинні вази, має зворотній ефект, адже спростування є формою затвердження, незалежно від того, усвідомлює це художник чи ні.

Мінсюань Лю

МІСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ ЯК ПОРТРЕТУВАННЯ ЛАНДШАФТУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

У сучасній образотворчій палітрі китайського мистецтва активного розвитку набув жанр міського пейзажу, який почав поширюватися з другої половини минулого століття, з посиленням впливу європейського мистецтва. Його дослідження не оминувало й китайське мистецтвознавство. З точки зору китайських дослідників, міський пейзаж розвивається у двох напрямках, що репрезентують різні системи художнього враження. Перша полягає в тому, щоб безпосередньо зобразити міський ландшафт в якості самобутнього «картинного» сюжету; друга – відтворити міську естетику як «ремінісценцію», пропонуючи глядачеві авторські художньо-емоційні переживання та «соціальну рефлексію».

Безпосереднім предметом нашої уваги є перша тенденція, яка, на наш погляд, є вкрай важливою для осмислення сутності розвитку сучасного китайського образотворчого мистецтва. Слід підкреслити, що для її узагальнення китайські та європейські дослідники застосовують категорію «портретності» міського пейзажу, яка також потребує окремого аналізу.

Насамперед звернемо увагу на те, що для китайський митців своєрідність міського пейзажу виявляє себе не лише в оновленні традиційного тематичного репертуару, а й у справжній «місії репрезентації «нового» Китаю»: міського, урбаністичного, із відповідними візуальними кодами. У мистецтвознавчих дослідженнях кінця 1990-х – початку 2000-х років ця тенденція осмислюється як вільний час у розвитку мистецтва, що фіксує етап переходу від «репрезентації сільськогосподарського Китаю до представлення індустріального сучасного суспільства», у якому візуальність міського простору є доказом соціальних інновацій.

Вагоме значення при цьому набуває регіональний аспект. Наприклад, Шанхай, як потужний урбаністичний конгломерат, вже у 1970-х роках мав достатньо розвинуту іконографію міських ландшафтів, зафіксовану та переосмислену у творчості цілого покоління китайських художників. На початку 2000-х років цей художній доробок став ґрунтом для виникнення т.зв. шанхайського стилю міського пейзажу, який Бай Цзяфен (白家峰) вважає «історичним терміном» у генезисі модернізації китайського образотворчого мистецтва.

«Портретність» у жанрі міського пейзажу має виявлення і в контексті суто китайського підходу до т.зв. мистецького документування міського простору. Наприклад, в творчості Ху Чаоян, художника, що багато років працював в Ухані, міський пейзаж є спробою зафіксувати зникаючу міську образність, яка поступово відступає під тиском урбанізації. Його манеру роботи називають образотворчим «фотографуванням», що, безумовно, є публіцистичною метафорою. На наш погляд, картини Ху Чаоян (胡朝阳), попри домінуючу тенденцію до візуалізації та фіксації, є образними враженнями від міського середовища та простору, які насичені авторськими художніми алюзіями. Вони виходять далеко за межі документування і мають яскраво виражену художню суб'єктивність.

Таку своєрідність поєднання в одному художньому цілому фіксуючого підходу та авторських ремінісценцій, китайські дослідники вважають невід'ємною характеристикою «портретності» міського пейзажу як жанру. Для прикладу, з точки зору К. Мей, М. Луо (Mei Q., Luo M.) у центрі подібних «картинних» ремінісценцій завжди перебуває архітектура, що не лише «формує візуальну атмосферу міського простору», але й вдається до побудови «паралельної історії міста».

«Портретність» міського пейзажу розглядається дослідниками і в критичних конотаціях. Приміром, для Ч. Л. Ві (Wee, C. L.) провідною тенденцією в розвитку жанру міського пейзажу в Сінгапурі усе ще лишається зорієнтованість на живопис як «художнє виробництво». Комерціалізація образу міста породжує домінування полістилізму, який досить часто набуває масштабів кітч та «споживацького мистецтва».

Отже, в образотворчому мистецтві Китаю жанр міського пейзажу має низку особливостей, які пов'язані як із самобутністю традиційної художньої ідентичності мистецтва, так і з західноєвропейськими впливами. Досить помітною ця тенденція стає наприкінці ХХ – початку ХХІ століття. Для китайських дослідників проблематика «портретності» міського пейзажу розглядається в якості однієї із домінуючих форм репрезентації цього жанру.

**ОБРАЗНІСТЬ ЯК ЗОБРАЖАЛЬНИЙ ПРИНЦИП У ДОСЛІДЖЕННЯХ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Китайські дослідники розглядають зображальні принципи в образотворчому мистецтві як своєрідну естетичну систему, яка здатна виступити у ролі універсального засобу репрезентації мистецької ідентичності. Саме тому питання образності художньої мови є центральним у багатьох наукових дослідженнях. Китайські вчені намагаються пояснити роль та значення впливу західноєвропейського мистецтва, зокрема у межах практики олійного живопису.

Проблематика образності китайського мистецтва надзвичайно гостро репрезентована у межах дискусії про «націоналізацію» технічних та художніх здобутків західноєвропейського олійного живопису, яка тривала в китайській мистецьких студіях упродовж останніх двадцяти років. Зрештою, важливо відмітити, що саме образність як природно властива характеристика китайського мистецтва була визнана в якості ключової ознаки китайської ідентичності мистецтва. Як підкреслює Ші Жунлі, «Якщо традиційна китайська культура та національна естетична психологія не зможуть бути реалізовані у межах технічних та формальних законів західноєвропейського живопису, то китайським митцям залишиться хіба що наслідувати західне мистецтво».

Таким чином, саме категорія «образності» з точки зору китайських вчених є запорукою мистецької репрезентативності. У цьому сенсі, на думку вчених, використання традиційних прийомів рисунку та живопису, а також їхня адаптація до манери роботи в олійних фарбах є ознакою того, що в художньо-образному контексті «розвиток китайського образотворчого мистецтва триватиме у річищі китайської традиційної культури».

Як технічна система художнього письма олійний живопис є продуктом західноєвропейського мистецтва. З точки зору китайської естетики, ця система виглядає досить консервативною, оскільки покладається передусім на домінують формальних взаємозв'язків у зображувальному просторі. Натомість китайське мистецтво генерує образність та зображальні ідеї, які можуть бути втіленими у технічному (формальному) сенсі достатньо різноманітними засобами.

Аби краще пояснити наведену вище закономірність, розглянемо інтерпретації зображального принципу образності мистецтва на прикладі творчості та наукового доробку Ху Юнкая, китайського художника та викладача. З його точки зору, китайський живопис у другій половині ХХ ст. не мав єдиного визначеного вектору розвитку, побутуючи між «реалізмом» та «абстрактним мистецтвом», як двома найбільшими віхами у суто китайському відчутті прекрасного. При цьому Ху Юнкай вважає, що художній принцип «образності зображення» завжди виступав у ролі певної естетичної доміанти, яка визначала засадничі ознаки образотворчого буття мистецтва. Відтак, саме «образність» художник проголошує «найвищим» принципом в сучасній ієрархії художніх категорій.

Слід наголосити, що зазначений принцип Ху Юнкай прагне інтерпретувати в контексті «системи китайського живопису», яка, з його точки зору, охоплює

найбільш репрезентативні практики традиційного мистецтва в межах сучасних образотворчих тенденцій.

«Образність» в якості центрального зображувального принципу інтерпретується художником і в межах аналізу живопису як, передусім, образотворчої художньої мови. Особлива увага в його мистецьких студіях відведена питанням композиції творів та обґрунтуванню системи виражальних засобів (насамперед, у межах колірно-фактурних пошуків).

Отже, на прикладі художніх та дослідницьких робіт Ху Юнкая ми бачимо характерні ознаки «образності» мистецтва як своєрідної естетичної програми. Вдаючись до діалогу із західноєвропейською спадщиною, художник намагається пояснити межі та характер інтерпретації прийомів та технік олійного живопису, а також узагальнити китайський образотворчий досвід.

В. О. Мільченко

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ XIX–XX СТ.: ВПЛИВ ЯПОНІЗМУ

В історії людства складно знайти період, коли одна культура не впливала б на розвиток іншої. Особливо сьогодні, в умовах глобалізації, цей процес особливо відчутний. Дослідження цього питання в різний історичний період дає нам змогу проаналізувати, коли відбулося поєднання чи запозичення певних елементів з однієї культури в іншу. Це дослідження звужене до вивчення впливу японської гравюри на європейський живопис кінця XIX — початку XX ст, а особливо на зміну зображення жінки в ньому. Саме питання жіночої краси було і залишається одним із важливих конструктів культури. Тож, уявляється актуальним вивчення японізму в європейській культурі, а особливо жіночого образу в ньому.

Хронологічними рамками японізму дослідники визначають 1860–1910 рр. Саме «відкриття» Японії та її культури доволі сильно вплинуло на західну культуру. Це пов'язано з тим, що в японській культурі було багато відмінного. Слід зауважити, що японізм як явище (зокрема художнє) було зумовлене багатьма факторами — колоніальною складовою і відповідно інтересом до екзотичного, не-європейського; кризою академізму в образотворчому мистецтві; Всесвітніми виставками і поживаленням культурного обміну між країнами. На думку Бернара Дюрівалю, більшість тогочасних споживачів японського мистецтва задовільнялася новизною творів японського мистецтва. Проте, саме поява в Європі гравюри укійо-е, її колекціонування та засвоєння композиційних і живописних засобів, стане головним елементом глибинного занурення в японський живопис. Художники-новатори зацікавилися новою системою засобів виразності — іншою трактовкою форм, кольору та принципів організації композиційного простору.

Японська гравюра виокремлюється зокрема своєю площинністю та відсутністю ілюзорного об'єму, на відміну від робіт європейських художників, які демонструють свою майстерність у цьому вмінні. Подібну втрату об'єму ми починаємо спостерігати й у творчості імпресіоністів. Бернар Доріваль вважає, що їхні картини відтворюють реальність у двовимірності, що також свідчить про наслідування західними художниками японців у бажанні передати внутрішній

дух, а не зовнішню оболонку. Стосовно прагнення імпресіоністами відтворити «внутрішній дух» — питання дискусійне, але не підлягає сумніву принципова відмова йти академічним шляхом — створювати ілюзію об'ємної пластичної форми.

У питанні зображення жінки також знаходимо певний вплив японської гравюри на художників другої половини XIX — початку ХХІ ст. Жінка на їхніх картинах репрезентує різні аспекти краси. У картинах імпресіоністів вона, зазвичай, є уособленням жіночості, демонструє вишукані кольори екзотичного вбрання. У творах академічних художників вона відбиває колоніалістичний погляд на азійську жінку, перенесений на європейську натурницю. Це ми бачимо у позуванні, погляді та фактурі. Яскравим прикладом є картина «Японка» Клода Моне. У цій роботі художник зображує дружину, яка немає нічого спільного зі східною зовнішністю. Проте, аби наділити її такими якостями, художник додає безліч японських елементів (кімоно, віяла, позу). Навіть усмішка нагадує нам усмішки японських жінок з веселих кварталів. Разом із тим слід зазначити, що дружина Моне має чорняве волосся, але художник показує її рудою, у такий спосіб підкресливши, що це не японка, а європейська жінка, яка вбралася у кімоно.

Отже, японізм став моментом трансформації західної художньої культури та уявлення про жіночий образ в ньому. Європейські художники почали зображати прекрасне в жінках через пошук духовної краси, позування та одяг зокрема. Таке наслідування можна пояснити пошуком еротично привабливого та екзотичного, яке західні митці знайшли в японських жінках у гравюрах укійо-е. Можемо зробити висновок, що, попри візуальну зміну жіночого образу, сприйняття жінки як об'єкту залишилося.

Запропонована розвідка не вичерпує зазначену проблематику і потребує подальших досліджень. Зокрема, уявляється доцільним порівняти інтерпретації жіночого образу в національних версіях японізму, порівняти синхронно розроблені жіночі образи японськими митцями.

М. О. Христенко

ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЯПОНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В НАСТІЛЬНІЙ РОЛЬОВІЙ ГРІ «ЛЕГЕНДА П'ЯТИ КІЛЕЦЬ»

На початку ХХІ ст. інтерес країн Заходу до японської культури знаходить свої прояви не тільки в мистецтві, дизайні чи кулінарії, а й у галузі ігрових розробок. Одним з прикладів є настільна рольова гра «Легенда П'яти Кілець», яка вперше була опублікована у 1997 р. американським видавництвом «Alderac Entertainment Group» (Онтаріо, Каліфорнія). За мету ставиться виявлення особливостей репрезентації японської культури крізь призму «західного» бачення на прикладі популярного феномену рольових ігор.

Сутність рольових ігор будь-якого формату полягає у переживанні нового індивідуального та колективного досвіду в умовах, що не належать реальності, у якій існує суб'єкт. Через моделювання певних ситуацій, міфологічних систем та середовищ (до яких застосовується поняття «сетинг») відкриваються широкі можливості знайомства з іншими культурами, історичними епохами тощо.

Сетинг «Legend of the Five Rings», як стверджують самі автори, створювався на основі матеріалів з історії та культури країн Східної Азії, а насамперед — Японії другої половини XV — початку XVII ст. Сама назва є алюзією на відому роботу самурая Міямото Мусаші «The Book of the Five Rings» (Книга П'яти Кілець), що вже задає певний настрій всій концепції гри. Необхідно зазначити, що сетинг гри не передбачає повне наслідування та копіювання виключно реальних історичних подій, натомість інкорпорує фольклор та міфологію до ігрового середовища, наділяючи його фантастичними елементами.

Імперія Рокуган — це вигадана феодальна держава, культура та історія якої значною мірою є романтизацією давньої та середньовічної Японії. Попри те, що до сконструйованого світу «Легенди П'яти Кілець» включені різноманітні міфічні істоти з японського, китайського та корейського фольклорів, центральними темами гри є честь, героїзм та моральний вибір, пов'язані з самурайським кодексом Бундо. Тобто, авторами на перше місце виносяться саме проблема етосу (поведінки), його чіткої регламентації традиціями та нормами.

Разом з автентичними елементами японської культури, автори звертаються до західних образів та сюжетів. Наприклад, серед кланів, які носять назви різних тварин (Клан Скорпіона, Клан Журавля, Клан Черепахи тощо), присутній також Клан Єдинорога. Ця істота, у тому вигляді, в якому вона представлена у сетингу гри, є характерною для міфології європейських країн. Крім того, у запропонованих рольових моделях помітний вплив західного кінематографу і, зокрема, жанру орієнтального фентезі. Через абсолютизацію та гіперболізацію окремих характеристик явищ японської культури відбувається викривлення оригінальних прототипів, що впливає на формування ідеалізованого образу Японії серед гравців.

Отже, особливості репрезентації японської культури в настільній рольовій грі «Легенда П'яти Кілець» вказують на максимально романтизоване бачення японської культури в «західному» регіоні та певну інтеграцію до неї сторонніх елементів, характерних для європейської культури. Водночас відзначимо, що використання надбання іншої культури в ігровій сфері має прецеденти й з іншого боку: йдеться не лише про адаптовані версії сучасних американських ігор, а й про більш давні варіанти на зразок «ута-гарути», що спиралася на європейську карткову гру.

Увляється перспективним проведення компаративного аналізу культурних репрезентацій Сходу та Заходу в ігровій галузі.

ЗМІСТ

| | |
|--|---|
| ВСТУПНЕ СЛОВО РЕКТОРА ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ В. М. ШЕЙКА | 3 |
|--|---|

СЕКЦІЯ:
КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА ЕТНОКУЛЬТУРОЛОГІЯ
В СУЧАСНОМУ ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРИ

| | |
|--|----|
| <i>Н. Є. Шолуха</i> РЕВІЗІЯ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКИХ МІСТ ПІД ВПЛИВОМ ВІЙСЬКОВОГО ВТОРГНЕННЯ РОСІЇ | 5 |
| <i>В. В. Петренко</i> УКРАЇНСЬКИЙ ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД У КОНТЕКСТІ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ В СУЧАСНОМУ ПРОСТОРИ | 7 |
| <i>М. Ю. Шарпило</i> ДІДЖИТАЛ КОМЕМОРАЦІЯ ГОЛОКОСТУ ЯК ІНТЕРАКТИВНА АДАПТАЦІЯ КОНЦЕПТУ «КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ» У СУЧАСНОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ | 8 |
| <i>М. В. Александрова</i> ТРАДИЦІЯ ЯК СПОСІБ ТРАНСЛЯЦІЇ КУЛЬТУРНИХ КОДІВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРИ | 9 |
| <i>О. О. Кухаренко</i> ДЕЯКІ ЗАУВАЖЕННЯ ЩОДО ПОТОЙБІЧНОЇ СТРАВИ | 10 |
| <i>П. І. Голотенко</i> ПРОБЛЕМА ФАКТИЧНОГО ГЕНЕЗИСУ НАУКОВОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ | 13 |
| <i>Є. Ю. Трубаєва</i> МЕДІАЦІЙНА РОЛЬ ПСИХОАНАЛІЗУ У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ЯК НАУКИ | 15 |
| <i>І. С. Галушко</i> АНІМЕ ЯК ОБ'ЄКТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ | 16 |
| <i>А. М. Біленька</i> СЦЕНІЧНЕ СЛОВО В 30–60-Х РР. У КОНТЕКСТІ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ НА ПРИКЛАДІ ТЕАТРУ ІМ. ФРАНКА | 17 |

СЕКЦІЯ:
СУЧАСНІ КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ

| | |
|--|----|
| <i>Д. Д. Іваницька</i> ЩОДО БІЛЬШ СУЧАСНИХ ПІДХОДІВ У РОБОТІ ФОНДОВИХ ПРАЦІВНИКІВ МУЗЕЙНИХ УСТАНОВ | 19 |
| <i>Я. В. Лозенко</i> ІНТЕРАКТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ МУЗЕЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ | 20 |
| <i>Г. В. Григорчук</i> ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ЗЕМСЬКИХ ШКІЛ НАПРИКІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ В УКРАЇНІ | 22 |
| <i>Ю. Ю. Миленка</i> ДО ПРОБЛЕМИ МУЗЕЄФІКАЦІЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНСЬКИХ ФАРФОРІСТІВ РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ: І. С. ТКАЧЕНКО | 23 |
| <i>Н. О. Максимовська</i> МЕНЕДЖМЕНТ ТЕМНОГО ТУРИЗМУ ЯК ЧИННИК КУЛЬТУРОТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ В ПОВОЄННИЙ ПЕРІОД | 25 |

| | |
|--|----|
| <i>З. М. Остропольська</i> ЕКОНОМІЧНИ ТА СОЦІАЛЬНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ІННОВАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ | 26 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| <i>Н. В. Бевз</i> РЕКЛАМА ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЗМІН СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА: ЛІНГВІСТИЧНИЙ АСПЕКТ | 28 |
|--|----|

СЕКЦІЯ:
ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ОСОБИСТОСТІ
В СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ УМОВАХ

| | |
|--|----|
| <i>А. М. Большакова</i> РОБОТА З ПРОБЛЕМАМИ ТРИВОЖНОГО СПЕКТРУ У НАПРЯМІ СХЕМА-ТЕРАПІЇ | 29 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| <i>І. О. Віденев</i> ІНДИВІДУАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОСОБИСТОСТІ ПРАЦІВНИКІВ ОРГАНІВ ВНУТРІШНІХ СПРАВ ЯК ФАКТОР ПСИХОЛОГІЧНОГО ЗДОРОВ'Я ПРАВООХОРОНЦЯ | 32 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| <i>Є. М. Власова</i> ЕТАПИ ПЕРВИННОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ОРІЄНТАЦІЇ В РОБОТІ ПСИХОЛОГА | 33 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| <i>О. В. Радько</i> ФОРМУВАННЯ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ГОТОВНОСТІ ДО ДІЯЛЬНОСТІ В НАДЗВИЧАЙНИХ ТА ЕКСТРЕМАЛЬНИХ УМОВАХ | 35 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| <i>М. О. Сосюра</i> GOOGLE ІНСТРУМЕНТИ ЯК ЗАСОБИ РОЗВИТКУ ЦИФРОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СТУДЕНТІВ ТА ВИКЛАДАЧІВ | 37 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| <i>І. М. Ушакова</i> ЗБЕРЕЖЕННЯ ПСИХОЛОГІЧНОГО ЗДОРОВ'Я ОСОБИСТОСТІ ПІД ЧАС ВІЙНИ | 39 |
|---|----|

СЕКЦІЯ:
ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА МОВОЗНАВСТВА

| | |
|--|----|
| <i>І. А. Фесенко</i> НАУКОВИЙ ДОРОБОК ОЛЕКСІЯ ЧУГУЯ – ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦЯ ТА ДРАМАТУРГА | 40 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| <i>М. О. Жигайло, Д. В. Полтавська, О. Ондер</i> МОВА В СИСТЕМІ АДАПТАЦІЇ ДО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА УКРАЇНИ | 42 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| <i>О. В. Андрущак</i> ХУДОЖНЯ ФОРМА ТА ЗМІСТ СВІТІВ ХАРУКІ МУРАКАМІ | 43 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| <i>Ж. В. Малиновська</i> ФІЛОСОФСЬКІ ПРОВОКАЦІЇ МАРКІЗА ДЕ САДА | 45 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| <i>М. Д. Нагірняк</i> КОНЦЕПТ ГЕНІЯ ТА БЕЗУМЦЯ В РОМАНІ САЙМОНА ВІНЧЕСТЕРА | 46 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| <i>М. О. Руденко</i> АКТУАЛЬНІ МОРАЛІТЕ СТАРОЇ КАЗКИ: «РІКЕ З ЧУБКОМ» ШАРЛЯ ПЕРРО | 49 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| <i>Екім Тевфік</i> СПЕЦИФІКА МОВЛЕННЄВОГО ЕТИКЕТУ УКРАЇНЦІВ | 50 |
|---|----|

СЕКЦІЯ:
ФІЛОСОФСЬКІ, СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ
ТА ПРАВОВІ ВИМІРИ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

| | |
|--|----|
| <i>В. В. Лисенкова</i> ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЙ СПОСОБУ ЖИТТЯ В ПЕРІОДИ СУСПІЛЬНИХ КРИЗ | 52 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| <i>В. В. Петренко</i> ПОСЕРЕДНІСТЬ ЯК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ | 53 |
| <i>С. Ю. Криворучченко</i> ВПЛИВ МОДИ НА ВІЗУАЛЬНИЙ ОБРАЗ ЯК ЗАСІБ САМОРЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЛЮДИНИ | 54 |
| <i>К. О. Попова-Коряк</i> МОЖЛИВОСТІ ТА МЕЖІ ПРАВОВОЇ ОХОРОНИ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ | 55 |
| <i>О. О. Гросул</i> ЗАХИСТ КУЛЬТУРНИХ ПРАВ ОКРЕМИХ ГРУП НАСЕЛЕННЯ: МІЖНАРОДНО-ПРАВОВІ АСПЕКТИ | 58 |
| <i>В. В. Лоїк, С. К. Панасюк</i> МІЖНАРОДНО-ПРАВОВИЙ ЗАХИСТ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ: ЕВОЛЮЦІЯ ПРАВОВИХ НОРМ | 61 |

СЕКЦІЯ:
ХОРОВА КУЛЬТУРА: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

| | |
|--|----|
| <i>В. Г. Бойко</i> СПЕЦИФІКА СКЛАДОВИХ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ | 63 |
| <i>К. Ю. Доцюва-Пушенко</i> ХОР І. ГАЙДЕНКО «ВЕСНА ЛЮБА» З «САДУ БОЖЕСТВЕННИХ ПІСЕНЬ» Г. СКОВОРОДИ ... | 64 |
| <i>Т. І. Кисельова</i> ВТІЛЕННЯ ОЗНАК ВЕЛИКОЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ ОПЕРИ В «ROBERT LE DIABLE» ДЖ. МЕЙЄРБЕРА | 65 |
| <i>Гао Чилін</i> НОВАЦІЇ ХОРОВОГО СПАДКУ ІГОРЯ ШАМО | 67 |
| <i>О. Яцюк</i> ОБРАЗНО-СМИСЛОВИЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ ХОРОВИХ ТВОРІВ І. ШАМО, О. НАКОНЕЧНОГО) | 68 |

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

| | |
|---|----|
| <i>Т. В. Большакова</i> ЗДАТНІСТЬ ДО ФУНКЦІОНАЛЬНОГО ВИКОРИСТАННЯ МУЗИКИ ЯК СПЕЦІАЛЬНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ МАГІСТРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА | 69 |
| <i>В. В. Осипенко, К. Д. Іваник</i> ДО ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ПОБУТУВАННЯ ГАЇВОК (НА ПРИКЛАДІ ОДНОГО З ВАРІАНТІВ «КОТИЛИСЯ ВОЗИ З ГОРИ НА ДОЛИНУ...», ЗАПИСАНОГО У КВІТНІ 2022 Р. НА ЛЬВІВЩИНІ) | 72 |
| <i>І. Л. Сахню</i> ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ТА ЇЇ ЗВ'ЯЗОК З АВТЕНТИЧНИМИ КУЛЬТУРАМИ ІНТОНУВАННЯ | 73 |
| <i>Л. В. Шемет</i> ФЕНОМЕН ТВОРЧОГО ДОВГОЛІТТЯ ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХАРКІВСЬКОГО ПАЛАЦУ ДИТЯЧОЇ ТА ЮНАЦЬКОЇ ТВОРЧОСТІ | 74 |
| <i>Ю. І. Карчова</i> МІСІЯ — ЗБЕРЕЖЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ: ДО ЮВІЛЕЮ ВІРИ ОСАДЧОЇ | 75 |
| <i>О. Ю. Степанова</i> ДОМЕНКО ЦІПОЛІ: ПОШИРЕННЯ ЗАХІДНО-ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ НА ТЕРИТОРІЇ ПІВДЕННОЇ АМЕРИКИ | 77 |

| | |
|--|-----|
| <i>А. В. Гладких</i> ГРА НАПАМ'ЯТЬ | 78 |
| <i>В. М. Цицирев</i> СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН МУЗИЧНО-ХУДОЖНЬОГО СМАКУ | 80 |
| <i>Т. В. Пасічинська</i> ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА | 82 |
| <i>Є. П. Кемечеджи</i> ПРЕМІЯ ІМ. ІВАНА ПАТОРЖИНСЬКОГО ЯК ВИЩА ВІДЗНАКА У СФЕРІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОГО ЗАПОРІЖЖЯ | 84 |
| <i>Чжан Юньшо</i> СПЕЦИФІКА ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗВУКООБРАЗУ ФОРТЕПІАНО В КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТ. | 86 |
| <i>А. Ю. Лошков</i> ЖАНРОВО-ЕСТЕТИЧНІ КОНСТАНТИ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО | 87 |
| <i>О. В. Стецкович</i> ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ СТІНГА В КОНТЕКСТІ ЙОГО ГРОМАДСЬКОЇ, СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ Й АНТИВОЄННОЇ ПОЗИЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ «RUSSIANS») | 88 |
| <i>А Гудаму</i> СТАНОВЛЕННЯ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ВНУТРІШНЬОЇ МОНГОЛІЇ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ В КНР | 89 |
| <i>Пен Лю</i> ХАРКІВСЬКІ ГАСТРОЛІ ЛУЇЗИ НІКІТА | 91 |
| <i>Лу Тунцзе</i> ВОКАЛЬНА СФЕРА ЯК ДОСЛІДНИЦЬКИЙ ПРІОРИТЕТ КИТАЙСЬКИХ НАУКОВЦІВ У ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКОЛОГІЇ | 93 |
| <i>Р. О. Чернова</i> ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ МАНЕРИ ФРЕНКА СІНАТРИ (НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ “STRANGERS IN THE NIGHT”) | 94 |
| <i>Лічунань Чжан</i> НАУКОВЕ ОСМИСЛЕННЯ МУЗИЧНОГО ПЕРФОРМАНСУ В ПРАЦЯХ УКРАЇНСЬКИХ ДОСЛІДНИКІВ | 95 |
| <i>М. А. Трянов</i> ПІТАРНЕ ТРІО: СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК | 96 |
| <i>О. А. Антоха</i> ОРГАНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ ТРУБИ В ДОБУ БАРОКО | 98 |
| <i>Г. В. Михайленко</i> ПОСТАТЬ ЕЛЛІ ФІЦДЖЕРАЛЬД У СВІТОВІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ | 99 |
| <i>І. В. Грибчинюк</i> ПОСТАТЬ ФРАНСІСКО ТАРРЕГІ В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ПІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА | 101 |
| <i>О. В. Бабенко</i> ОСОБЛИВОСТІ ПРОВЕДЕННЯ ВІДБОРУ УЧНІВ ДЛЯ ГРИ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ | 102 |
| <i>А. І. Калашникова</i> РОМАНТИЧНИЙ ЕТЮД У ТВОРЧОСТІ С. Е. БОРТКЕВИЧА | 103 |
| <i>Є. А. Козеняшев</i> СВИРИЛЬ ІВАНА КОЗАЧЕНКА – УКРАЇНСЬКА ФЛЕЙТА ПАНА | 104 |
| <i>О. V. Sliusarenko</i> THE DEVELOPMENT OF GUITAR IN THE XX CENTURY | 105 |
| <i>Н. А. Yasko</i> BANDURA AS CULTURAL «WONDER» | 107 |

| | |
|--|-----|
| <i>D. L. Shaliapin</i> POSTPUNK AND POST-ROCK AS A MODERN MUSIC PHENOMENON | 108 |
|--|-----|

СЕКЦІЯ:
ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА:
ВІТЧИЗНЯНИЙ ТА СВІТОВИЙ ДОСВІД

| | |
|--|-----|
| <i>Л. П. Дезтяр, О. М. Курдунова</i> СТІЙКІСТЬ (АПЛОМБ) ЯК ВАЖЛИВИЙ ПОКАЗНИК ПРОФЕСІНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ТАНЦІВНИКА | 109 |
| <i>A. V. Lozianova</i> PROMOTION OF UKRAINIAN FOLK DANCE | 110 |
| <i>Ye. M. Miatenko</i> UKRAINIAN FOLK DANCE FORMATION | 111 |
| <i>A. A. Skorobohatko</i> ORIGINS OF THE NAMES FOR UKRAINIAN FOLK DANCES | 114 |
| <i>K. P. Куртєва</i> НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ У КОНТЕКСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПРИКАРПАТТЯ: ТЕНДЕНЦІ РОЗВИТКУ | 115 |
| <i>F. D. Trehubova</i> KLARA BALON AND HER SYMBOLIC BEREZNIANKA UKRAINIAN DANCE | 116 |
| <i>M. K. Савченко</i> СТАРОВИННИЙ ЛЕМКІВСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ «ОБЕРТАК»: ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ ТА ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ | 118 |
| <i>A. S. Kulpaка</i> STAGE TRADITIONAL FOLK COSTUME | 120 |
| <i>Є. Ю. Сластина</i> ПРИДВОРНИЙ МЕНУЕТ (LE MENUET DE LA COUR) | 121 |
| <i>О. М. Широковська</i> БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ЗАСІБ ПІСЛЯСТРЕСОВОЇ РЕАБІЛІТАЦІЇ | 122 |
| <i>K. I. Шкурєєв</i> РОЗВИТОК МЕТОДИКИ І КОНЦЕПЦІЇ СПОРТИВНИХ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ | 123 |

СЕКЦІЯ:
ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

| | |
|--|-----|
| <i>I. O. Борис</i> СУЧАСНЕ ВИХОВАННЯ АКТОРІВ НА ШКОЛІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ | 125 |
| <i>H. M. Ігнат'єва</i> ТРЕНІНГ У ПРОЦЕСІ ЗАНЯТЬ ІЗ СЦЕНІЧНОГО РУХУ | 128 |
| <i>A. C. Лебідь</i> СПЕЦИФІКА РОБОТИ ЗІ СТУДЕНТАМИ-АКТОРАМИ У ФОРМАТІ КАМЕРНОЇ СЦЕНИ | 129 |
| <i>B. Д. Міз'як</i> МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ | 131 |
| <i>I. Бесчетнова</i> НОВАТОРСЬКИЙ РЕЖИСЕРСЬКИЙ МЕТОД ПІНИ БАУШ І ЙОГО ВПЛИВ НА СВІТОВИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ПРОЦЕС | 132 |
| <i>O. C. Вардіашвілі</i> ТЕАТРАЛЬНІ ТЕХНОЛОГІЇ В КОНТЕКСТІ ПРОФІЛАКТИКИ ДЕВІАНТНОЇ ПОВЕДІНКИ У ПІДЛІТКІВ | 133 |
| <i>A. C. Лебідь</i> ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З ВІРШОВАНОЮ ДРАМАТУРГІЄЮ | 135 |

| | |
|--|-----|
| <i>А. Ф. Гапанович</i> «ПЛАН – ПРОЕКТ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА ПО РОБОТІ З УЧНІВСЬКОЮ ТА СТУДЕНТСЬКОЮ МОЛОДДЮ» – ОСНОВА ВИХОВНО-ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ ТЕАТРУ В ПЕРІОД 2010–2020 РОКІВ | 136 |
| <i>А. Ю. Ковальчук</i> СЦЕНІЧНІ ВТІЛЕННЯ ВИСТАВИ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» І. ФРАНКА В СУЧАСНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ | 139 |
| <i>В. О. Устенко</i> СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЗАРУБІЖНИХ РОК-ОПЕР ТА МЮЗИКЛІВ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ | 140 |
| <i>А. В. Гуріна, В. Г. Гоцїрїдзе</i> ВОДЕВІЛЬ У РЕПЕРТУАРІ АКТОРА ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ | 141 |

СЕКЦІЯ:
ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
ТА ВИРОБНИЦТВА В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

| | |
|--|-----|
| <i>Д. О. Коновалов</i> СТВОРЕННЯ НОВИХ ВІЗУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ УКРАЇНИ У СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ ПІД ЧАС ВІЙНИ | 142 |
| <i>М. В. Демиденко, Н. В. Мархайчук</i> ШЛЯХ ДО ВІЙНИ. ОБРАЗ УКРАЇНЦІВ У РОСІЙСЬКОМУ КІНО | 144 |
| <i>Т. О. Пересунько</i> МИТЦІ У ВІЙНІ. ПРОБЛЕМАТИКА СТВОРЕННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ | 146 |
| <i>Н. О. Черкасова</i> (НЕ)ПОМІТНИЙ ЮВІЛЕЙ ВУФКУ | 147 |
| <i>П. Д. Брук</i> ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО КІНЕМАТОГРАФУ У ЧАСИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ | 148 |
| <i>О. О. Косачова</i> АРХЕТИП ГЕРОЯ В КІНО ЖАНРУ ВЕСТЕРН | 149 |
| <i>О. Ю. Мухін</i> ПОЄДНАННЯ ЖАНРУ КОСМІЧНОЇ КІНОФАНТАСТИКИ З СУПЕРГЕРОЙСЬКИМ ФІЛЬМОМ ЯК СПРОБА ВІДПОВІДАТИ СУЧАСНИМ ТРЕНДАМ КІНЕМАТОГРАФУ США | 151 |
| <i>В. В. Бескорсий</i> БАГАТОКАНАЛЬНІ СИСТЕМИ ПРОСТОРОВОГО ЗВУКОВІДТВОРЕННЯ. ІСТОРІЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ | 153 |
| <i>О. О. Зубов</i> ДО ПИТАННЯ ЖАНРОВОЇ КЛАСИФІКАЦІЇ СУЧАСНОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ | 156 |
| <i>К. Є. Проскурїна</i> АДАПТАЦІЯ МІЖНАРОДНОГО ШОУ «МАСКА» НА УКРАЇНСЬКОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ | 157 |
| <i>О. П. Петрова, В. С. Могильницька</i> РЕЖИСЕР – АВТОР ІНФОРМАЦІЙНОГО СЮЖЕТУ | 159 |
| <i>Ю. Ю. Великий, В. А. Меламед</i> ВПЛИВ МАС-МЕДІА НА СВІДОМІСТЬ ЛЮДИНИ В ІДЕОЛОГІЧНІЙ ТА ЕМОЦІЙНІЙ ГАЛУЗЯХ | 162 |
| <i>І. О. Кузнецов</i> ОСОБЛИВОСТІ ВЕДЕННЯ ТА ПРОСУВАННЯ КАНАЛУ В TELEGRAM | 163 |
| <i>І. Б. Первишева</i> ПЕРЕВАГИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДИСТАНЦІЙНОЇ ФОРМИ НАВЧАННЯ В АУДІОВІЗУАЛЬНІЙ СФЕРІ | 164 |

СЕКЦІЯ:
ІНФОРМАЦІЙНА, БІБЛІОТЕЧНА, АРХІВНА СПРАВА
В УМОВАХ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

| | |
|---|-----|
| <i>В. О. Афанасьєв</i> ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК СУЧАСНИЙ ІНСТРУМЕНТ ПОШУКУ ТА ПРИЙНЯТТЯ УПРАВЛІНСЬКИХ РІШЕНЬ | 165 |
| <i>Го Чжунлян</i> ІНФОРМАЦІЙНА ІНДУСТРІЯ НАУКОВОЇ ТА ТЕХНОЛОГІЧНОЇ РОЗВІДКИ КНР | 166 |
| <i>О. Є. Зіменко</i> РЕКЛАМНІ ВІЙНИ У СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ У КОНТЕКСТІ ВИВЧЕННЯ ІНФОРМАЦІЙНОГО ВПЛИВУ | 168 |
| <i>Ю. В. Чепелюк</i> ІНФОРМАЦІЙНО-РОЗ'ЯСНЮВАЛЬНА РОБОТА ДИПЛОМАТИЧНИХ ПРЕДСТАВНИЦТВ | 170 |
| <i>К. С. Фомичова</i> ДІЯЛЬНІСТЬ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ | 171 |
| <i>Г. В. Колоскова</i> БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЯК СКЛАДОВА ЦИФРОВОЇ ЕКОНОМІКИ РЕГІОНУ | 174 |
| <i>О. М. Захарова</i> ВІДКРИТА НАУКА, ВІДКРИТИЙ ДОСТУП: СУЧАСНІ ВИКЛИКИ УНІВЕРСИТЕТСЬКИМ БІБЛІОТЕКАМ | 176 |
| <i>М. О. Мирошук</i> БІБЛІОМЕТРІЯ В СИСТЕМІ ДОСЛІДНИЦЬКИХ МЕТОДІВ БІБЛІОТЕК ЗВО | 179 |
| <i>В. В. Стеценко</i> ЗАРУБІЖНІ АІБС У БІБЛІОТЕКАХ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ | 180 |
| <i>Д. Гончаров</i> ПРОБЛЕМИ ІНТЕГРАЦІЇ СТОРОННІХ ПРОГРАМНИХ ЗАСТОСУНКІВ З АВТОМАТИЗОВАНИМИ БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНИМИ СИСТЕМАМИ В УКРАЇНІ | 181 |
| <i>О. Коломійцев</i> ДИСТАНТНІ БІБЛІОТЕЧНІ СЕРВІСИ: СУЧАСНИЙ СТАН В УКРАЇНІ | 182 |
| <i>К. І. Трощина</i> ПРЕДСТАВЛЕННЯ ДИТЯЧИХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ У СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА | 183 |
| <i>Сі Сінвень</i> ЦИФРОВІ АКТИВИ ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК КИТАЮ | 184 |
| <i>Янь Пен</i> ЕЛЕКТРОННІ КОЛЕКЦІЇ СТАРОДРУКІВ УНІВЕРСИТЕТСЬКИХ БІБЛІОТЕК КИТАЮ | 185 |
| <i>Н. А. Коржик</i> ЦИФРОВІ АРХІВИ ЯК ЗАСІБ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ІНФОРМАЦІЙНИХ ПОТРЕБ СУСПІЛЬСТВА | 186 |
| <i>І. Лазоренко</i> БІБЛІОГРАФІЯ У СИСТЕМІ ІНФОРМАЦІЙНО-ПОШУКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ТРЕТЬОГО (ОСВІТНЬО-НАУКОВОГО) РІВНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ | 187 |
| <i>Чень Цзеген</i> СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ КНИЖКОВОГО РИНКУ КНР | 188 |
| <i>Вань Шуайтянь</i> ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРНЕТ-ТЕХНОЛОГІЙ В ДІЯЛЬНОСТІ ТРАДИЦІЙНИХ КНИЖКОВИХ МАГАЗИНІВ КНР | 190 |

СЕКЦІЯ:

ІНФОРМАЦІЙНО-ДОКУМЕНТНІ СИСТЕМИ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ОСВІТИ

| | |
|---|-----|
| <i>В. Кудлай, Д. Кушнар'єв</i> ОНЛАЙН-КОМУНІКАЦІЯ З ВСТУПНИКАМИ ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ | 192 |
| <i>І. Побіженко</i> АНАЛІЗ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ В GOOGLE CLASSROOM У ХДАК ПІД ЧАС НАПАДУ РОСІЇ НА УКРАЇНУ | 194 |
| <i>А. Шелестова</i> СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ЯК ІНСТРУМЕНТИ КОМУНІКАЦІЇ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ (НА ПРИКЛАДІ ЗВО М. ХАРКОВА) | 195 |
| <i>В. Ярута</i> ІНТЕРНЕТ-СЕРВІСИ З ПІДТРИМКИ ЕЛЕКТРОННОГО ПІДПИСУ | 196 |
| <i>С. Гарбаренко</i> ШКІЛЬНИЙ БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНИЙ ЦЕНТР: РЕОРГАНІЗАЦІЯ БІБЛІОТЕКИ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ | 197 |
| <i>Н. Давидова</i> ОСОБЛИВОСТІ ЗАГРОЗ ТА ЗАХИСТ БАЗ ДАНИХ | 199 |
| <i>А. Жура</i> АЛГОРИТМ ЦИФРОВІЗАЦІЇ ТЕРИТОРІАЛЬНОЇ ГРОМАДИ | 200 |
| <i>Д. Зубарева</i> АНАЛІЗ СУЧАСНОГО СТАНУ ВПРОВАДЖЕННЯ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБИГУ В УКРАЇНІ: ПРОБЛЕМИ ТА ШЛЯХИ ЇХ ВИРІШЕННЯ | 202 |
| <i>Я. Левченко</i> ІНФОРМАЦІЙНІ ПРОДУКТИ ТА ПОСЛУГИ АРХІВНИХ УСТАНОВ В УМОВАХ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ | 204 |
| <i>Я. Марильченко</i> ВИКОРИСТАННЯ ХМАРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ЕЛЕКТРОННОМУ ДОКУМЕНТООБИГУ: ЗАКОНОДАВЧІ ПРОБЛЕМИ, ПИТАННЯ ДОВІРИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ | 206 |
| <i>К. Маслоva</i> МОРАЛЬНІ НОРМИ ТА ПРИНЦИПИ: ХАРАКТЕРИСТИКА ЇХ ВИКОРИСТАННЯ В ІНТЕРНЕТ-МЕРЕЖЕВОМУ ПРОСТОРІ | 207 |
| <i>М. Панасюк</i> ТЕХНОЛОГІЯ DATA MINING: ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ | 208 |
| <i>Д. Погрібний</i> АНАЛІЗ KALI LINUX У КІБЕРБЕЗПЕЦІ | 210 |
| <i>Х. Равшанов</i> ОРГАНІЗАЦІЯ ДІЯЛЬНОСТІ ЗАГАЛЬНОГО ВІДДІЛУ МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ | 211 |
| <i>С. Скрибченко</i> ІНФОРМАЦІЙНЕ ОБСЛУГОВУВАННЯ ЯК ЦІЛІСНА СИСТЕМА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УСТАНОВИ | 213 |
| <i>О. Фролов</i> ОГЛЯД РЕЛЯЦІЙНОЇ ТА НЕ РЕЛЯЦІЙНИХ КОНЦЕПЦІЙ БАЗ ДАНИХ | 215 |
| <i>А. О. Гусєва</i> РОЛЬ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУПРОВОДУ У СИСТЕМІ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЯКОСТІ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ОСВІТИ | 217 |

СЕКЦІЯ:

СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО ТУРИЗМУ

| | |
|---|-----|
| <i>С. В. Тимчук</i> ЕКОНОМІЧНІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ ТУРОПЕРАТОРСЬКИХ КОМПАНІЙ У СУЧАСНИХ УМОВАХ | 218 |
|---|-----|

| | |
|--|------------|
| <i>М. М. Зайцева</i> | |
| ОСОБЛИВОСТІ УПРАВЛІННЯ ПОВЕДІНКОЮ СПОЖИВАЧІВ У ГАЛУЗІ ТУРИЗМУ | 220 |
| <i>Х. І. Коцан, Р. Ю. Кривенкова</i> | |
| СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО ТУРИЗМУ | 222 |
| <i>В. Р. Савіна, В. В. Радева</i> | |
| ЗАХИСТ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ | |
| В УМОВАХ ВОЄННИХ ДІЙ В УКРАЇНІ | 224 |
| <i>Є. А. Колесник, А. Д. Силько</i> | |
| ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ТУРИЗМУ В УКРАЇНІ | 225 |
| <i>Р. Ю. Кривенкова, В. С. Подерня</i> | |
| ПЕРСПЕКТИВИ ТУРИСТИЧНО-РЕКРЕАЦІЙНОЇ СФЕРИ | |
| КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ | 226 |
| <i>С. Р. Нижник</i> | |
| ІНФОРМАТИЗАЦІЯ РЕКРЕАЦІЙНО-ТУРИСТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ | 229 |
| <i>А. С. Лізункова</i> | |
| МІЖНАРОДНИЙ ТУРИЗМ ТА РЕЛІГІЙНА КУЛЬТУРА | 230 |
| <i>А. Малікова</i> | |
| ТУРИСТИЧНІ РЕСУРСИ ФІНЛЯНДІЇ | 231 |
| <i>А. В. Рибалко</i> | |
| КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ ПОНЯТТЯ «КУЛЬТУРНИЙ ТУРИЗМ» | 233 |
| <i>В. В. Кондрашова</i> | |
| КУЛЬТУРНИЙ ТУРИЗМ У РЕСПУБЛІЦІ МОЛДОВА | 235 |
| <i>Ю. О. Устатенкова</i> | |
| ТУРИЗМ ЯК СОЦІАЛЬНА ФОРМА РУХУ | 236 |
| <i>С. П. Устенко</i> | |
| СІЛЬСЬКИЙ ТУРИЗМ В УКРАЇНІ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ | 238 |
| <i>А. В. Клименко</i> | |
| РОЗВИТОК СІЛЬСЬКОГО ЗЕЛЕНОГО ТУРИЗМУ НА ЗАКАРПАТТІ | 239 |
| <i>Н. І. Мельник</i> | |
| РОЗВИТОК СІЛЬСЬКОГО ЗЕЛЕНОГО ТУРИЗМУ НА РІВНЕНЩИНІ | 241 |
| <i>А. М. Мельник</i> | |
| РОЗВИТОК СІЛЬСЬКОГО ЗЕЛЕНОГО ТУРИЗМУ НА ЧЕРКАЩИНІ: | |
| ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ | 242 |
| <i>В. О. Пономаренко</i> | |
| ПОДІЄВИЙ ТУРИЗМ ЯК ДЖЕРЕЛО ДОХОДІВ | 244 |
| <i>Джанер Тахір Орхан</i> | |
| BLIESURE TRAVEL ЯК НОВИЙ ТРЕНД У ТУРИЗМІ | |
| (НА ПРИКЛАДІ ТУРЕЧЧИНИ) | 245 |
| <i>А. Д. Силько, К. Д. Спесивцева</i> | |
| ЗНАЧЕННЯ ПРОГРАМ ЛОЯЛЬНОСТІ В ІНДУСТРІЇ ГОСТИННОСТІ | 247 |
| <i>Д. Ямпольська</i> | |
| КВЕСТ-ЕКСКУРСІЯ ЯК ІННОВАЦІЙНИЙ НАПРЯМОК РОЗВИТКУ | |
| РЕГІОНАЛЬНОГО ТУРИЗМУ | 248 |
| <i>А. Савенко</i> | |
| НОВІ ПІДХОДИ ДО ПРОСУВАННЯ ТУРИСТИЧНИХ ПРОДУКТІВ | 250 |
| <i>М. М. Сімонова</i> | |
| ВПЛИВ МАРКЕТИНГУ НА РИНОК ТУРИСТИЧНИХ ПОСЛУГ | 251 |
| <i>А. Д. Силько, К. Д. Спесивцева</i> | |
| СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ МАРКЕТИНГУ В ТУРИСТИЧНОМУ БІЗНЕСІ | 252 |
| <i>І. О. Мартищенко</i> | |
| ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТУРИСТИЧНОГО МАРКЕТИНГУ | 254 |

СЕКЦІЯ:
ІНОЗЕМНІ МОВИ В ФАХОВІЙ І МІЖКУЛЬТУРНИЙ КОМУНІКАЦІЇ

| | |
|---|-----|
| <i>V. Yashkova</i> | |
| DANCEHALL DANCE STYLE | 257 |
| <i>K. Kravchuk</i> | |
| HISTORY OF UKRAINIAN CINEMA | 258 |
| <i>L. Dolhova</i> | |
| DANCE IS MOVEMENT AND MOVEMENT IS LIFE | 259 |
| <i>V. Savina</i> | |
| TOURISM IN UKRAINE AFTER THE WAR | 260 |
| <i>O. Balakirev</i> | |
| THEORETICAL AND PRACTICAL ISSUES OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITY IN MANAGEMENT | 260 |
| <i>M. Chepelieva</i> | |
| CREATING A POSITIVE LEARNING ENVIRONMENT IN FOREIGN LANGUAGE CLASSES AT VOCATIONAL UNIVERSITY IN A DIFFICULT POLITICAL SITUATION | 261 |
| <i>A.-M. Dogan, B. Eyidil</i> | |
| TURKEY – UKRAINE: HISTORY AND PERSPECTIVES OF THE RELATIONS | 263 |
| <i>A. Vihrova</i> | |
| TOURISM AFTER THE WAR | 265 |
| <i>D. Butko</i> | |
| BOOKS AND E-BOOKS: ADVANTAGES OR DISADVANTAGES? | 265 |
| <i>N. Rezhevskaya</i> | |
| POLINA RAIKO AND HER NAIVE ART | 267 |
| <i>K. Rudenko, A. Rybalko</i> | |
| THE REASONS FOR TOURISM STANDSTILL. TOURISM TRENDS 2022 | 268 |
| <i>D. Scyd</i> | |
| QUEEN ANNA OF KIEV AND HER INFLUENCE ON THE HISTORY OF FRANCE | 270 |
| <i>K. Troshchyna</i> | |
| SUBSTITUTE WORDS FOR ONE OF THE FUNDAMENTAL TERMS | 272 |
| <i>Y. Marylchenko</i> | |
| THE NEW LIBRARY OF ALEXANDRIA | 273 |
| <i>D. Nazarenko</i> | |
| THEATRE LIFE IN ODESSA | 274 |
| <i>M. Panasjuk</i> | |
| GREAT LIBRARY OF ALEXANDRIA AS CULTURAL HERITAGE OF THE WORLD | 275 |
| <i>D. Sarian</i> | |
| I. K. KARPENKO-KARYI AS ONE OF THE REPRESENTATIVES OF THE THEATER OF CORYPHAEI | 276 |
| <i>M. Usichenko</i> | |
| MUSIC STYLES IN THEIR DIVERSITY | 277 |

СЕКЦІЯ:
СХІД ТА ЗАХІД У МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

| | |
|---|-----|
| <i>C. B. Ribalko</i> | |
| КОНЦЕПТ МОВЧАННЯ В ХУДОЖНІХ ПРАКТИКАХ ЯПОНІЇ | 278 |
| <i>S. Shiells</i> | |
| KAZUMYR MALEVYCH AND UKRAINE | 280 |
| <i>A. Ю. Корнеев</i> | |
| ПОСТФОЛЬКЛОР ТА АКТУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В УМОВАХ ВІЙНИ РОСІЇ ПРОТИ УКРАЇНИ | 280 |

| | |
|---|-----|
| <i>К. К. Шауліс</i> | |
| АНТИВОЄННА ГРАФІКА ЯПОНІЇ 1950-Х – 1970-Х РР. | 282 |
| <i>Д. А. Зіборова</i> | |
| КАЗУС БІЛОЇ КАПЕЛИ СЕНУСЕРТА I: СТАВЛЕННЯ ДО САКРАЛЬНОГО МИНУЛОГО В ДАВНЬОМУ ЄГИПТІ | 283 |
| <i>Lela Tsitsuashvili</i> | |
| “ARTIST IN EPOCH” – 145TH ANNIVERSARY EXHIBITION OF THE FIRST JEWISH PAINTER IN GEORGIA – SHALOM KOVOSHVILI | 284 |
| <i>Чжан Чже</i> | |
| КИТАЙСЬКА ПОРЦЕЛЯНА У ЖИВОПИСНИХ ВІЗІЯХ СХОДУ ТА ЗАХОДУ | 286 |
| <i>Мінсюань Лю</i> | |
| МІСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ ЯК ПОРТРЕТУВАННЯ ЛАНДШАФТУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ. | 287 |
| <i>Вейке Ван</i> | |
| ОБРАЗНІСТЬ ЯК ЗОБРАЖАЛЬНИЙ ПРИНЦИП У ДОСЛІДЖЕННЯХ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ. | 289 |
| <i>В. О. Мільченко</i> | |
| ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ХІХ–ХХ СТ.: ВПЛИВ ЯПОНІЗМУ | 290 |
| <i>М. О. Христенко</i> | |
| ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЯПОНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В НАСТІЛЬНІЙ РОЛЬОВІЙ ГРІ «ЛЕГЕНДА П'ЯТИ КІЛЕЦЬ» | 291 |

КУЛЬТУРА ТА ІНФОРМАЦІЙНЕ
СУСПІЛЬСТВО ХХІ СТОЛІТТЯ

Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної
конференції молодих учених

19–20 травня 2022 р.

Відповідальна за випуск
О. О. Косачова

Редактори:
Г. С. Положій
А. А. Троян

Комп'ютерна верстка
І. Г. Колесник

План 2022
Підписано до друку 17.05.2022 р. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Ум. друк. арк. 17,44. Обл.-вид. арк. 23,6.
Тираж 300 прим. Зам. № _____

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
тел. (057) 731-27-83. e-mail: rvv2000k@ukr.net.
Свідоцтво про держреєстрацію ДК №3274 від 04.09.2008 р.

Віддруковано в ПП Озеров Г. В.
м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.
Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.