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

КУЛЬТУРА ТА ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО XXI СТОЛІТТЯ

Матеріали міжнародної науково-теоретичної конференції молодих учених

18–19 квітня 2024 р.

У 2 частинах

Частина 1

Харків, ХДАК, 2024

УДК [008+316.77] (063)
К90

Друкується за рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури
(протокол № 8 від 29.03.2024 р.)

Відповідальна за випуск:
Н. О. Рябуха

Редакційна колегія:

Рябуха Н., д-р мистецтвозн., доц., в.о. ректора ХДАК, голова оргкомітету;
Соляник А., д-р пед. наук, проф., проректор з наукової роботи ХДАК;
Косачова 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., канд. філос. наук, ст. викл., зав. редакційно-видавничого відділу ХДАК;
Бевз Н., канд. філософ. наук, доц. ХДАК;
Бірьова О., канд. іст. наук., доц. ХДАК;
Воскобойнікова В., канд. мистецтвозн., ст. викл. ХДАК;
Воскобойнікова Ю., д-р мистецтвозн., проф. ХДАК;
Зайцева М., канд. економ. наук, доц. ХДАК;
Коновалова І., д-р мистецтвозн., доц., зав. каф. теорії та історії музики ХДАК;
Коржик Н., канд. наук із соц. комунікацій, доц., декан факультету культурології та соціальних комунікацій ХДАК;
Лисенкова В., д-р філос. наук, доц. ХДАК;
Любченко О., студ. ХДАК;
Мостова І., канд. мистецтвозн., доц., декан факультету хореографічного мистецтва ХДАК;
Остропольська З., канд. філософ. наук, доц. ХДАК;
Попова-Коряк К., канд. юрид. наук, ст. викл. ХДАК;
Радько О., канд. психол. наук, доц. ХДАК;
Рибалко С., д-р мистецтвозн., проф., зав. каф. мистецтвознавства ХДАК;
Савченко В., канд. культурології, викл. ХДАК;
Фесенко І., канд. філол. наук, доц. ХДАК;
Шарпило М., аспірант ХДАК;
Шелестова А., канд. наук із соц. комунікацій, доц. ХДАК.

К 90 Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квітня 2024 р. У 2 ч. Ч. 1 / За ред. Н. Рябухи та ін. — Харків : ХДАК, 2024. — 320 с.

УДК [008+316.77] (063)

© Харківська державна академія культури, 2024

В. Русіна, М. Шоніян

ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ ЗА МАТЕРІАЛАМИ ФОЛЬКЛОРНИХ ЕКСПЕДИЦІЙ ЯК ПРИКЛАД ІНТЕГРАЦІЇ МИСТЕЦТВА І НАУКИ

V. Rusina, M. Schoenijahn

A CREATIVE PROJECT BASED ON MATERIALS FROM FOLKLORE EXPEDITIONS, AS AN EXAMPLE OF THE INTEGRATION OF ART AND SCIENCE

Твори української фольклорної спадщини нерідко виступають як джерело натхнення для композиторів, поетів, знаходять утілення в практичній діяльності етнографічних колективів, співочих гуртів, у популярній авторській музиці тощо. Навесні 2021 р. традиційна українська пісня стала основою для міжнародного мистецького проєкту під назвою «Хто б подумав, що падає сніг» (режисер — Маттіас Шоніян, Берлін), результатом якої стала відеозвукова інсталяція-перформанс.

Поштовхом для цього проєкту стала стаття харків'янки, тоді ще аспірантки ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, Влади Русіної «Традиційні українські пісні у виконанні народних гуртів Слобідської України», що була видана у Вроцлавському науковому журналі. Берлінський митець, режисер Маттіас Шоніян, який працює у сфері візуального мистецтва, музичного театру та перформансу, зосереджений на проблематиці звуку, звернув увагу на викладені в статті висновки щодо трансформації співу, пісенної традиції, які відбулися в окресленому регіоні під впливом історичних подій колективізації, Другої світової війни та комуністичної культурної політики. Як уродженця НДР, який став свідком падіння Берлінської Стіни, художника цікавило, де проходить лінія розлому між т. зв. Сходом та Заходом. За його власним відчуттям, ця лінія змістилася на Схід України. Від самого початку війни у 2014 р. увага ЗМІ до України була дуже високою. Сьогодні з Луганщини та Донбасу до нас майже не доходять зображення та голоси. Знаходячись під глибоким враженням і зачаруванням від потужного ефекту техніки співу пісень слов'янськими мовами, М. Шоніян прагнув розширити свої пошуки на Схід України. Розуміючи, що така практика співу має окрему соціальну функцію, створює спільноту і допомагає впоратися з горем, та розмірковуючи над тим, як поточний військовий конфлікт впливає на пісні та голос, розпочався шлях до формування концепції мистецького проєкту, пов'язаного зі Сходом України, та його реалізація. Відтак, невелика наукова стаття про пісенність Слобідської України та творчі пошуки берлінського митця М. Шоніяна втілилися у створення мистецького проєкту з виразною науковою складовою.

Назва проєкту «Хто б міг подумати, що падає сніг» запозичена з поеми Френка О'Хари «Вітер». Ліричне «Я» поеми знаходиться в кімнаті і бачить заметіль у вікні, яка здатна зруйнувати спогади про безтурботне дитинство. Цей вид із вікна показує, що сніг падає, а не кружляє навколо, як у сніговій кулі днів дитинства. Дестабілізуючий ефект, який може виникнути від пейзажу за вікном, став однією з відправних точок для проєкту.

Проєкт складався з двох частин: перша — виїзна експедиція команди проєкту в села Луганської області, з проведенням сесій звуко- та відеозапису

українських народних пісень, інтерв'ю зі співаками, відеозйомок ландшафтів та об'єктів відвіданих сіл; друга — створення інсталяції-перформансу, з залученням відеоматеріалу, звукової композиції хорової частини, яка базувалася на матеріалі, записаному під час експедиції, окремо створеної амбієнт-композиції для озвучування відеоматеріалу.

Під час експедиції було відвідано колись козацькі поселення: с. Осинове Новопсковського р-ну, с. Городище Біловодського р-ну, та смт. Білолуцьк Старобільської ОТГ Луганської області, які нині є окупованими. Прикметно, що згадані села знаходяться дуже близько від кордону (найближче з усіх є с. Городище — 3 км.), але місцеве населення зберігало українські ідентичність (маже 95% україномовного населення) та культуру. Експедиція відбулася в один із напружених моментів, коли російські війська нарощували присутність на кордоні та в ЗМІ повідомлялося про ймовірний наступ. Ми встигли перед початком широкомасштабного вторгнення зафіксувати традиційні народні пісні, які на той час були в активній пам'яті лише старших людей (с. Осинове, с. Городище), ймовірно, і останніх в тій місцевості носіїв традиції (стало відомо, що після початку широкомасштабного вторгнення та окупації відвіданих сіл двоє виконавців пішло у засвіти).

Окрім записаних пісень було проведено сесії-інтерв'ю з учасниками гуртів, де вони поділилися своїми історіями життя, спогадами, власними відчуттями в момент співу; записано і розмови між співаками, звуки природи — шум вітру, дощу, спів пташок тощо.

Друга частина проєкту — створення інсталяції-перформансу, що на практиці відповідає створенню відеокомпозиції на трьох широкоформатних екранах зі спеціально створеною музикою та доповненим живим аматорським хором молоді, з театралізованою сценографією, які із записаних фрагментів наче переймають у старшого покоління знання, пісні й техніку співу та відтворюють її наживо.

Зустрічає глядача відео дощу на трьох екранах з різним зображенням на кожному та стереозапис української слобідської говірки. Це співачки з с. Городища, чотири подруги, домовляються про те, яку пісню вони будуть виконувати, та намагаються згадати кілька з них, заспівуючи по 2–3 куплети. Ця безтурботна розмова «ні про що» сповнена позитивних емоцій, радості від знайомства та щирої комунікації з творчими мандрівниками на тлі дощу та чорно-білого пейзажу є наче прологом до вистави, де безтурботне сприймається подекуди тривожно, оскільки над Сходом України нависає смертельна небезпека. Але поки жителі радіють життю, плекають українську мову та пісні, а місцева влада докладає зусиль, щоб їх місце розвивалося.

У проєкті означується питання: чи можуть голоси зі сходу України наблизитися до нас більше, ніж зображення, і що вони можуть нам сказати, крім слів? Один з учасників проєкту — композитор Мортон Фельдман використовує у своїй композиції «Три голоси» перші два рядки «Вітру О'Хари». У ньому співачка співає зі своїми попередньо записаними голосами. У перформансі режисер М. Шоніян переносить цей прийом на хоровий колектив. Але тут, щоб слідувати дестабілізації ідентичності, співає не один хор, а різні хорові колективи — аматорський берлінський ансамбль, який співає наживо, з одночасним звучанням українського автентичного гурту на екрані. Часом вони співають одночасно одну і ту саму композицію, місцями жіночий живий ансамбль підхоплює і продовжує пісню з екрану, а іноді — вони медитативно рефреном співають одну з пісень, яку раніше вже було показано на екрані.

У візуальній частині перформансу не бракує символізму. Символи, які перегукуються з відчуттям поеми, що була обрана як епіграф до перформансу — дощ, вітер, стихія, — несуть в собі загрозу та можуть сприйматися як буревій всередині, тривога. Символи, які зчитуються як суто українські — це земля, поля з колоссям зерна, багата та родюча країна. Світанок, після кадрів зі зруйнованими колгоспами та громадськими зупинками, — ніби віра в те, що світанок після всього пережитого ще настане.

На завершення хочемо підкреслити, що сама ідея проєкту та зібраний матеріал у ході його реалізації надають поштовх до наступних творчих і наукових розробок. Уже в процесі звукозапису автентичних гуртів виникла ідея створення архіву. Усі учасники проєктної команди, навіть ті, які не мали експедиційного досвіду, усвідомлювали цінність почутого матеріалу та загрозу його зникнення. Пізніше, у 2022 р., було створено сайт українських пісень із Луганщини, де було викладено пісні, записані в ході експедиційної частини проєкту навесні 2021 р., а також розміщено записи колег, котрі також здійснювали розвідки в Луганську область раніше.

Перша презентація проєкту відбулася в Берліні у 2021 р. Після широкомасштабного вторгнення країни-агресора проєкт отримав «друге життя» і слугує одним з інструментів політики «м'якої сили». Протягом 2022 р. він був представлений у Берліні, Потсдамі, Франкфурті-на-Майні, а його куратор має намір продовжити проєкт відносно сучасних реалій.

СЕКЦІЯ:
КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА МЕДІАКОМУНІКАЦІЇ

В. Шейко

ХАРКІВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ — 95 РОКІВ

V. Sheiko

KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE — 95 YEARS ANNIVERSARY

Офіційно Харківська державна академія культури (ХДАК) розпочинає своє існування з вересня 1929 р., коли за постановою раднаркому України на базі факультету Політосвіти Інституту народної освіти було засновано єдиний вищий навчальний заклад в Україні, який готував менеджерів у галузі виховання і культури.

Зрозуміло, що в тезах неможливо розгорнуто розглянути бодай хоча би головні віхи строкатої та багатобарвної історії ХДАК. Саме тому ми нагадаємо лишень основні штрихи періоду найбільш бурхливого розвитку ХДАК, які припали на період незалежності України, після розпаду радянської імперії. На той час в Інституті культури велася підготовка фахівців лише за двома освітніми спеціальностями — «культурно-освітня робота» та «бібліотекознавство і бібліографія». Оскільки за фахом «культурно-освітня робота» готували менеджерів для самодіяльної художньої творчості, то після розвалу радянської імперії потреба в них відпадає. З іншого боку, жебрацьке становище, у якому опинилися бібліотеки України, як і в цілому культура, привело до занепаду як самих бібліотек, так і потреби в кадрах для них. Постало питання про закриття інститутів культури в Україні — а їх було на той час два (Харківський інститут культури та його колишня філія у Києві, яка стала самостійною). І тоді, завдяки зусиллям насамперед колективу ХДАК вдалося

переконати уряд України не закривати виші культури, адже вони завжди готували необхідних для культури менеджерів.

На той час у Харківському інституті культури, зрозуміло, не було ні аспірантури, ні докторантури, ні спеціалізованих учених рад, науковий ценз педагогічного складу ледве сягав 20%. За роки незалежності України колектив перетворив ХДАК на елітну науково-освітню установу. Нині в ХДАК функціонують п'ять факультетів, 22 кафедри, Центр міжнародної освіти і співробітництва, Центр забезпечення якості та інформаційного розвитку, підготовчі курси, бібліотека, комп'ютерний центр, комп'ютерні класи, чудові творчі мистецькі колективи, які відомі далеко за межами України, творчі та наукові школи тощо. Науковий ценз на час 90-річчя ХДАК сягав 75%, а на 240 одиниць викладацького складу припадало 58 докторів і професорів. Значна частина викладачів мають почесні звання народного, заслуженого артиста або заслуженого діяча мистецтв. Сотні викладачів і студентів стали переможцями численних престижних міжнародних та державних конкурсів і фестивалів. Заклад вищої освіти докорінно змінився і набув статусу Академії найвищого IV рівня акредитації, став одним із провідних освітніх, наукових, творчих, духовних центрів мистецько-культурного та інформаційно-бібліотечного профілю. Колектив ХДАК започаткував через рішення Кабміну України дві нові галузі науки — «культурологія» та «соціальні комунікації». При цьому ХДАК першим увів у дію це рішення, відкривши підготовку фахівців за вказаними новими науково-освітніми галузями. У ХДАК діють декілька спецрад із захисту докторських і кандидатських дисертацій, аспірантура, докторантура, видаються фахові наукові збірки статей, ведуться дослідження по ряду загальнодержавних фундаментальних тем, системно проводяться міжнародні конференції, симпозіуми, фестивалі. У цілому ХДАК веде підготовку фахівців за усіма рівнями за десятками спеціальностей, освітньо-професійних та освітньо-наукових програм. Випускники ХДАК відомі своїми досягненнями і здобутками, своїм внеском у духовну скарбницю не тільки в Україні, а й далеко за її межами.

Вагомим результатом плідної багаторічної діяльності колективу ХДАК стало формування потужних науково-освітніх культурологічно-мистецьких та бібліотечно-інформаційних шкіл, які відомі далеко за межами України. Саме тому Академія стала дійсним членом Міжнародної федерації бібліотечних асоціації та установ (ІФЛА), Організації європейської співдружності в галузі бібліотечно-інформаційної освіти (БОБКАТІСС), Європейської асоціації бібліотечно-інформаційної освіти та наукових досліджень (ЕВКЛІД). ХДАК має широкі освітні та наукові зв'язки з Університетом Роберта Гордона (Велика Британія), Університетом штату Іллінойс (США), Вищою Королівською школою бібліотекознавства (Данія), Амстердамським університетом та Вищою політехнічною школою бібліотекознавства та інформатики в Амстердамі, з Українським вільним університетом (Німеччина) тощо.

Харківська державна академія культури наближається до свого 95-річчя з дня заснування. І хоча сьогодні Україна опинилась в умовах повномасштабної війни, розв'язаної російськими агресорами, коли гинуть люди, руйнуються міста і села захопленими фашистськими ідеями російськими військами, ХДАК, завдяки опору агресії з боку українського народу, його героїчних збройних сил, продовжує свою діяльність, роблячи тим самим свій внесок у справу захисту державної незалежності України, її культури, духовних цінностей та національних надбань.

О. Суховій

КАТЕГОРІЯ АБСУРДУ В КУЛЬТУРІ: ДО ІСТОРІЇ ПИТАННЯ

O. Sukhovii

THE CATEGORY OF ABSURDITY IN CULTURE: TO THE HISTORY OF THE ISSUE

Категорія абсурду належить до однієї з цікавих та суперечливих у філософській та культурологічній думці. Потрібно зазначити, що на цей час не існує її єдиного чіткого визначення. Це пов'язане, насамперед, із тим, що абсурд трактується значною мірою залежно від сфери знань, у межах якої він розглядається. Крім того, це слово нерідко вживається і в повсякденному житті як синонім ірраціонального, незрозумілого, безглуздого, а також як нонсенс або парадокс. Етимологічно слова «абсурд» походить з латини (surdus — глухий). Ф. Клуге вважає, що існує і інше походження, а саме від слова «susurrus» (лат.) — свист. Ранні грецькі філософи вживали грецький аналог цього слова як щось нескладне, дисгармонійне, протиставляючи йому Космос та гармонію, тобто як щось хаотичне. У логіці абсурд — це своєрідний глухий кут міркування, нісенітниця. Але питання, чи можна вважати абсурдом логічні парадокси (на кшталт «Ахіллеса та черепахи» або «Парадокса брехуна») є проблематичним. Самі логіки в більшості своїй ці поняття не ототожнюють. Цицерон вживає вираз «абсурдне звучання» стосовно музиканта, який взяв фальшиву ноту. Тобто слово «абсурд» у цьому розумінні наповнюється пейоративно-метафоричним значенням естетичної неповноцінності і логічної нісенітниці. У Середньовіччі абсурд трактується як категорія математична («абсурдні числа» в значенні «від'ємні числа») та логічна (reductio ad absurdum — приведення до нісенітниці). В епоху Бароко абсурд — категорія, головним чином, естетична, як щось негармонійне, какофонічне, але, як не дивно, абсурд, окрім цього, пов'язувався ще й з інфернальним світом. Так, в епоху романтизму абсурд уважався негативною копією божественному канону (у «Фаусті» Ґете абсурд локалізується на Півночі, серед скель та ущелин).

Але паралельно з цим відбувалася і онтологізація абсурду як категорії філософсько-релігійної. Знамените, хоча й апокрифічне висловлювання Тертуліана: «Вірую, тому що абсурдно» яскраво відображує конфлікт між вірою та знанням. Підкреслюючи розрив між біблійним Одкровенням та давньогрецькою філософією, він бачить в абсурді передумови божественного досвіду. Від Тертуліана до Августина такий погляд на абсурд знайде яскраве вираження в С. Керкегора, а саме в його праці «Страх і трепет», у якій датський мислитель, намагаючись зрозуміти «рух віри» (на прикладі біблійного Авраама), приходить до дефініції абсурду як особливого стану свідомості, яке, з одного боку, розуміє неможливість бажаного, і в той же час завдяки енергії віри вірить в абсурд, тобто абсурдна свідомість «лицаря віри» стверджує буття Бога (т. зв. «стрибку»). Взагалі, на відміну від античної традиції, яка вважала началом філософії «здивування» (зокрема Аристотель), французький мислитель Л. Шестов убачав її витоки у відчаї, немов би продовжуючи думку С. Керкегора («Навчитися правильно відчаюватися) та передаючи своєрідну естафету французьким мислителям-екзистенціалістам А. Камю та Ж.-П. Сартру. До цього переліку можна приєднати ще Ф. Ніцше з його тезою про «Смерть Бога» та відповідно до цього втрату смислу буття людиною. Саме у XX ст. завдяки, в першу чергу, Камю з'являється сам вислів «філософія абсурду» (хоча деякі дослідники

вказують на французького православного богослова С. Булгакова). Екзистенціалісти говорять про метафізичний абсурд як про основну характеристику людського буття в умовах втрати людиною смислу, пов'язаного з відчуженням особистості не лише від суспільства та від історії, але й від самої себе. Сам по собі матеріальний світ не є абсурдним. Ця категорія просто не може бути до нього застосована («Критика чистого розуму» Канта та його категорії «феномен» і «ноумен» та сформульовані ним парадокси (антиномії) чистого розуму). Для Камю та Сартра абсурд може існувати лише як форма відносин / взаємовідносин між людиною та світом. Чудово володіючи пером, Камю та Сартр у своїх художніх творах («Сторонній», «Нудота», «За зачиненими дверима») зобразили персонажів, котрі гостро усвідомлювали розлад з буттям, що супроводжується почуттям самотності, тривоги, туги та страху. У музичному плані до такої філософії найближче підійшла у свій час рок-група «Пінк Флойд», наприклад, в альбомі «Стіна». Філософські твори Сартра («Буття та ніщо») та Камю з красномовною назвою «Есей про абсурд» завершують екзистенціальний філософський дискурс. Сутність буття людини Камю вбачає в долі міфологічного героя Сізіфа, засудженого Богами котити на гору важкий камінь, який, ледве досягнувши вершини, раз за разом скочувався вниз. Але, «споглядаючи свої страждання, абсурдна людина змушує замовкнути усіх ідолів» (А. Камю). Таким чином, як уважає французький філософ, абсурдна свідомість вибудовує власний смисл, який ніхто та ніщо не може похитнути. У такому разі, можливо, саме мистецтво надає таку можливість. У цьому сенсі виникає парадокс. Мистецтво як створення власного смислу і водночас як зображення абсурду. Тобто зображення абсурду парадоксальним чином завдяки мистецтву повертає жагу до життя, а значить у деякій мірі і його смисл. Найяскравіше, якщо можна так сказати, цей парадокс проявився у творчості Ф. Кафки («Голодар»). Його твори («Замок», «Процес», «Мисливець Гракх» та ін.) ніби нашпиговані абсурдом, починаючи з самого сюжету, який нагадує сновидіння, та закінчуючи окремими деталями тексту.

Стосовно постмодерністської філософії, насамперед, неможливо не згадати розуміння категорії абсурду Ж. Дельозом, який уважав, що саме абсурд породжує смисл, а не є нестачею останнього. Тобто не космос і гармонія первинні, а хаос і абсурд («хаосмос» як їх поєднання).

Образотворче мистецтво надало яскраві приклади абсурдизму. Це і Босх, і Брейгель, і цілі напрями, які виникли відносно недавно (дадаїзм, сюрреалізм тощо). У кіномистецтві абсурдизм відіграє важливу роль у творчості Бунюеля та Муратової. Окрема та велика тема — театр парадоксу (Йонеско, Беккет) і творчість Л. Керрола, С. Мілігана, Е. Ліра.

З психологічної точки зору абсурд може бути своєрідною встряскою, викликом для повсякденної свідомості та способом подолання шаблонів та повернення людини до повноцінного життя.

Таким чином, тема абсурду в культурі є багатогранною і може бути предметом міждисциплінарного дослідження.

Т. Струтинська

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ РЕГІОНАЛЬНИХ МЕДІА ПІД ЧАС ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ

T. Strutynska

FEATURES OF REGIONAL MEDIA WORK DURING THE FULL-SCALE INVASION

Державне регулювання висвітлення подій регіональними медіа у час війни — це набір заходів та політик, які вживаються державою для контролю та керування інформаційним простором через регіональні медіа під час конфлікту. Це може включати в себе такі аспекти, як обмеження поширення конфіденційної інформації, мобілізація громадської підтримки, контроль за дезінформацією та захист інформаційної безпеки. Мета такого регулювання зазвичай полягає в забезпеченні ефективного управління кризовою ситуацією, захисті національних інтересів та забезпеченні безпеки громадян.

Згідно з Указом Президента України від 24 лютого 2022 р., на всій території України діє воєнний стан. Тому всі українські медіа, повідомляючи новини про війну, повинні дотримувати певних правил, встановлених Генеральним штабом Збройних сил України, оскільки інформація в цьому контексті є зброєю. Неточне або некоректне представлення фактів може спричинити людські жертви. Тому положення Закону України №389-VIII «Про правовий режим воєнного стану» (стаття 8) передбачають можливість втручання влади у діяльність медіа та суттєві обмеження поширення конкретної інформації. Так, з міркувань безпеки журналістів, військових та всіх причетних до новинного контенту в умовах воєнного стану професійна діяльність працівників медіа регулюється відповідними нормативними документами. У Наказі Головнокомандувача Збройних сил України №73 «Про організацію взаємодії між Збройними силами України, іншими складовими сил оборони та представниками засобів масової інформації на час дії правового режиму воєнного стану» від 3 березня 2022 р. визначено перелік інформації, обмеженої для оприлюднення. Зокрема, мова йде про найменування військових частин та описи, що можуть їх ідентифікувати; кількість матеріально-технічних засобів нашого війська; інформацію щодо бойових операцій, системи охорони, порядок залучення військових ресурсів та ефективність сил; розвідувальні дані; відомості про проведені інформаційно-психологічні операції; пропаганду проти України. Такі законодавчі обмеження є логічними, і журналісти під час війни адаптувалися до них. Однак ці обмеження становлять складність для єдиного потоку новин, оскільки потрібно дотримувати встановлених норм професійної діяльності.

Окрім законодавчих обмежень, регіональні журналісти під час війни можуть стикатися з низкою викликів щодо своєї професійної діяльності. Ось деякі з них:

1) Безпека. Найбільш очевидним викликом є питання безпеки. Журналісти регіональних медіа можуть опинитися під загрозою під час воєнних дій або через терористичні акти, що ускладнює їхню роботу та може призвести до травм або навіть загибелі. Як зауважує голова Національної спілки журналістів України Сергій Томіленко, від початку повномасштабного вторгнення РФ в Україну станом на 1 серпня 2023 р. загинули понад 70 працівників медіа та журналістів. І ці цифри лише збільшуються в процесі воєнних дій.

2) Доступ до інформації. У воєнний час закономірне обмеження доступу до певних зон з метою гарантування безпеки цивільних та військових. Це, безсумнівно, ускладнює завдання журналістів, які збирають інформацію.

3) Контроль за інформацією. Влада суворо контролює інформацію, що надходить навіть у регіональні медіа, з метою гарантування безпеки національних інтересів. Це може призвести до цензури або обмеження свободи слова.

4) Психологічний тиск. Події війни можуть мати серйозний психологічний вплив на журналістів, особливо якщо вони постійно перебувають у зоні конфлікту та висвітлюють трагічні події.

5) Дезінформація та маніпуляція інформацією. У воєнний час можуть активізуватися спроби дезінформації та маніпуляції інформацією, що ускладнює завдання журналістів передавати об'єктивні та достовірні новини.

6) Етичні дилеми. Журналісти регіональних медіа можуть зіткнутися з етичними дилемами щодо того, яку інформацію слід публікувати або як правильно висвітлювати воєнні події, дотримуючи балансу між правдивістю та безпекою.

7) Фінансові труднощі. Воєнний конфлікт може призвести до економічних труднощів для регіональних медіа, зокрема через зменшення доходів від реклами та збільшення витрат на безпекові умови для журналістів.

8) Потреба в навчанні та підтримці. Регіональні медіа можуть потребувати додаткового навчання й підтримки професійних або міжнародних організацій, щоб ефективно працювати у воєнний час і забезпечувати об'єктивне висвітлення подій.

На прикладі Івано-Франківського телеканалу «3-Студія» визначено найбільші труднощі, з якими журналісти зіткнулися під час російсько-української війни: фінансова нестабільність, небезпека та стресогенність. Проте, незважаючи на всі виклики, контентна стратегія телеканалу спрямована на те, щоб наслідки російської агресії мінімально впливали на результативність роботи редакції та щоб усі заплановані матеріали виходили вчасно.

Тому, підсумовуючи вищенаведене, наголосимо, що в період воєнних дій регіональні медіа мають стати опорою в боротьбі з інформаційними загрозами, дотримувати високих стандартів професійної етики і залишатися непідвладними політичним чи конфліктним маніпуляціям, щоб надавати аудиторії об'єктивну, правдиву та збалансовану інформацію. Журналісти повинні ретельно перевіряти факти та утримуватися від поширення непідтвердженої інформації. Глибокий аналіз подій допомагатиме громадянам краще розуміти ситуацію та уникати можливих негативних наслідків. Локальні медіа можуть відігравати ключову роль у відображенні віддалених аспектів конфлікту та його впливу на місцеві спільноти. Важливо також підтримувати зв'язок із громадами, розуміти їхні потреби та відображати їхні погляди. Це підкреслює роль регіональних медіа у відтворенні об'єктивної реальності та підсилює їхню соціальну значущість.

Наступні наші розвідки будуть присвячені дослідженню проблем, з якими стикаються у час війни регіональні телерадіокомпанії України.

А. Авершина

АКТУАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ-МАТЕРІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

A. Avershyna

ACTUALIZATION OF THE IMAGE OF A WOMAN-MOTHER IN MODERN UKRAINIAN VISUAL CULTURE

Упродовж другої половини XX ст. відбувся розвиток гендерної теорії, що пов'язано з появою нових підходів у гуманітарних науках та активізацією феміністичного руху. З виникненням масової культури й візуальним поворотом у науковому дискурсі виникла потреба в аналізі репрезентації гендеру в медіа, що вможливило вивчення процесів і явищ простору культури, які безпосередньо впливають на формування фемінного чи маскулінного образу у візуальних практиках. Важливим аспектом дослідження є репрезентація жінки-матері як гендерно стереотипного образу в українській культурі. Зокрема, архаїчна семантика візуальних рядів відносно жінки актуалізувалася під впливом АТО та ООС у 2014 р., з повторним оновленням після 24 лютого 2022 р.

Дослідження гендерної теорії представлено М. Кіммелом, К.Мендеш, С. Картер, Дж. Скотт. Українські розвідки репрезентовано збіркою «Гендерний підхід: історія, культура, суспільство» під науковою редакцією Л. Гентош та О. Кісь, крім того інтернет-ресурсом «Гендер в деталях», монографією О. Кісь «Жінка в традиційній українській культурі», а також статтею «Кого оберігає Берегиня, або матріархат як чоловічий винахід». Розвідки з візуальної культури представлено роботами Г. Чміль «Людина — екран візуальна антропологія (пост)сучасності» та «Візуалізація реального». Джерельна база продемонстрована ілюстраціями українських мисткинь Анни Атоян, Kinder Album, Ольги Гайдамаки та Надії Ричок.

За визначенням Дж. Т. Мітчела, візуальна культура — це не лише соціальний аспект візуального, але й візуальна конструкція соціального. Відтак, конструювання образу матері у візуальній культурі є соціальною схемою, що формується внаслідок існування архетипів і стереотипів, які впливають на репрезентацію гендеру в культурі. Зазначимо, що Дж. Скотт наголошувала на відмінності жіночого та чоловічого, назвавши соціальну стать «гендер»; це надало змогу розглядати співвідношення між соціальною та гендерною історією в соціокультурному та історико-культурному контексті. У свою чергу стереотип варто визначати як стійкий, ціннісно зумовлений образ соціального об'єкта.

Посилаючись на дослідження М. Кіммела відзначимо, що внутрішньо притаманні біологічні відмінності зумовлюють різницю в поведінці, а це впливає на соціальне становище суб'єкта. Окрім того, соціальні норми суспільства формують візуальний образ жінки. Натомість важливим фактором візуальної репрезентації жінки-матері в українському контексті є міфологема матріархату, що проявляється у возвеличенні материнства, яке закріпилося в українській культурі. Дослідниця О. Кісь зазначила, що національним втіленням матріархату є образ Берегині як зобов'язаної до виконання репродуктивних функцій жінки, культурні практики якої зведено до виховання дітей і забезпечення домашнього затишку.

На ранніх етапах розвитку людства жінці належала провідна роль у життєзабезпеченні, існував культ Великої Матері. У роботі «Жінка в традиційній

українській культурі» зазначено, що жіночі зображення були втіленням матері-землі, ототожненням жіночих репродуктивних функцій та земної родючості, прикладом візуалізації чого були «палеолітичні венери». Унаслідок наявності архетипу Великої Матері та ідеї родючості, материнство у візуальних практиках первинно репрезентувалося як символ нового життя, що зумовило формування стереотипного зображення жінки як жінки-матері. Поступова демократизація українського суспільства і розбудова незалежної держави зумовили розширення візуалізації культурних практик жіноцтва, відмінних від репродуктивних та обслуговуючих функцій.

Тоді як під впливом радикалізації політичної ситуації в Україні від 2014 р. з оновленням у 2022 р., архаїчні образи материнства актуалізувалися в масовій ілюстрації, де материнство знову постало стереотипним зображенням жінок. У зображеннях Kinder Album (2017) та Анни Атоян (2017) репрезентовано жінок, у яких підкреслено оголену тілесність і дітородні функції. Наведені приклади сучасних візуальних образів сповнені мотивами материнства, що транслюються за допомогою фемінної тілесності. Символічним є відтворення процесу годування грудьми як трансляція близькості дитини та матері, про що свідчать зображення Надії Ричок (2014) та Ольги Гайдамаки (2022). Звернімо увагу на той факт, що ці сюжети нагадують іконічний образ Галактотрофуси (Божої Матері як матері-годувальниці). Тому оголена тілесність має символічне значення плодючості й репродуктивного призначення жінки, властивих архаїчній парадигмі культури. Відтворення жінки з немовлям наново актуалізувалося в часи повномасштабного вторгнення, прикладом чого слугує зображення Марини Соломенникової «Київська Мадонна» як втілення материнства із загрозою для життя та новою потребою в репродуктивних здатностях жінки як джерела фізичного та культурного відтворення нації.

Отже, редукція візуалізації жіноцтва до гендерно стереотипного зображення жінки як матері характерна для художніх практик України років Незалежності за умов загрози фізичного винищення нації. Крім того, відтворення оголеної тілесності містить у собі архаїчні наративи дітородних функцій, коли зображення жіночого тіла з яскраво вираженими частинами відрізняє біологічно жінку від чоловіка, проте позбавлене сексуалізації.

П. Берест

ВАЖЛИВІСТЬ УСВІДОМЛЕНОГО ВПРОВАДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ НАЦІОНАЛЬНИХ АРХЕТИПІВ ПІД ЧАС РОЗРОБКИ КОНЦЕПЦІЙ РОЗВИТКУ СУЧАСНИХ ТУРИСТИЧНИХ ДЕСТИНАЦІЙ

P. Berest

THE IMPORTANCE OF CONSCIOUS IMPLEMENTATION OF UKRAINIAN ARCHETYPES IN THE CONCEPTS FOR THE DEVELOPMENT OF TOURIST DESTINATIONS IN UKRAINE

Культурологічна наука займається вивченням доволі широкого спектру питань, починаючи від побуду, кулінарії, інших проявів культурного життя особистості й спільнот, та завершуючи дослідженнями парадигм, концепцій, світогляду. Сучасні медіа, соціальні мережі, інші канали суспільної комунікації не лише відображають, транслюють переконання, наративи, що поширені в соціумі, але й (при якісному професійному виконанні) — беруть участь у формуванні, структуруванні,

розповсюдженні громадської думки та у створенні (підтримці, заперечені) сенсів, відношення до тих чи інших явищ, осіб, подій тощо.

Світогляд народів, націй, що проходить становлення протягом багатьох століть, має однією зі своїх важливих складових архетипи, усталені ментальні форми, зразки для наслідування, що передаються з покоління в покоління за допомогою міфів, легенд, дум, історичних переказів, художніх і мистецьких творів.

Ці ж архетипи, що стають знаковими для відповідних суспільств, усвідомлено чи не усвідомлено присутні й у масовій культурі, в медіа, кіно, книгах, піснях, соціальних мережах. Крім цього вони мають вплив й на безпосередню поведінку людини, на її вчинки, висновки, рішення, дії, як у професійній діяльності, так і під час відпочинку.

Активний відпочинок, мандри, відвідування різноманітних туристичних дестинацій було одним з основних видів дозвілля для українців, у період до початку повномасштабної російської агресії, та залишається важливим видом проведення часу для всіх європейців, незважаючи на пандемії, економічні спади та інші геополітичні потрясіння сучасності. Так, за повідомленням газети «Дзеркало тижня» під 21 вересня 2021 р., згідно з дослідженням соціологічної групи «Рейтинг», протягом 2020–2021 рр. українці найчастіше подорожували до Карпат (55%), морські курорти півдня держави відвідувало 48% респондентів; природні пам'ятки оглядали 37%, цікаві міста — 26%; туристичні дестинації на основі місць історичних подій або битв — 17% респондентів.

Таким чином бачимо, що туристичні дестинації на основі природніх або історичних пам'яток, а також дестинації в містах з розвиненою туристичною інфраструктурою є одними з об'єктів зацікавлення вітчизняних мандрівників. При цьому, слід відмітити, що й закордонні туристи, коли приїжджають в Україну, хочуть оглянути визначні історичні, культурні чи природні пам'ятки, особливо, якщо в цих місцевостях є умови для комфортного перебування та доступні зручні способи до них добратись.

У той же час, окрім логістичних, інфраструктурних складових, стану та якості самої туристичної дестинації, доволі важливим є питання змістовного, культурологічного наповнення, медійного супроводу та підтримки (або їх відсутності) — які у підсумку формують імідж тої чи іншої туристичної дестинації. Автор особисто, перебуваючи на різноманітних екскурсіях в Києві, Херсоні, Одесі (до 2022 р.), Криму (до 2014 р.) та інших туристичних напрямках, чув від різноманітних гідів палкі розповіді про «історичні об'єкти», пов'язані з перебування там окупаційних імператорів чи імператриць, фельдмаршалів або міністрів. Проте екскурсоводи «не знали» ні про українських князів чи королів, ні про козаків чи повстанців, які набагато більш дотичні до того чи іншого міста, місцевості, історико-культурної пам'ятки та туристичної дестинації.

Формування свідомої державотворчої туристичної політики, наповнення існуючих й нових туристичних дестинацій автентичним, правдивим історичним сенсом, видобуття із забуття споконвічних українських архетипів й осмислене включення їх у концепції розвитку державної і регіональної культурної, у тому числі й туристичної, політики, безумовно, буде вагомим чинником у відбудові країни та формуванні українців як успішної, процвітаючої, цивілізованої європейської нації.

Важливо відзначити, що ці суспільно-творчі та націєзберігаючі сенси й архетипи не треба штучно «відшуковувати» або «вигадувати». Вони всі містяться в

нашому світосприйнятті, свідомому та підсвідомому, у нашій класичній та сучасній культурі. Твори українських митців І. Котляревського чи М. Гоголя, картини І. Рєпіна чи К. Білокур, музика М. Лисенка чи М. Леонтовича, фільми О. Довженка чи І. Миколайчука наскрізь просякнуті споконвічними українськими архетипами. Їх необхідно лише розпізнати, зібрати, осмислити та залучати до творення новітньої України, її культури, в тому числі й до формування культури відпочинку і відновлення сталих туристичних дестинацій.

Якщо побіжно оглянути основні чоловічі українські архетипи, то можна виокремити з них ті, що мають особливе значення для нашого соціуму. Їх умовні назви: Характерник, Кобзар, Гетьман, Козак Мамай. Спробуємо надати кожному з них стислу характеристику.

Перший архетип — Характерник — називають ще Святослав, лицар, богатир. І недарма, адже Великий князь Київський Святослав Хоробрий, якого також величають першим запорожцем і зображують з козацькими вусами та чубом, є наглядним зразком цього архетипу. Він є уособленням традиційної української шляхетності й лицарської слави. Княжі дружинники часів Київської Руси, лицарі доби Королівства Руського (Давньоукраїнського), козаки Війська Запорізького, що сміливо (а не боягузливо підступно вночі, як окупанти), з попередження «іду на вас» вирушали на Царгород (Стамбул) чи Москву, характерники і химородники, що вміли зупиняти кулі й перетворюватись на вовків — усі вони є ілюстраціями до цього архетипу.

Другий архетип — Кобзар — це не лише співець долі та хранитель історичної пам'яті народу. Ще має назву патріарх. Це духовний наставник, вчитель, старець-мудрець, моральний авторитет, який має знання віків, зв'язок з ноосферою, до якого звертаються за порадою. Сучасними кобзарями є й Сашко Лірник, на казках якого виростають свідомі громадяни вільної країни, й ним був патріарх Любомир Гузар, якого називали Кобзарем Незалежної України.

Третій архетип — Гетьман — є найменш проявленим (репресованим, спотвореним імперською кремлівською ідеологією) й водночас найбільш актуальним і потрібним для сучасного поступу-розвитку народу та держави. Більш архаїчна й забута назва є Король. У різноманітних сучасних публічних тренінгах чи «психологічних» постах у блогосфері можна зустріти також назву архетипу «єзуїт». Це пов'язано з тим, що низка українських історичних діячів, як-то гетьмани всієї України Б. Хмельницький або І. Мазепа, що уособлюють цей архетип, були випускниками єзуїтських колегій. До зазначеного архетипу відносяться не лише видатні українські королі, гетьмани, керівники держави, а й також інші політичні чи релігійні діячі, як, наприклад, Митрополит Київський, Галицький і всієї Руси П. Могила. Це славні особистості, які знали 4-5 сучасних і стародавніх мов, з аналітичним, раціональним складом розуму, масштабним державним мисленням. І те, що в сучасній «хейтовій» комунікації в соціальних мережах колишнього президента П. Порошенка «боягузливо» також називали гетьман, свідчить, з одного боку, про те, що вороги України й досі ведуть активну інформаційну війну проти конструктивного становлення і розвитку цього архетипу в нашій політичній культурі, а з іншого — про те, що цей архетип є незнищенним та одним з базових у народному підсвідомому.

Четвертий ключовий чоловічий архетип — Козак Мамай — є добре відомим українцям з численних народних картин і малюнків з його зображенням, а також

був геніально продемонстрованим у фільмі «Пропала грамота». Цей архетип можна вивести ще з трипільських часів перших українських землепашців. До нього відноситься й Ілля Муровлянин (Муромець), що 30 років «сидів на печі» (займався хліборобством). Гармонія з природою, зануреність у себе, певною мірою фаталізм, в архетипі, у дивовижних спосіб поєднується з внутрішньою силою, ясним розумом (навіть після чарки вина/горілки) й готовністю до миттєвої реакції для захисту рідних людей та рідної землі.

Ці перераховані та інші наявні в українському духовному просторі національні архетипи дуже важливо усвідомлено, професійно впроваджувати, якісно популяризувати в усіх складових української культури: літературі, мистецтві, кінофільмах, медіа, шоу, інших видах дозвілля, в тому числі й при реалізації концепції розвитку вітчизняного туризму та функціонування туристичних дестинацій. Такі заходи, безперечно сприятимуть швидшому відновленню, успішному розвитку й утвердженню Україні в достойному переліку сильних цивілізованих європейських держав.

Н. Ігнатьєва

ЛЕСЬ КУРБАС ПРО ПЛАСТИЧНУ ВИРАЗНІСТЬ АКТОРА

N. Ihnatieva

LES KURBAS ON THE PLASTIC EXPRESSIVENESS OF AN ACTOR

Видатний режисер та реформатор театру Лесь Курбас прагнув переосмислити культурні традиції і створити новий український театр. Маючи філософську освіту й закінчивши драматичну школу при Віденській консерваторії, Лесь Курбас у своїх поглядах на театр орієнтувався на європейське мистецтво, бажаючи вивести український театр на інший культурний рівень.

Від самого початку експериментальних пошуків Курбас утверджував необхідність створення театральних шкіл та спеціальної освіти для акторів і режисерів. На його думку, саме працівники театру, як складного та синтетичного виду мистецтва, потребують високої професійної освіти, що дозволило б замінити актора-ремісника на освіченого та культурного митця.

У вирішенні цього питання повинні були допомогти студії драматичного мистецтва, які започатковував Лесь Курбас для акторів театрів, починаючи з «Молодого театру», Київського драматичного театру та закінчуючи театром «Березіль». За його задумом, у студіях мали викладатися практичні дисципліни з пластики, жесту, мімодрами, постановки голосу, художнього читання, гриму, тобто вони мусили надати основи театрального мистецтва. Саме театральні майстерні мали стати місцем еволюції акторів та режисерів, місцем удосконалення техніки, розвитку особливої психіки й формування нового мистецького світогляду. Власне вони повинні були сприяти процесу творення нового театру та актора.

На перше місце в мистецтві актора Лесь Курбас ставив рух, а матеріалом для виразності вважалось «живе людське тіло в русі». Взагалі, для нього основою театру було не слово, а рух. Як писав він у 1921 р., «Без руху нема і не може бути театру, як без слова — літератури». Акторів, що володіли лише мистецтвом словесного виразу, Лесь Курбас називав декламаторами, і, навпаки, тих, що разом з цим володіли ще й мистецтвом виразного руху, уважав справжніми та досконалими акторами. Для нього акторська гра була повноцінною лише за умови загальної гри слова, мови, інтонації та тіла актора разом з ходою, жестом, мімікою.

Запал революційною перебудовою театрального мистецтва та естетикою експресіонізму штовхає театрала до використання на сцені акцентованого та яскравого жесту. Наприклад, у постановці п'єси «Газ» Ґ. Кайзера в студії «Березіль» №1 у 1923 р. Лесь Курбас створює майданчик, розрахований на максимальну можливість руху, для передавання основної фабули та настроїв використовує виразний жест і ритм, будує на сцені масові ритмопластичні поліфонії в рухові акторів, переводить захоплення музичними елементами в режисерське пластичне рішення вистави, створюючи пластичні дуети, тріо, квартети тощо.

Рух постає для режисера багатогранним поняттям, що має прояви в силі притягнення та відштовхування, в статиці й динаміці, рівновазі, зміні напрямку руху, інерції, швидкості, прискоренні та уповільненні, живої сили діяльності, пружної сили, що ще не викликала рух, розмірі та інтенсивності руху. Завдяки багатогранності рух перетворюється на дуже важливий та яскравий засіб виразності як в акторській професії, так і в режисерській постановці вистави. На думку Леся Курбаса, один рух переходить в інший, виразність людського тіла поєднується у «виразистий рух» вистави, за яким глядач слідкує за усім комплексом постановки.

Проте, рух для Леся Курбаса означає не лише фізичний та пластичний рух. Він сприймає рух як постійний процес розвитку, як принцип всесвіту. І цей погляд режисера впливає на побудову нового театру, де важливим у художній композиції вистави стає гармонійне поєднання змісту з формою. Постійний внутрішній рух повинен виявлятися у фізичному русі, мізансцені, рисунку, формі, які не повинні бути ілюстративними, тобто нести в собі життєво-психологічний чи побутовий характер. Отже, разом з експресіонізмом Лесь Курбас використовує в рухах символізм, що додає його виставам метафоричності та алегоричності, створюючи образний вияв суті.

O. Kozoriz

MMORPG IN THE LIGHT OF THE GAMING CONCEPT OF CULTURE

О. Козоріз

MMORPG У СВІТЛІ ІГРОВОЇ КОНЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРИ

Looking at Massively Multiplayer Online Role-Playing Games (MMORPGs) from a cultural perspective, it's worth considering the gaming concept of culture, which was most thoroughly formulated by the Dutch philosopher Johan Huizinga in his work "Homo Ludens" (1938). He regarded humans as beings who play, presenting all human culture as a system of games and internal rules regulating game reality. According to the scientist, human existence, creative development and the emergence of cultural phenomena represent a kind of a game. The ability to implement all aspects of life playfully becomes evidence of human creative impulse.

Huizinga defined the main features of the game. Game is a behavior that is carried out within certain limits of space, time, and sense. Game is visibly ordered as it unfolds according to voluntarily accepted rules and beyond the sphere of material gain or necessity. The mood of the game is one of detachment and excitement that is either sacred or festive. Such behavior is accompanied by a sense of uplift and brings with it the relief of stress and tension, joy and moral satisfaction. According to Johan Huizinga, games create their reality with special rules that do not apply to ordinary social worlds.

All these features of game can be seen in MMORPGs. Computer games of this genre take place within the confines of virtual space, in real-time mode, according to the

rules established and accepted by all players. The unique virtual gaming environment and role-playing aspect of these games engage users, enabling them to unwind, express characteristics, and enact actions that may be beyond their real-life capabilities. This is facilitated by the avatars created within the game, providing a means for interaction with both in-game characters and other players. Regarding incentives, it should be noted that MMORPGs are characterized by a non-linear on-demand incentive system. While progressing through certain levels, players can acquire virtual items and then sell them to other users, earning real money. But material benefit is not always the driving force here — rather, it's an additional pleasant bonus.

In his scholarly work "Man, Play and Games" (1958), the French philosopher and sociologist Roger Caillois defines game as a cultural phenomenon. He categorizes games into four types: agon (competitive), alea (chance-based), mimicry (imitative) and ilinx (vertigo-inducing). These classifications, with some adaptations, are observable in the virtual realm of computer games, complemented by a fifth distinct type — the "pseudo-game", utilized for leisurely purposes.

It is also worth considering the opinion of Natalia Marenich, who focuses on the postmodern and post-postmodern era, where the sense of game becomes the player's experience, and his actions, feelings and interpretation of identity in the virtual world occupy the main place. Thanks to technological advancements, the phenomenon of gaming continues to evolve. The rise of personal computers has sparked a profound transformation across all gaming genres, along with the emergence of a new kind. This category is linked to the evolution of virtual reality, which includes real-time games featuring a large global player base, known as MMORPGs.

Massively multiplayer online role-playing games involve the successful interaction of players to achieve a common goal. Completing complex tasks and quests develops creativity and the search for non-standard solutions. MMORPGs provide an opportunity to develop both soft skills, such as communication, self-analysis and leadership qualities, as well as hard skills that can be useful in the real world (for example, when looking for a job).

Hence, it can be inferred that the vast array of opportunities offered by online computer games play a role in shaping a new archetype of contemporary individuals engaged in virtual environments. They show a tendency to interpret information through gaming mediums and demonstrate a tendency to integrate gaming technologies into various aspects of life. The embodiment of this emerging persona is also observable within MMORPG communities, reflects their interactions and reality interpretation through the lens of virtual gaming experiences.

О. Мухін

ЦІННІСТЬ КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ У ФІЛЬМІ КОСМІЧНОЇ ФАНТАСТИКИ «ВОРОГ МІЙ» (1985)

O. Mukhin

THE VALUE OF CULTURE DIALOGUE IN SPACE FICTION FILM "MY ENEMY" (1985)

Завданням цього дослідження є розгляд того, яким чином процес культурного діалогу було представлено в масовій культурі, а саме в кінематографі. Матеріал для аналізу — жанр космічної кінофантастики.

Культурний діалог цінний для суспільства, оскільки:

– знижує внутрішні конфлікти в соціумі на етнічному та соціальному ґрунті;

– сприяє подоланню людьми їхніх стереотипних уявлень про оточуючий світ, зокрема про сусідні країні та народи;
– допомагає громадянам вийти зі стану замкнутості, ізоляціонізму, зацикленості та дослухатися до альтернативної думки, світосприйняття, шкали цінностей, які виражають як співвітчизники, так і представники інших країн.

І завдяки вищезгаданим функціям здатність до культурного діалогу комплексно реформує світогляд людини, впливає на її готовність вести продуктивний обмін досвідом з іншими народами та своїми співгромадянами. Також здатність індивіда вести культурний діалог у значній мірі впливає на його співіснування із оточуючими, визначає його моральну зрілість та соціальну самореалізацію.

Тепер ми розглянемо на прикладі стрічки В. Петерсена «Ворог Мій» (1985) те, як цінність культурного діалогу в житті людини було розкрито в кінематографі — у жанрі космічної фантастики.

Передусім для нас тут є важливим пролог фільму, де двоє головних героїв, — землянин Девідж та прибулець Джерібе, — брали участь у битві між людьми та інопланетянами, у ході якої зазнали катастрофи та приземлились на безлюдній планеті. Показовою тут є поведінка Уілліса Девіджа, який з нестримною агресією та ворожнечею протистояв драку і намагався добити його на безлюдній планеті, хоча до цього ніколи не зустрічався з ним.

Те, як Девідж намагався вбити Джерібе в битві, називаючи його огидним черв'яком, — у цьому має місце іконічний знак. Він указує на шаблонне мислення: індивід упереджено сприймає певні події, поведінку, оточуючих, спираючись не на власне мислення, а бездумно повторюючи ті оцінки, що йому нав'язує ідеологія, оточення. А те, з якою лютістю Уілліс нападав на прибульця, прагнув його смерті — тут можна побачити знак-індекс, який виражає безжалісність: екстремальні ситуації придушують етичні норми людини так, що та не проявляє співчуття до ворогів і оточуючих, дбаючи лише про особисту безпеку.

Далі важливим є епізод, коли землянин та драк мали об'єднати зусилля, аби вижити в умовах незнайомої планети. Хоча прибулець Джерібе врятував Девіджа від підземного монстра, вилікував його рану — він зберігав недовіру до Уілліса, тримаючи його зв'язаним. І навіть коли драк дозволив Девіджу збудувати їм житло, то супутники стали обмінюватися насмішками і презирством щодо їх зовнішності та світосприйняття.

Те, як інопланетянин Джерібе врятував Девіджа від ґрунтового монстра, не зважаючи на неприязнь — у цьому проявляється знак-символ. Він відображає милосердя як прояв гідності: одна людина допомагає іншій у випадку екзистенційної загрози чи потреби, навіть якщо вона зневажає цю особу, ворогує з нею. А те, як землянин та прибулець принижували один одного під час розбудови житла, — у цьому можна помітити іконічний знак, що вказує на самозамкнутість та небажання чути іншого: люди не можуть порозумітись і знайти спільну мову через те, що не бажають роздивитись та зрозуміти світосприйняття й мотиви один одного.

Окрім того, важливим є епізод, коли Девідж та прибулець Джерібе з часом налагодили комунікацію і стали пізнавати культуру та світогляд один одного. Примітними є сцени, коли Уілліс вивчав мову драка та еквівалент їхньої Біблії й коли супутники розкрили один одному своє походження .

Те, як землянин засвоював мову прибульця і його релігійні принципи — у цьому простежується іконічний знак. Він відображає прагнення зрозуміти інший

погляд: індивід, задля позитивної комунікації з особою, котра має інший світогляд, ментальність, пізнає її культуру та світосприйняття для уникнення конфліктних ситуацій. А те, як Девідж та Джеріббе розповіли один про одному про своє походження, — у цьому можна помітити знак-символ, який вказує на допущення чужої людини в особистий простір: по мірі спілкування людина демонструє свою порядність, доброзичливість, адекватність, і співбесідник може поволі впускати цю особу у своє приватне життя, розкриваючи їй певну інформацію щодо себе.

У горизонті культурного діалогу для нас важливим є і фінал стрічки: у прибульця Джерібе народилась дитина і він заповів Девіджу виховати її та повернути в суспільство драків, оскільки сам помер після пологів. І Уілліс гідно виконав свою обіцянку, навчивши малого прибульця рідній культурі, врятувавши від рабовласників та повернувши його до співвітчизників.

Те, як інопланетянин Джерібе перед смертю просив Девіджа піклуватися про його дитину, — у цьому можна побачити іконічний знак. І цей знак відображає опору на близьких: коли перед людиною постає непростий виклик, з яким та не може впоратися самотужки, то вона дуже сподівається на підтримку близьких і друзів в таких умовах. А те, як Уілліс навчив дитину культурі прибульців, інтегрував її в рідну спільноту — тут примітний знак-символ. Він вказує на прагнення стати на гідний шлях: виховуючи дитину, людина намагається навчити її тим культурним нормам та інтегрувати в те оточення, сприяючи тому, щоб вона змогла гармонійно адаптуватися в спільноті, розкрила свої кращі якості та швидше знайшла себе і свою соціальну роль.

Отже, у цьому досліджені було з'ясовано, що культурний діалог, передусім, цінний для людини тим, що допомагає їй подолати ідеологічні та суспільні штампи в сприйнятті інших народів і різних соціальних груп. Також культурний діалог важливий для соціуму тим, що сприяє зниженню агресії й конфліктів у суспільстві на етнічно-ментальному ґрунті, пропонуючи обмін поглядами і досвідом замість розколу та провокацій. Звідси, культурний діалог цінний для людини і тим, що допомагає їй пізнати та проникнутися іншою картиною світу, системою пріоритетів і в підсумку — навчитись дослухатись та поважати альтернативні точку зору й досвід. Окрім того, культурний діалог значимий для індивіда тим, що відкриває нові перспективи для його кругозору та соціального зростання: пізнаючи інший світогляд, інші моральні уклади він може щось інтегрувати з цього досвіду в своє духовне, соціальне, кар'єрне життя.

О. Жолудь

АКТУАЛІЗАЦІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ СЦЕНІЧНИХ ПОДІЙ У ПРОЦЕСІ НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

O. Zholud

ACTUALIZATION OF RESEARCH OF STAGE EVENTS IN THE PROCESS OF NATIONAL CULTURE CREATION

Виборювання незалежності, гідного існування вільного народу та країни відбувається зокрема в культурній площині. Нині актуалізується підтримка захисників, постраждалих та населення загалом під час війни через організацію сценічних подій, івентів, спеціальних заходів, які забезпечують культурну інтеграцію, духовно-соціальний супровід у кризових ситуаціях. Водночас у переламні моменти

нашої історії стаються зміни в явищах культури, які мають досліджуватися вченими. Відтак, забезпечення перспективи національного культуротворення в повоєнні часи шляхом запровадження подієвих технологій має досліджуватися в сучасній культурології. Метою цієї публікації є стисла характеристика джерельної бази дослідження впливу сценічних івентів на процес буття в культурі, на забезпечення участі в соціокультурній взаємодії та втіленні національного культуротворення.

Проблема дослідження сценічних подій не обмежується характеристикою процесу ефективного івент-менеджменту, оскільки, на наш погляд, витоки впливу подієвості в культурі визначилися значно раніше, аніж організація івентів набула наукового обґрунтування. Від первісного об'єднувального колективного свята через античні видовища до середньовічних містерій та сучасних вистав і концертів, під час організації спеціальних подій транслювалися цінності, закріплювалися провідні ідеологічні наративи, формувалися патерни поведінки різних соціальних груп, зокрема через участь та взаємодію в соціокультурних процесах.

Відповідно до вказаного, важливими для дослідження є роботи істориків культури, філософів, культурологів, які приділяли увагу цій проблематиці. Маємо розподілити джерела, що стосуються досліджуваної проблеми на декілька груп, які загалом складають теоретичне поле для подальшої наукової розвідки.

По-перше, методологічна база та термінологічна основа цього дослідження представлена в роботах В. Шейка (методологічні засади культурології: історіографічний аспект, культурологія та компаративістика: методологічні трансформації); О. Кравченка (стратегії культурної політики); П. Гречанівської (феноменологічний аналіз у культурології); Т. Уварової методологія культурології: методологічний плюралізм та міждисциплінарність; В. Федя, С. Ликової (методологічний апарат культурології та перспективи його застосування в розв'язанні проблеми культуро творчості); К. Кислюка (метод соціокультурної каузальності дослідження культурології як науки), І. Юдкіна-Ріпуна (феноменологія культури як методологія інтерпретації) та ін.

По-друге, сучасний культурологічний підхід до досліджень соціокультурних процесів та практик обґрунтовували Ю. Богуцький, В. Шейко, О. Копієвська, І. Петрова та ін. Узагальнення доробків вказаних вчених дозволяє зробити висновок про те, що обґрунтована культурологічна парадигма із використанням системної методології дозволяє усвідомити культуру як загальний контекст буття, досліджувати процеси розвитку і вдосконалення культурних практик, розглядати їх аксіологічний сенс та аналізувати залучення людини в ці процеси зокрема з позиції антропологічного підходу.

По-третє, культуротворчість в широкому сенсі представлена в роботах А. Арєф'євої (мистецькі засоби культуро творчості); Л. Божук (національні культуротворчі процеси в умовах незалежності); О. Жорнова (контекст перетину наукової картини світу та побутового соціального життя); В. Леонтьєва , Н. Романова (аксіологічна специфіка досліджуваного явища) В. Федь (функції та загальні принципи буття в культурі), С. Черепанової (методологія культуро творчості у сфері освіти) та ін. Забезпечення динаміки національної культури в глобальному контексті передбачає препарування цього процесу для подальшої технологізації та виявлення сутності процесуальних характеристик. Зокрема, об'єкти й суб'єкти культуротворення, провідні засоби та формати. Динаміка культури розглядається

як системне врівноваження шляхом запровадження свідомо-культурних форм буття, відповідних часу й меті просування.

По-четверте, це праці філософів, істориків, культурологів, менеджерів культури (М. Гайдеггер, Д. Голдблатт, Т. Гуменюк, У. Хальцбаур та ін.), які визначали подієвість зокрема й у процесі культуротворення. Серед них загальновизнаним теоретиком поняття «подія» (по-дія) є М. Гайдеггер. Він трактував цей феномен як буття з іншими, буття у світі. Тобто життєвий світ людини вимірюється подіями, які сталися, що надає змогу характеризувати світоглядний сенс через подію.

По-п'яте, роботи практичного втілення подієвості в культурі, ознаки спеціальних сценічних подій, управління ними вивчали В. Данилова (спеціальні художні події як засіб актуалізації суспільної та індивідуальної свідомості), О. Засядьвовк (культурологічний феномен масового івенту); О. Клековкін (подія в історії мистецтва: виробництво статусу); В. Нехай (івент-менеджмент в умовах війни); М. Пашкевич (івент-технології як інструмент формування державного іміджу); М. Поплавський (event-менеджмент в індустрії дозвілля); Л. Зеленська (управління івентом), С. Оборська (подієвий менеджмент мистецьких проєктів) та ін. Сценічний простір дозволяє в обмеженому середовищі сконцентрувати зусилля емоційного єднання, творчої взаємодії, подальшого поглиблення сенсу мистецьких перформансів.

Таким чином, на сучасному етапі аналізу спеціальних подій у процесі культуротворчості представлено джерельну базу, яка дозволяє виявити міжнародний і національний контексти обґрунтованого запровадження сценічних івентів. Інтегрована методологія дослідження, культурологічний підхід, системність та виваженість дозволять, на нашу думку, створити перспективну наукову модель реалізації подієвості в сучасній культурі.

О. Проскурякова

ОСНОВНІ ЕТАПИ ЕВОЛЮЦІЇ ГРИМУ В УКРАЇНСЬКОМУ ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ

O. Proskuriakova

KEY STAGES OF MAKEUP EVOLUTION IN UKRAINIAN POPULAR ENTERTAINMENT ART

Сучасне сценічне мистецтво України переживає період інтенсивних змін та напружених пошуків нових естетичних форм і творчих рішень. Одним із ключових аспектів цих трансформацій є еволюція гримувального мистецтва, що відображається в збільшенні різноманіття стилів (як закономірний результат пошуків інновацій) та поширенні свободи творчості. Нові тенденції в цій галузі створюють унікальні можливості для професійного зростання та самовираження митців, сприяючи розповсюдженню індивідуальної творчості та розвитку комунікаційних зв'язків серед фахівців.

У цьому дослідженні звертається увага на ключові тенденції та важливі аспекти розвитку гриму в українському естрадному мистецтві. Аналіз сучасного стану відзначається ускладненістю гримувальних практик, що відображається в стильових формах його подання, навантаженням ціннісного виміру (гуманістична та національна складова) та поширенням демократичних засад у творчості. Означені аспекти не тільки відображають складність та мозаїчність предмета дослідження, а

й висвітлюють перспективи подальшого розвитку професії. Розуміння цих процесів важливе не лише для митців та фахівців цієї галузі, але й сприяє розширенню знань у наукових студіях культурології та мистецтвознавства.

Крім того, вивчення означеної теми допомагає розкрити роль мистецтва в процесі формування національної ідентичності, культурного спадку та трансформації культурних цінностей. Усвідомлення значення вивчення художньої творчості: її характеру, механізмів створення гримувальних артефактів та їх подання аудиторії дозволяє вирішити практичні завдання у сфері сценічного виконавства, що в перспективі має значення для глибшого розуміння сучасної культурної парадигми. Таким чином, аналіз означеної теми в контексті української естради має важливе теоретичне та практичне значення для подальшого розвитку мистецтвознавства й вивчення культури.

У цій роботі пропонується авторське визначення основних етапів еволюції мистецтва гриму в українській естраді. Запропонована періодизація дозволить глибше розкрити динаміку розвитку предмета дослідження та виявити його роль у формуванні культурного ландшафту країни.

У рамках радянського періоду (1930–1990 рр.) мистецтво гриму в українській естраді виявилося важливим аспектом візуальної естетики, яка виражала настанови панівної на той час партійно-державної ідеології. У 50-ті роки акцент був зроблений на тотальному утвердженні т. зв. ідеології «соціалістичного реалізму», який повинен переважно зображувати ідеалізовану картину життя робітничого класу, радянського селянства та інтелігенції під керівництвом комуністичної партії. У наступні десятиліття грим став елементом, який символізував культурний та національний ідентитет, і часто використовувався для підкреслення національної спадщини української нації.

У ранній незалежний період (1990–2000-ті рр.) в українському мистецтві гриму спостерігався значний розвиток, у якому відображено певний динамічний контекст суспільних змін та культурних трансформацій. Цей період відрізнявся творчим пошуком й експериментами, які стали реакцією на визволення від ідеологічних обмежень попереднього радянського періоду в галузях мистецтва. Гримери відчували свободу вираження та самовираження, що стимулювало їх до створення образів, які відображали нові культурні парадигми та індивідуальний стиль кожного артиста. Цей період також відзначався появою різноманітних косметичних продуктів, які стали доступними для споживачів. Інноваційні технології та нові формули косметики дозволили створити якісніші й більш функціональні засоби для гримування. Розширений асортимент косметики охоплював різноманітні текстури, відтінки та ефекти, що надавало гримерам більше можливостей для експериментів та творчості.

Стало значно поширеним використання елементів автентичного національного образу, які відображали культурну спадщину України, а також елементів сучасного альтернативного стилю, які акцентували на дусі часу та новітніх тенденціях. Невід'ємною частиною цього періоду був інтенсивний обмін досвідом та знаннями між гримерами. Майстер-класи, семінари та тренінги сприяли професійному зростанню спеціалістів, розширенню їхніх технічних навичок та відкриттю нових перспектив для творчості. Цей обмін допоміг збагатити культурний контекст сценічного мистецтва та сприяв створенню більш різноманітних інтерпретацій і виражальних образів на естраді.

Сучасний період (з 2000 р.) характеризується розмаїттям стилів та естетичних підходів у мистецтві гриму. Гримери створюють індивідуальні образи, які відображають різноманітні аспекти сучасної культури та суспільства. Вони експериментують з різними техніками та матеріалами, поєднуючи традиційні елементи гриму з сучасними тенденціями в мистецькому вираженні. Майстри активно працюють з відомими естрадними зірками, створюючи неповторні образи. Поширеними стають образи, у яких комбінуються традиційні мотиви, де часто відбиваються різноманітні міфологічні архетипи з сучасним контекстом культурних практик та моди. Такі образи можуть бути відображенням культурної диверсифікації, інтернаціоналізації або індивідуального стилю артиста та його творчих переживань.

Окрім вищезазначеного варто підкреслити, що на кожному етапі розвитку мистецтва гриму естрадного жанру проглядаються провідні характеристики, які визначають основні принципи створення образів артистів. У цьому контексті велика увага приділяється формуванню впізнаваних образів, які виступають ефективними маркерами ідентичності для виконавців. Стилісти працюють над тим, щоб кожен образ був ідентифікований з конкретним виконавцем та відображав його стиль, характер й індивідуальність, що допомагає артистам будувати своє власне обличчя на естраді, зберігати популярність серед шанувальників. До спільних рис цього жанру відноситься і робота з акцентуацією та колірною палітрою, що підкреслюється застосуванням певних правил у виборі відтінків. Це включає аналіз фізіономії та індивідуальних рис обличчя виконавця, а також урахування психологічного впливу кольорів на сприйняття аудиторією. З іншого боку, розвиток технологій сценічного освітлення надає гримерам нові можливості для створення ефектних образів, спроможних викликати у глядачів підвищений інтерес. Ця співпраця з освітлювачами та дизайнерами сприяє підвищенню естетичного враження від вистави чи концерту, а також впливає на сприйняття образів на сцені.

Таким чином, доцільно стверджувати, що в українській естраді мистецтво гриму не лише відтворює культурні тенденції свого часу, але й активно сприяє їх трансформації та розкриттю нових аспектів культурного досвіду. Воно відображає не лише естетичні та культурні тенденції, але і деякі соціально-політичні зміни. Його еволюція свідчить про постійний пошук нових форм виражальності та способів спілкування з глядачем. Мистецтво гриму в естраді пройшло значний шлях розвитку, віддзеркалюючи історичні події та культурні трансформації. Вивчення його історії допомагає розуміти еволюцію мистецтва і його роль у формуванні сучасної культури.

Для подальших досліджень важливо розглянути вплив глобалізації на мистецтво гриму вітчизняної естради, а також вивчити взаємозв'язок між гримом та іншими аспектами сценічного мистецтва як, наприклад, практикою використання костюмів, освітлення тощо. Дослідження нових технологій та матеріалів у гримувальному мистецтві також має великий потенціал для розширення розуміння процесів творчості та взаємодії між артистом і глядачем. Крім того, важливо дослідити вплив Інтернету та соціальних медіа на сприйняття та рецепцію мистецтва гриму сучасною аудиторією. Розуміння цих аспектів дозволить краще розкрити сутність сценічного мистецтва та його роль у формуванні культурної ідентичності, комунікації з глядачем та відтворенні соціальних, політичних і культурних трансформацій.

М. Шарпило

КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ГОЛОКОСТУ У ФІЛЬМІ ДЖ. ГЛЕЙЗЕРА «ЗОНА ІНТЕРЕСУ» (2023)

M. Sharpylo

CULTURAL UNDERSTANDING OF THE HOLOCAUST IN THE FILM OF J. GLAZER "ZONE OF INTEREST" (2023)

Репрезентація Голокосту за допомогою кіно залишається дискусійною темою, оскільки режисери часто спекулюють на історичних фактах, культивуючи суперечливих персонажів. Навіть у визнаних стрічках (наприклад, «Список Шиндлера» (1993), «Шоа» (1985), «Піаніст» (2002), та ін.), подія сприймається неоднозначно через порушення етичних норм та надмірної реалістичності. Непідготовленого глядача подібна драматизація може травмувати. Історик та документаліст Л. Ріс наголошує на тому, що людство надто слабке, щоб прийняти всі аспекти Голокосту.

Саме тому режисери намагаються за допомогою візуальних засобів підкреслити масштабність трагедії, занурити глядача в атмосферу смутку. Кінострічки про Голокост часто мають глибокий емоційний підтекст переживання та залученості. Кінознавець Л. Фрідман підкреслює, що кінематографічне зображення катастрофи формує стійку суспільну роль трагедії, дозволяє їй зберегти місце в колективній пам'яті.

Водночас кіно про Голокост виступає інструментом для порушення світоглядних проблем. Так кіноадаптація Дж. Глейзером реальної історії коменданта концтабору Аушвіц — Рудольфа Гьосса, відданого послідовника політики Гітлера, є прикладом нетипового зображення події. «Зона інтересу» презентує трагедію через призму вбивці, чиє світобачення шокує. Головний герой разом зі своєю родиною живе ідеальне життя, а через стіну цілодобово відбуваються масові вбивства. Ми звикли сприймати візуальну адаптацію Голокосту через особистість жертви, яка постраждала від нацистського режиму. «Зона інтересу» переносить глядача на іншу сторону та розповідає про подію від імені Гьосса. Дослідниця трагедії К. Ріттнер стверджує, що говорити про роль вбивці в контексті Голокосту практично неможливо. Не тому, що за кожним злочинцем стоять тисячі смертей, а тому що вчинки цих людей змушують суспільство постійно думати про власні моральні якості у момент, якби катастрофа знову повторилась. Своєю чергою режисер «Зони інтересу» оперує бінарними опозиціями добра та зла. Дж. Глейзер підсилює це за допомогою кольорів, звуків, інтер'єру.

Ми можемо виділити ключові аспекти репрезентації Голокосту в згаданій стрічці.

1. Амбівалентність зображуваного світу. Перед глядачем постають два виміри: той, що він бачить, і той, який чує. Родина Рудольфа Гьосса живе в повному запереченні того, що відбувається поряд. Сцени з персонажами настільки відсторонені від реальності, що виглядають як декорації та гротеск. Жах проявляється і через звуковий супровід. Гьосси маскують жорстокість родинними цінностями. Глядача орієнтують на використання сенситивного рівня сприйняття того, що відбувається на екрані.

2. Семантика сцен. Фільм «Зона інтересу» наповнений символізмом. Кожна деталь підкреслює драматичність ситуації. Найбільш промовиста сцена, коли двоє

синів Гьосса грають у газову камеру або роздивляються зуби померлого. Режисер використовує повний спектр асоціацій, що показують характер персонажів та те, настільки Голокост став для них буденним.

3. Конформізм зла. Глядач немов слідкує за діями героїв, проходячи певний відрізок шляху вбивці. Дж. Глейзер дає можливість відчути себе поряд з незручним персонажем, який коїть свідоме зло. Цинічні головні дійові особи сприймають смерть як самоствердження, матеріальне збагачення. Гьосси приміряють речі убитих, ігнорують крики в'язнів концтабору, постріли. І саме на цих моментах глядач має змогу спроєктувати на себе пережитий досвід головного героя.

4. Утопія. Дж. Глейзер презентує образ зразкової нацистської родини для створення особливої атмосфери фільму. Глядач має зосередитися на лейтмотиві стрічки — ідеології, яка проявляється повсюди. Світ Третього Райху був таким же ідеальним, як і будинок Гьоссів, побудований поряд з місцями злочинів. Ідея безкарності руйнується, як і життя сім'ї.

«Зона інтересу» — фільм, де режисер пропонує поглянути на Голокост, як загальнолюдську катастрофу, яка не втрачає свого значення і сьогодні. Для українського глядача ця стрічка особливо цінна, оскільки дотична до подій сучасного воєнного часу.

Уважаємо, що кінематографічний простір дозволяє розширити змісти Голокосту за допомогою цілої низки візуальних способів представлення трагедії з різних сторін. Однак питання етичності зображення події через кіно залишається відкритим.

М. Демиденко

ІСТОРИЧНЕ КІНО ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ (КОНСТРУЮВАННЯ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ПОВСЯКДЕННЯ)

M. Demydenko

HISTORICAL CINEMA AS A FACTOR IN THE FORMATION OF NATIONAL AND CULTURAL IDENTITY (CONSTRUCTING SOCIO-CULTURAL EVERYDAY LIFE)

Історичний жанр у кінематографі не є просто розвагою, а виступає потужним інструментом соціально-культурної комунікації, впливаючи на формування національної ідентичності та колективної пам'яті. Він дозволяє глядачам виробити у власній свідомості серйозне ставлення до минулого, занурюючи їх у контекст історичних епох через візуальну та наративну структуру фільму, створюючи унікальний діалог між минулим і сучасністю.

Ця обставина спроможна розпочати плідну дискусію з питання про роль і значення історичного кіно в національно-культурному контексті, акцентуючи на його здатності конструювати соціально-культурне повсякдення. Через аналіз жанрової регламентації та репрезентативність історичних наративів розглянемо, яким чином історичне кіно відображає та формує культурно-історичну ідентичність, використовуючи приклади з різних кінематографічних культур.

Історичне кіно відіграє вирішальну роль у культурному та соціальному контекстах, будучи мостом між минулим та сучасністю і впливаючи на формування національної ідентичності. Зокрема, дослідники Даніель Білтерейст та Філіп Мерс розглядають історичне кіно через призму «історичної кінематографічної культури»,

підкреслюючи його здатність відображати та формувати колективні уявлення про минуле. Цей жанр дозволяє глядачам осмислити або переосмислити історичне минуле, використовуючи візуальну та наративну мову кіно для створення багатогранного образу історичних подій та персонажів.

Британські «фільми спадщини», як, наприклад, кінострічки Джеймса Айворі «Кімната з краєвидом» чи «Говардс Енд», ілюструють, яким чином історичний жанр може відігравати важливу роль у вираженні національних цінностей та ідентичності. Ці фільми використовують історичний контекст та костюми для розповіді про минуле, акцентуючи на значенні історії у формуванні сучасної самосвідомості.

Німецький "Heimatfilm" підкреслює інший аспект історичного кіно — зображення регіональної ідентичності та відновлення післявоєнної Німеччини через призму сільського життя й традицій. Такі фільми не лише відтворюють історичні реалії, а й висвітлюють пошуки національної ідентичності, використовуючи місцевість як ключовий елемент сюжету. Ці приклади демонструють, яким чином історичне кіно може слугувати засобом культурної рефлексії та самовираження, надаючи унікальну можливість для переосмислення й інтерпретації минулого в контексті сучасних цінностей та уявлень.

В іспанському та італійському кінематографі історичне кіно також відіграє ключову роль у дослідженні та представленні історичної спадщини, міфології та колективної пам'яті. Ці кінематографічні традиції використовують історичний жанр не тільки для розповіді про минуле, але й як засіб переосмислення національної історії в контексті сучасних соціально-політичних реалій. Через історичні наративи та образи кіно дозволяє глядачам взаємодіяти з минулим, відкриваючи нові перспективи на відомі події та фігури.

Загалом історичне кіно є важливим інструментом для дослідження та висвітлення культурної, соціальної та історичної ідентичності нації. Через свою здатність відтворювати й інтерпретувати минуле, історичне кіно сприяє формуванню колективної пам'яті, виховує глядацьку аудиторію та впливає на суспільні уявлення про історичну правду й ідентичність. Використовуючи різноманітні наративи та візуальні засоби, історичне кіно відкриває простір для діалогу між минулим і сучасністю, дозволяючи глядачам переосмислити історичне минуле та його значення для сучасної культурної самосвідомості.

Значущість історичного кіно доцільно розцінювати не лише з позицій кіножанру, але й як важливий засіб культурної комунікації та ідентифікації. Воно надає змогу не просто зануритися у минуле, але й переосмислити його на значно глибших засадах, відкриваючи нові перспективи для розуміння сучасності через різноманіття наративів і візуальних стилів. Історичний жанр в кіно сприяє формуванню національної ідентичності, водночас надаючи можливість для критичного осмислення історичних подій і видатних постатей.

Таким чином, історичне кіно виступає не просто дзеркалом минулого, але й є важливим соціокультурним інструментом формування бачення майбутнього, виховуючи покоління глядачів з глибоким розумінням їхньої культурної спадщини та історії.

А. Лузан

ПЕРСОНІФІКАЦІЯ СИМВОЛІЧНОЇ СКЛАДОВОЇ ХДАК У ЗМІ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

A. Luzan

PERSONIFICATION OF THE SYMBOLIC COMPONENT OF KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE IN THE MASS MEDIA OF INDEPENDENT UKRAINE: SOURCE-BASED RESEARCH

Заклад вищої освіти у сфері культури є невіддільною складовою в процесі формування культурного поля України. Встановлення принципів спілкування в окремих соціальних групах академічної спільноти утворює символічну складову, котра надає можливість для взаємодії з іншими соціальними групами. Наприклад, напрацьована символічна складова, котра презентує заклад у суспільстві, сприяє залученню більшої кількості зацікавлених абітурієнтів, що є актуальним для якісної підготовки майбутніх фахівців у сфері культури та мистецтва.

Варто зазначити, що формування символічної складової відбувається з використанням компонованих текстових та візуальних повідомлень, але вона включає також й особистісну складову, що пов'язана з викладацькою та студентською субкультурами академічної спільноти. Тому є важливим налагодження комунікації між зацікавленими групами з використанням доступних інструментів.

Одним з інструментів презентації Харківської державної академії культури (далі ХДАК) є засоби масової інформації (далі ЗМІ). Вони є частиною формування джерелознавчої бази дослідження у вигляді матеріалів ЗМІ: інтерв'ю, матеріалів з друкованих видань, Internet порталів за період з 1991 по 2024 рр. Через них, опосередковано, відбувається спілкування між персоналіями — представниками ХДАК та суспільством.

Дослідження презентації ХДАК та її впливу на формування культурного простору України також передбачає аналіз символічної складової інституції. Пояснення персоніфікованого контакту у формуванні символу частково представлене в теорії символічного інтеракціонізму (Джорж Герберт Мід, Герберт Блумер та ін.). Тобто взаємодія відбувається безпосередньо між індивідами через використання текстів, знаків, зображень, мови, жестів тощо і, відповідно, відбуваються процеси сприйняття, розуміння інтерпретації та погодження інформації, котра надається й отримується відповідно.

Особливої актуальності проблема комунікації між представниками різних груп набула під час агресивної прогресії дистанційного спілкування. Посилюється символічна складова комунікації, котра переводить на інший рівень безпосереднє спілкування між зацікавленими групами у вже сформованому середовищі — особистісно-дистанційний.

Символічний тип взаємодії між об'єктом, котрий надає інформацію — представник інституції та суб'єктом, котрий отримує інформацію — зацікавлений споживач, відбувається у кілька стадій: імпульс, сприйняття, маніпуляція та споживання. Надалі зацікавлена людина вже здійснює самостійну діяльність відповідно до наявних у медійному просторі символічних складових, таких як логотип інституції, відомі в наукових та творчих колах особистості, ім'я (назва). Наприклад, у самій назві інституції закладені знаки «культури», що виокремлює напрям роботи і є орієнтиром для споживача в пошуку необхідної інформації.

Проаналізовані джерела та матеріали дають можливість запропонувати утворення наступних груп, відповідно до ролі особистісної й символічної складової в них.

Для дослідження першої групи варто виділити складову інтеракції індивідів, тобто відповідно до теорії, їх взаємодію через перегляд персональних інтерв'ю, прочитання тематичних статей з супровідною візуалізацією, присвячених ювілеям особистостей, творчим здобуткам, у рамках висвітлення питань науково-освітньої інституції. Персоналія, котра дотична чи є представником ХДАК, створює безпосередню комунікацію з зацікавленим індивідом, і водночас опосередковано, з культурно-освітнім закладом. Відповідно, за наданими символами особа-споживач отримує необхідну інформацію подану від особи-представника за допомогою ЗМІ. Таким чином виокремлюється група інформації «Особистості».

Через ЗМІ особистості дотичні до перебігу академічних, освітніх, адміністративних, загальнокультурних процесів на рівні держави в контексті історичних подій, надсилають повідомлення спільнотам про позицію академічної спільноти щодо історичних, політичних, державотворчих процесів. Участь і висловлення позиції конкретизується в матеріалах, котрі виокремлюються в групу «Історико-культурна».

Виокремлені групи ґрунтуються на інституціональній та особистісній складовій, котрі поєднуються у взаємодії субкультури викладачів і здобувачів. Інформаційні повідомлення, пов'язані з ними чи здійснені від їх груп, розширюють потенційні можливості отримання всебічної інформації споживачем для подальшої взаємодії з інституцією. Таким чином утворюється група «Професійна/здобувачі».

Запропоновані групи взаємодіють і взаємопов'язані. Також за вивченими матеріалами можна простежити утворення соціокультурних зв'язків через діяльність окремих особистостей чи груп представників ХДАК у межах культурних, мистецьких, соціальних проєктів. Продукт створений особистостями у взаємодії з ХДАК як інституцією формує подальше сприйняття та пізнаваність у суспільстві її символів. Таким чином утворюється група «Культурна/соціальна».

Запропонована реципієнтові інформація викликає його зацікавлення, надає відповіді на запит, ним опрацьовується і викликає асоціації, котрі спонукають звернутися до вже сформованих символів до наявного символічного капіталу ХДАК. Таким чином формується основа для подальшого спілкування з інституцією. Результати цих процесів можна побачити в публікаціях-відгуках, рейтингах, інтерв'ю з вступниками та їх пояснень критеріїв обрання певного закладу для здобуття вищої освіти тощо. Таким чином можна виокремити ще одну групу — «Вплив».

Підсумовуючи аналіз інформації наведеної у ЗМІ, варто зазначити, що особистісна складова процесу спілкування між індивідами через надання та сприйняття символів, їх інтерпретацію є актуальною складовою в презентації культурно-освітнього закладу в соціокультурному просторі України. Власна інтерпретація символів отримувачем надають йому можливість здійснити діяльність до ХДАК, відповідно до актуальних сенсів яких він їм надає та питань котрі потребують вирішення.

Отже, дослідження оприлюдненої інформації в ЗМІ дозволило виокремити та узагальнити її типи залежно від контексту: спрямовані на безпосереднє висвітлення діяльності ХДАК та опосередковані згадки. Водночас типи, залежно від змісту

та висвітленої проблеми, можна поділити на групи, котрі є універсальними та знаходяться у взаємодії: особистості, історико-культурний контекст, професійна/здобувачі, культурна/соціальна діяльність, вплив. Запропоноване групування є складовою загального дослідження джерельної бази, спрямованого на з'ясування кількісних та якісних показників впливу Харківської державної академії культури на формування культурного поля України.

П. Голотенко

КУЛЬТУРА СТАРОДАВНІХ УКРАЇНЦІВ У ЧАСИ ДО НАШОЇ ЕРИ В ІСТОРИЧНИХ СВІДОЦТВАХ ГЕРОДОТА

P. Holotenko

CULTURE OF ANCIENT UKRAINIANS BEFORE CHRIST IN THE HISTORICAL TESTIMONY OF HERODOTUS

В історії світової науки Геродот є одним із найперших крупних дослідників людської культури. Разом з Полібієм, Плінієм Старшим та іншими античними вченими, Геродот належить до числа тих протокультурологів, які відіграли свою певну роль у процесі багатовікового розвитку української культурології. У центрі уваги Геродота — людське буття в його загальному масштабі, він прагне до широкого охоплення різних видів культурних практик. Це є показником культурологічної налаштованості мислителя. У його праці «Історія» (або «Історія в дев'яти книгах») міститься багато відомостей про особливості культурного буття різних народів світу, і в тому числі з історії праукраїнської культури. На сьогодні цей матеріал для зручності користування акумульований в окремому виданні «Історія України написана у V столітті до нашої ери Геродотом». Його науково-літературні здобутки збереглись до теперішнього часу, завдяки чому можна об'єктивно оцінити його роль у процесі розвитку культурологічної сфери досліджень в Україні вже від часів старої ери.

Відомо, що прадавньою українською державою була Велика Скіфія. У Геродота вона іменується як Скіфія, або в іншому перекладі — Скитія. Відповідно, праукраїнське населення в Геродота — це скіфи, або скити. У своєму дослідженні від розглядає питання культурологічного змісту, а саме: про етногенез українців, про віросповідання і традиційні звичаї праукраїнців, про судові процеси і покарання як механізми соціокультурного регулювання, про демографію українського населення, про функціональне значення артефактів, про соціокультурні ролі в суспільстві, про почуття патріотизму тощо.

Геродот був одним з перших античних учених, який сприяв запровадженню цілого ряду теоретичних та емпіричних пізнавальних засобів. У сучасній науковій традиції вони постають в якості таких відомих підходів та методів, як: експеримент, соціальне опитування, інноваційний, антиномічний підхід, метод ономастики, метод первинного дослідження, цивілізаційний підхід тощо. Означені прийоми на сьогодні мають статус «загальнонаукових». У своєму прототипному варіанті вони широко застосовані Геродотом при вивченні культури стародавнього українського суспільства.

Особливу увагу слід звернути на те, що в Геродота в дослідженні давньої української культури також започатковані елементи деяких спеціальних принципів культурологічного дослідження. Зокрема, мається на увазі прототипний варіант

культурологічного підходу, а також методу моделювання культурних об'єктів (артефактів).

У сучасному розумінні специфіка культурологічного підходу полягає у виявленні культурних змістів будь-яких об'єктів та явищ реального життя — освітніх, економічних, технічних, політичних, природних та інших явищ. Аналізуючи культуру давніх українців (скіфів) Геродот прямо вказує на важливе значення природних факторів — річок, озер, землі, дерев тощо. Зазначається, що населення Скіфії мешкає в дуже сприятливих природно-кліматичних умовах для життя. Лише про одну ріку Дніпро (Борисфен) дослідник каже, що вона серед всіх рік Скіфії є найбагатшою за своїми ресурсами, і тому є найціннішою для культурно-політичного добробуту. Вода в річці на стільки чиста, що вона є приємною на смак і її можна пити. Саме тут водиться найсмачніша риба, а також вид безкісткової риби у великій кількості. Завдяки цьому активно розвиваються такі види культурних практик, як риболовство, різні способи приготування риби — в'ялення, засолювання тощо.

Крім того, вздовж ріки росте багато найпоживнішої екологічно чистої трави, якою харчуються коні та худоба. У результаті м'ясо худоби стає дуже корисним для людського харчування, а коні набирають багато сили і є надзвичайно витривалими. Отже, паралельно з риболовством процвітали такі важливі сфери праукраїнської культури, як скотарство і конярство. У свою чергу це стимулювало розвиток сфери товарно-грошових відносин (економіки), що, так чи інакше, впливало на прогрес науково-дослідницьких практик.

Як зазначає Геродот, коні в українців-скіфів були активно задіяні у військовій державній армії. Бойова сила коней, разом зі зброєю та живою людською силою, відігравала ключову роль у подоланні атакуючих армій ворогів. Скіфо-українські військові для себе чітко усвідомлювали вирішальне значення якісного харчування — це було головним джерелом фізичної і духовної сили. Тому, за свідченням Геродота, військові та їхні коні були завжди добре нагодовані, завдяки чому завжди перебували в гарній фізичній формі.

Як відомо, наявність військової армії є однією із головних ознак незалежної держави, а високий рівень боєздатності військових — це один із надійних чинників стабільності та культурного прогресу суспільства в усіх сферах діяльності. Саме тому Геродот зазначає, що скіфо-українці мають гарну знадність до збереження своєї культури, своєї нації та налагодженого образу життя. На його думку, це є найголовнішою справою людського життя, яку праукраїнці вирішували найкраще, на відміну від інших народів світу.

У контексті культурологічного значення природних стихій у дослідженні Геродота давньої української культури необхідно вказати на інтегративну і дезінтегративну культурну функцію рік та річок. Наприклад, навколо ріки Дніпро осідали скіфи-хлібороби. Вони рівномірно розселялись уздовж лівого та правого берега ріки, оскільки тут природна місцевість для їхньої життєдіяльності була найприйнятнішою. Тут сформувалось найбільше соціокультурне середовище хліборобів. Навпаки, деякі інші ріки виступали як демаркаційні культурно-адміністративні механізми: ріка Дон (Танаїс) відокремлювала територію проживання царських скіфів і нескіфських сарматських племен, а річка Герус розмежувала соціальну групу скіфів-скотарів та царський прошарок скіфського суспільства.

В аналізі праукраїнської культури в Геродота також простежуються ознаки іншого спеціального засобу дослідження — методу моделювання артефактів.

Розглядаючи деякі штучні вироби вчений прагне до передачі цілісного уявлення про особливості цих предметів, визначає їхні базові характеристики та переносить їх у контекст практичного застосування в реальних життєвих ситуаціях. Це — специфіка означеного методу моделювання.

Геродот наводить праукраїнську легенду, згідно з якою першим скіфо-українцям був посланий т. зв. Золотий дар Неба. Конкретизуються види цих «золотих артефактів» та їхня кількість — це плуг, ярмо, сокира, шолом. Далі надається пояснення щодо їхнього культурно-практичного значення як життєвоважливих речей: плуг потрібен для обробки земельного ґрунту, ярмо — спеціальне обладнання для запрягання волів, сокира — холодна зброя для ураження ворожої сили, шолом є необхідним у якості захисного атрибуту для голови в боротьбі з ворогом. Потім мова йде про те, що цей Дар виявився доступним лише для Колаксая, який був наймолодшим сином першого скіфського царя на ім'я Таргетай. Оскільки старший син Ліпоксай і середній син Арпоксай з певних причин не змогли оволодіти цими «золотими дарами», то їх нащадки стали хліборобами, орачами та скотарями, а Колаксай і його нащадки — царськими скіфами.

Далі зазначається, що всі скіфи, незалежно від приналежності до певного соціального класу, усвідомлювали культурну значимість Золотих дарів Неба (артефактів). Тому в скіфському суспільстві вони мають дуже велику пошану і для них колективно забезпечується надійний захист, особливо зі сторони царських скіфів. З того часу, коли територія скіфо-української держави всередині себе була розмежована на три царства, то між ними було розподілено «золоті дари», хоча в більшій кількості вони залишились в царстві Колаксая.

Отже, Геродот є одним із перших в історії мислителів, який є автором протокультурологічного дослідження, предмет якого — українська культура доби стародавності. Геродот сприяв запровадженню багатьох пізнавальних прийомів у наукову практику, які на теперішній час відомі як загальнонаукові та спеціальні засоби дослідження. Тим самим античний вчений зробив свій внесок у становлення основ класичної української культурології в тому вигляді, у якому вона відома сьогодні.

А. Добаріна

АНТИВОЄННІ ПІСНІ 2022 РОКУ У ФОКУСІ УКРАЇНСЬКИХ МАСМЕДІА

A. Dobarina

ANTI-WAR SONGS OF 2022 IN THE FOCUS OF THE UKRAINIAN MASS MEDIA

Однією з потужних реакцій українського культурного фронту на початок повномасштабного вторгнення Росії в Україну в лютому 2022 р. стала небувала активізація пісенної антивоєнної творчості. Сформований сервісом New UA Music (NUAM) і розміщений на платформі Music.Apple плейлист «Топ 100/ Україна/ Пісні про війну/ 2022» налічує близько сотні назв.

Пісенна творчість цього періоду наскрізно «прошита» патріотичними мотивами, вірою в близьку перемогу України, в Збройні сили України, у справедливий визвольний характер опору країні-агресорці. «За нами правда, значить вистоїм ми ваші вистріли. | За нами правда, а її ніяк не пристрелить.| За нами правда, значить визволим село ми за селом. | За нами правда, значить ми з долин повиганяєм зло» — це слова з пісні «Чути гімн» українського репера Володимира Самолюка (Skofka), що за понад рік війни мала понад 50 млн переглядів в Ютюбі.

Більшість пісень у «Топі 100» від NUAM за 2022 р., як зазначено в анотації, — «духопідйомні та веселі». Одним із яскравих прикладів може слугувати написана в оптимістично-гумористичному стилі пісня-марш Олександра Пономарьова «Горить-палає техніка ворожа», виконана ним разом із Михайлом Хомою (Dzidzio), Тарасом Тополею, Петром Чорним, Євгеном Кошовим, Юрієм Ткачем, а також із хором Ансамблю пісні і танцю ЗСУ, що лише за один день у квітні 2022 р. мала близько 2 млн переглядів. На думку психологів, гумор (нехай і чорний) у стані загрози є дієвим інструментом зниження психологічного напруження і водночас психологічної мобілізації людей для переживання важких травматичних подій.

Слід зауважити, що в музичному доробку першого року повномасштабної війни — авторські й народні композиції, оригінальні та переспіви відомих шлягерів, пісні професійних авторів та аматорів, різних жанрів й стилів, різної оперативності в реагуванні на актуальні події, різної мистецької цінності що текстів, що їхнього музичного втілення.

У коментарях до топу з 50-ти пісень про війну редакція медіа про музику і культуру «Слух» зазначає, що рік повномасштабного вторгнення запам'ятається піснями «про боротьбу, свободу і ненависть до ворога. Деякі були осмисленою рефлексією, інші — абсолютною кон'юнктурою. І це — нормально».

Тому поруч із глибокими ліричними піснями, створеними такими знаними гуртами та виконавцями, як «Океан Ельзи», «Антитіла», «Тартак», «Кому вниз», Hardkiss та ін., справжніми хітами ставали композиції (часто переспіви) авторів-непрофесіоналів, у яких йшлося про популярні види озброєння, що допомагали зупинити наступ ворога, висміювалися фейки російської пропаганди, а головно — всіляко дегероїзувався образ ворога (часто за допомогою прийому бруталізації мови).

Серед них — пісня Тараса Боровка про ударний дрон «Байрактар» та переспіви про реактивну установку «Джавелін» Тараса Стадницького та Владислава Яворського (Yarkiy); пісня Віталії Грицак «Чом тобі, вороже, не спиться», написана на основі мемів; кілька сатиричних переспівів від телеведучої Лесі Нікітюк («Цей сон», «Сіла птаха», «Ось і літо пройшло»); хіти Маші Кондратенко «Ведмеді-балалайки» та «Ванька-встанька», що, як зазначає сама виконавиця, є «комічною піснею з присмаком сатири та сарказму», написаною «для підняття бойового духу наших солдатів і українців!»

Основним каналом популяризації описаного культурного продукту впродовж 2022 р. були соціальні мережі, передовсім Ютюб. Щодо масмедіа, вони писали про це мало, переважно у вигляді новини/анонсу про появу пісні та/чи кліпу з їхнім відео. За приклад можуть слугувати публікації на «Каравані» — «Горить-палає техніка ворожа. Пономарьов, Хома, Тополя і Кошовий написали переможну пісню» (уточнимо лише, що йдеться про запис кліпу, адже автором слів та музики є Олександр Пономарьов), «Леся Нікітюк записала хіт про «біологічну зброю» і висміяла російську пропаганду», «Pink Floyd та Андрій Хливнюк записали пісню українських січових стрільців і оголосили благодійний збір» (18.04.2022); на «Главкомі» — «Приготуй собі пакет»: пісня про російського окупанта очолила рейтинг на Youtube» (авторка Дар'я Липська, 2.08.2022), на «Суспільне. Культура» — «Геть з України, москаль некрасівий»: Jerry Heil заспівала про Зеленського, Кіма, Арестовича та ЗСУ» (авторки: Поліна Горбач та Олеся Котубей, 11.04.2022).

Час від часу траплялися огляди, з-поміж яких виокремимо публікацію на «Суспільне. Культура» — «Була біда, а стане музика: 15 нових пісень про війну,

мир і людяність (автор Олександр Стасов, 11.03.2022), в якій журналіст подає свою підбірку хітів із коротким коментарем від їхніх авторів-виконавців (Карти світу «Крила», Саші Чемерова «Прокинься», Gogol Bordello & The Cossacks «Teroborona», Kol'и «Україно, ми — сила!», Олександра Положинського «Це мій дім», Христини Соловій «Українська лють», Mari Cheba «Місце сили», Melovin'a «Не зволікай» та ін.)

Подібний за характером матеріал «Музика рятує: топ-8 українських пісень, що піднімають дух під час війни» (авторка Тетяна Кармазіна, 07.05.2022) маємо також на ресурсі «Telegraf». У ньому також презентовано найкращі, за версією видання, пісні про війну, серед яких є спільна композиція від Еда Шерана та гурту «Антитілі» «2step», пісня від Артема Півоварова та Злати Огнєвіч на слова Богдана-Ігоря Антонича «До весни», від гурту «Без обмежень» — «Моя країна» та ін.

До перших спроб узагальнення та виявлення певних тенденцій можна віднести аналітичний матеріал на Texty.org.ua «Війна та музика. Як змінювалися музичні вподобання українців у ютубі» (авторка: Євгенія Дроздова, 15.09.2022). За допомогою властивій дата-журналістиці мові інфографіки журналістка демонструє одну з виразних тенденцій — музичну українізацію хіт-парадів у мережі упродовж вересня 2021 р. — вересня 2022 р. Із поданих графіків видно, що в грудні 2021 — січні 2022 р. серед 20 найпопулярніших пісень не було жодної українськомовної пісні, проте, починаючи з квітня 2022 р., російський пісенний продукт майже повністю зникає з чартів, а станом на серпень 2022 р. в них вже абсолютно переважає українськомовна пісня. Матеріал супроводжується рейтингами популярних українських виконавців, а також двома плейлистами українських пісень війни, щоправда, без коментарів та відповідних оцінок.

Наприкінці 2020 р. відкоментований топ з 50-ти пісень, що «запам'яталися редакції» (фактично йдеться про професійну селекцію), публікує згадуване медіа «Слух».

У 2023 р. в медіа починають з'являтися матеріали аналітично-критичного характеру. У поле зору експертів потрапляє явище пісенної «неошароварщини», або «байрактарщини»: «Telegraf» публікує матеріал «"Бавовна — солодка вата" і "Дика дичка". Добірка співаків, які грішать байрактарщиною» (авторка Анастасія Галата, 23.03.2023 р.) із коментарями слухачів, які осуджують паразитування на патріотичній тематиці, використання її для хайпу. «Слух» републікує контроверсійний матеріал із журналу «Потоп», автор якого вважає, що просуванню «байрактарщини» сприяють як її фанати, так і критики.

Письменник Володимир Даниленко у статті з промовистою назвою «Пісня як технологія в інформаційній війні» на IDPO.org,ua, оцінюючи найбільш масштабні за популярністю в Ютюбі пісні 2022 р., уважає антивоєнну сатиричну пісню ефективним інструментом спротиву.

Р. Безкровний

ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОДКАСТИНГ ЯК ОМНІКАНАЛЬНИЙ ОСВІТНІЙ ІНСТРУМЕНТ

R. Bezkrovnyi

LITERARY PODCASTING AS AN OMNICHANNEL EDUCATIONAL TOOL

Літературні подкасти можуть бути корисним інструментом для розширення доступу до літературних творів, навчання та стимулювання інтересу до читання й ознайомлення з постатями, які стоять за створенням того чи іншого твору.

Вони можуть допомогти зробити літературу більш досяжною, захопливою й зрозумілою для різних аудиторій. Однак велика кількість різних сегментів аудиторії спонукає до використання певним чином всеосяжних методів просування. Принцип масштабного охоплення різних каналів розповсюдження контенту, задля комфортного споживання його людьми, має узагальнюючу назву — омніканальність. Цей термін вперше з'явився в бізнесовій лексиці близько 2010 р. Одним із перших його використали в маркетингу, роздрібній торгівлі та сфері обслуговування клієнтів.

Враховуючи швидкість генерування медіапродуктів у сучасному світі, використання омніканальності в просуванні подкастів може бути дуже ефективним підходом у роботі над освітнім проєктом, орієнтованим на будь-якого споживача. Існує низка каналів, на які варто звернути увагу в рамках нашого дослідження:

– соціальні медіа: поширення вмісту про подкаст на різних соціальних мережах, таких як Facebook, Twitter, Instagram, LinkedIn, Telegram і т.д. Розміщення анонсів нових епізодів, віральних моментів або інтерв'ю з гостем для залучення уваги;
– електронна пошта: створення розсилок з оглядами нових епізодів, захоплюючими цитатами чи інформацією про гостя. Можна відправляти регулярні оновлення своїм підписникам;
– вебсайт і блог: розміщення анонсів нових епізодів, аудіозаписів, підбірок кращих моментів й інших відомостей про подкаст на вебсайті або блозі.
– платформи для подкастів: оптимізування подкасту для різних платформ, таких як Apple Podcasts, Spotify, Google Podcasts і т. д. Це допоможе збільшити аудиторію та зробить контент доступним для ширшої аудиторії;
– відеоконтент: публікація на платформах YouTube або Facebook відеоанонсів, інтерв'ю або контенту «за лаштунками» про ваш подкаст, що приверне увагу нових слухачів.

Літературні подкасти, що поширюються омніканальним способом, особливі тим, що забезпечують доступність та спрощують досяжність контенту, створюючи спільноту слухачів і сприяючи взаємодії з аудиторією через різні канали комунікації. Україна має багату культурну спадщину завдяки поколінням літераторів, які крізь віки формували нашу ідентичність. Це і стає джерелом натхнення для літературних подкастів, що стимулюватимуть зацікавлення аудиторію творами вітчизняних авторів.

А. Федорова

ВИКОРИСТАННЯ ТЕРМІНОЛОГІЇ ТА СЛЕНГУ У ВІДЕОІГРОВІЙ ЖУРНАЛІСТИЦІ

A. Fedorova

THE USE OF TERMINOLOGY AND SLANG IN VIDEO GAME JOURNALISM

Відеоігрова журналістика, як сфера, орієнтована на дослідження та висвітлення різних аспектів відеоігрової індустрії, наразі активно розвивається. Актуальність відеоігрової журналістики зумовлена передусім розвитком ігрової культури й зростанням популярності відеоігор, а також зростаючим запитом на інформаційний продукт відповідної тематики.

Важливою складовою в роботі журналіста в цій сфері є використання відеоігрової термінології та сленгу відеоігор, які тісно пов'язані між собою.

Журналісти використовують сленг для опису ігор, спілкування з геймерами та створення цікавого аудиторії контенту. Певною мірою це сприяє популяризації сленгу та робить його зрозумілим для ширшої аудиторії.

Термінологія та сленг відіграють значну роль у відеоігровій журналістиці, адже вони:

– сприяють чіткості та лаконічності. Замість громіздких описів, терміни дозволяють лаконічно описувати ігрові механіки, жанри, події та персонажів. Сленг, своєю чергою, робить тексти більш динамічними та читабельними. Наприклад, замість: «Персонаж може підбирати різні предмети, які дають йому бонуси та покращують його характеристики», використовуємо «Лутаючись, персонаж отримує бафи»;
– збільшують емоційність та експресивність. Сленгові вирази та емоційно забарвлені слова дозволяють авторам висловлювати свої думки й емоції більш яскраво. Це робить тексти більш цікавими та захоплюючими для читачів. Наприклад, замість «Графіка в цій грі дуже красива й деталізована», використовуємо сленг «Графіка в цій грі на рівні ААА проектів»;
– створюють відчуття спільності. Використання термінології та сленгу об'єднує геймерів та ігрових журналістів, роблячи їх спільнотою з власною мовою, що сприяє кращому розумінню й взаємодії між учасниками цієї спільноти;
– підвищують інформативність текстів. Терміни надають чітке уявлення про те, що описується, без двозначності та розпливчастих формулювань. Сленг може використовуватися для пояснення складних концепцій більш простими словами. Наприклад, абревіатура «ММОРПГ» розуміється як «Масова багатокористувацька онлайн-рольова гра»;
– сприяють розвитку та популяризації відеоігрової журналістики. Використання термінології й сленгу робить тексти більш доступними для геймерів, що зумовлює зростання аудиторії. Це, так само, стимулює розвиток цієї галузі журналістики.

Важливо зазначити, що не весь сленг відеоігор може бути зрозумілим людям, які не знайомі з відеоіграми. Тому журналісти мають використовувати сленг вміло, поєднуючи його із загальноприйнятою лексикою та поясненнями. Існує багато способів для вивчення відеоігрового сленгу. Зокрема можна грати в ігри, спілкуватися з геймерами, читати статті та блоги інших відеоігрових журналістів тощо.

Таким чином, відеоігрова журналістика: досліджує та аналізує відеоігрову індустрію; надає споживачам актуальну та цікаву інформацію про відеоігри; популяризує відеоігрову термінологію й сленг серед шанувальників; має певний вплив на відеоігрову індустрію, суспільство, виступаючи посередником між розробниками ігор і гравцями, сприяючи розвитку ігрової культури та спільноти.

Д. Надворний

РОЛЬ РОК-МУЗИКИ У ФОРМУВАННІ МЕДІАКУЛЬТУРИ

D. Nadvornyi

THE ROLE OF ROCK MUSIC IN THE FORMATION OF MEDIA CULTURE

Рок-музика, з її динамічними ритмами, провокаційними текстами та захоплюючими виступами, завжди привертала увагу масової аудиторії. З кожним

десятиліттям вона еволюціонувала, адаптуючись до змін суспільства, технологій та культурних тенденцій. Ставши справжньою культурною силою, рок-музика здобула величезний вплив на медіапростір, формуючи та впливаючи на сприйняття та розвиток сучасної медіакультури. У цьому контексті дослідження ролі рок-музики у формуванні медіакультури є не лише важливим, але й актуальним завданням, що вимагає уваги та глибокого аналізу.

Хоча існує безліч досліджень, присвячених рок-музиці та медіа, багато аспектів цієї теми залишаються маловивченими або піддаються переосмисленню в контексті сучасних культурних реалій. Розуміння впливу рок-музики на медіакультуру важливе не лише для культурологів та музикознавців, але й для широкої громадськості, оскільки це дозволяє краще розуміти динаміку культурних змін, медійні тенденції і вплив музичних жанрів на формування суспільних цінностей й ідентичності.

Актуальність теми полягає в тому, що рок-музика стала не просто жанром музики, а справжнім культурним феноменом, що пронизує всі аспекти сучасного життя. У світі, де медіакультура має величезний вплив на формування світогляду та цінностей людей, важливо розуміти, як саме рок-музика впливає на цей процес. Нові технології та платформи медіакомунікації роблять рок-музику ще більш доступною та впливовою, забезпечуючи їй потужну платформу для вираження ідей, протесту та спільного обговорення. Водночас у світі, де медіапростір стає все більш фрагментованим, важливо розуміти, як рок-музика сприймається та розуміється різними культурними групами і як це впливає на формування загальних культурних норм та цінностей. Таким чином, дослідження ролі рок-музики у формуванні медіакультури стає актуальним завданням, що відображає суттєві зміни в сучасному культурному ландшафті та комунікаційних практиках.

Теоретичний аналіз ролі рок-музики у формуванні медіакультури відкриває широкий спектр аспектів, які потребують уваги та ретельного розгляду. По-перше, історичний аспект розвитку рок-музики в контексті її взаємодії з медіапростором відображає еволюцію музичного жанру як невід'ємної складової масової культури. Рок-музика виступала каталізатором культурних змін, руйнувала стереотипи та відкривала нові можливості для виразності та самовираження.

Другий аспект полягає в аналізі впливу рок-музики на формування культурних стереотипів, цінностей та ідентичності через медійну репрезентацію та комунікаційні платформи. Медіапростір, включаючи телебачення, радіо, Інтернет та соціальні мережі, створює унікальні умови для поширення рок-музики та формування її образу в суспільстві. Це відбивається на сприйнятті аудиторією, в її культурних уподобаннях та ідентифікаційних практиках.

Крім того, третій аспект включає вивчення ролі рок-музики в сучасних медіа-практиках, таких як стрімінгові платформи, соціальні мережі та відеоплатформи. Ці нові формати споживання музики відкривають нові можливості для поширення та сприйняття рок-музики, а також взаємодії фанатів та виконавців.

Такий аналіз допомагає розкрити комплексність взаємодії рок-музики та медіакультури, а також визначити перспективи подальших досліджень у цій області.

Теоретичний аналіз у рамках дослідження включатиме ретельний аналіз історичного контексту розвитку рок-музики та її зв'язку з медіакультурою. Важливим аспектом буде розгляд впливу рок-музики на формування культурних стереотипів, цінностей та ідентичності через медійну репрезентацію та

комунікаційні платформи. Особлива увага буде приділена аналізу сучасних медіапрактик, таких як стрімінг, соціальні мережі та відеоплатформи, що змінюють способи сприйняття та споживання рок-музики. Дослідження також врахує вплив рок-музики на формування культурних та медіапрактик сучасного суспільства, включаючи його взаємодію з іншими музичними жанрами та культурними явищами. Результати теоретичного аналізу допоможуть краще зрозуміти роль рок-музики в сучасній медіакультурі та виявити ключові тенденції її розвитку.

СЕКЦІЯ:
ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МЕНЕДЖМЕНТУ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Л. Гетьман

ОСОБЛИВОСТІ ВИЗНАЧЕННЯ СПОЖИВЧОЇ ВАРТОСТІ КУЛЬТУРНОГО ПРОДУКТУ

L. Hetman

FEATURES OF DETERMINING THE CONSUMER VALUE OF A CULTURAL PRODUCT

У сучасному суспільстві визначено, що культурний продукт (культурні блага) — це такі товари та послуги, які виробляються в процесі культурної діяльності і служать для задоволення громадянами своїх творчих, духовних, дозвіллєвих потреб. Споживачі культурного продукту мають робити вибір із широкого спектра його конкретних форм (видань, фільмів та їх демонстрацій, аудіопродуктів, виробів ужиткового мистецтва, різноманітних театральних та циркових вистав, концертів тощо). Для цього їм треба оцінити його споживчі якості — т. зв. «споживчу вартість», яка складає змістовну сторону будь-якого продукту. Однак саме стосовно продуктів галузі культури зробити це достатньо складно. Це зумовлено певними особливостями як створення культурного продукту, так і його споживання. Визначимо деякі з них.

По-перше, у процесі створення культурного продукту обов'язково використовується рідкісний ресурс — творча, інтелектуальна праця, природна виробнича сила, яка здатна створювати унікальне, оригінальне благо. З економічної точки зору можна говорити навіть про монополізм та відповідний дохід, що на рівні правового суспільства підтримується наявністю системи захисту інтелектуальної власності.

По-друге, споживання культурного продукту безпосередньо не впливає на формування людського капіталу, тобто людина при споживанні не отримає потенційної економічної вигоди. Так, наприклад, споживання освітньої послуги призводить до набуття професійних навичок або підвищення кваліфікації і в подальшому — до можливості отримання підвищення оплати праці, а заняття спортом або споживання медичних послуг сприяє покращенню фізичної форми і, як наслідок, працездатності.

По-третє, оцінка якості культурного продукту суттєво відрізняється від оцінки якості матеріального продукту. Товар у більшості випадків можна оцінити за певними об'єктивними критеріями, які, у свою чергу, впливають на ціну. Наприклад, вміст жиру у вершковому маслі або потужність двигуна в автомобілі. Культурний продукт не має кількісних параметрів, за якими можна оцінити його якість. Він створений для викликання емоцій, переживань, тобто чогось такого, що перебуває

поза раціональним світом і не піддається простій калькуляції. Якість визначається непрямо, наприклад, через тривалі і нестримні овації наприкінці спектаклю або через швидкий розпродаж квитків задовго до вистави.

Слід відмітити і високу диференціацію якості культурного продукту, який створюється переважно творчою працею. Це означає, що він — унікальний. Навіть добре знайома балетна вистава, з постійним складом танцюристів і оркестру, щоразу є неповторною, оскільки гра акторів, атмосфера, енергетика взаємодії з глядачами і, навіть, власний настрій будуть по-різному впливати на «споживання культурного продукту» і викликати емоції різної сили, а іноді і різного змісту.

Точно відтворити якість культурного блага неможливо і, як наслідок, неможливо заздалегідь визначити результати споживання культурних благ.

Ймовірний характер, невизначеність культурної діяльності підсилюється й тим, що людина в процесі споживання культурного продукту стає «об'єктом культурного впливу», і сама її реакція, тобто міра задоволеності потреби, суттєво залежить від персональних інтелектуальних можливостей, емоційного стану, культурної освіти і т.ін. (чим більш освічена, розвинена особистість, тим вищим є її ступінь задоволення потреб від споживання культурного продукту).

Ще одна важлива особливість культурного продукту полягає в тому, що його споживання не є життєвонеобхідним, таким, що становить фізіологічну основу життя. У загальновизнаній ієрархічній концепції людських потреб А. Маслоу культурні потреби є вторинними, і їх задоволення відбувається після базових. Це визначає й важливу специфіку економіки культури, а саме значну долю державної участі у фінансуванні, обмеженість фінансових ресурсів, помірну динаміку цін на продукти культурної сфери, низький середній рівень заробітної плати і т. п.

З. Остропольська

СОЦІАЛЬНО-ВІДПОВІДАЛЬНИЙ МАРКЕТИНГ ЯК ОСНОВА ВПРОВАДЖЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ СОЦІАЛЬНОЇ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ В СУЧАСНИХ КОМПАНІЯХ

Z. Ostropolska

SOCIALLY RESPONSIBLE MARKETING AS THE BASIS OF THE IMPLEMENTATION OF THE CONCEPT OF SOCIAL RESPONSIBILITY IN MODERN COMPANIES

Проблеми впровадження соціальної відповідальності в бізнесі сьогодні набувають дедалі більшої актуальності. Це зумовлено тією ситуацією, яка склалася в соціально-економічному середовищі України, викликаною війною та виникненням економічної, соціальної, а в деяких аспектах навіть культурної кризи. Бізнес нині має розуміння, що саме від його активних дій, поза своєю основною діяльністю, залежить не тільки його існування як таке, а й існування держави, її інституційної, соціальної, культурної, демографічної складових. Соціальна відповідальність зараз набуває нового значення, вона є саме тією необхідністю, а не бажаним інструментом, який дозволяє зберегти державу та подолати проблеми, які сьогодні є дуже нагальними.

Концепція соціальної відповідальності покладається в стратегію розвитку компанії задля покращення її позицій на ринку, отримання кращих результатів від її діяльності, формування довіри в суспільства до її діяльності, вироблення лояльності з боку споживачів до її продукту та поліпшення середовища, у якому вона діє. Тобто стан та розвиток компанії залежить не тільки від її дій у рамках

основної своєї діяльності, а й від покращення тих умов, у яких вона існує та має намір одержати певний результат.

Основним інструментом, який дозволяє впровадити соціальну відповідальність у компанії та вивести ці проблеми на стратегічний рівень, є соціально-відповідальний маркетинг. Соціально-відповідальний маркетинг передбачає здійснення господарської діяльності в організації в такий спосіб, щоб відповідати очікуванням соціуму. Піклуючись про подолання проблем суспільства, вирішуючи їх, компанії таким чином формують певне середовище, від рівня життя якого, його можливостей та спроможності залежать і результати діяльності компанії. Соціально-відповідальний маркетинг — це система, до якої входять певні напрямки (їх можна також трактувати як принципи соціально відповідального маркетингу), зокрема: соціально-відповідальна поведінка щодо споживачів; соціально-відповідальна поведінка щодо персоналу; соціально-відповідальна поведінка щодо ділових партнерів; соціально-відповідальна поведінка щодо ділових партнерів; соціально-відповідальна поведінка щодо суспільства. Упроваджуючи соціально-відповідальний маркетинг, компанії виходять за рамки своєї основної діяльності, тим самим беручи на себе додаткову відповідальність. Ці процеси набувають особливого значення в умовах, коли держава не в змозі за певними причинами (чи то інституційними, чи то із-за наявності кризових явищ у соціально-економічному середовищі, викликаними зовнішніми факторами) вирішувати деякі проблеми, що існують у суспільстві. Деякі компанії свідомо йдуть на скорочення своїх прибутків за рахунок додаткових витрат на вирішення проблем, пов'язаних із наявними кризами, але це зумовлено тим, що стратегічно вони розраховують на певні зиски, навіть на збереження того середовища, у якому вони функціонують та мають намір це робити і надалі, що є головною причиною додаткової відповідальності в їх діяльності.

Особливого значення в системі соціально-відповідального маркетингу набувають комунікативні інструменти, за допомогою яких компанія може вплинути на певні процеси, що відбуваються в соціально-економічному середовищі, заявити про себе через свою діяльність та свій продукт, просувати певні ідеї, які покладаються в основу дій щодо реалізації соціальної відповідальності, мати можливість просувати законодавчі ініціативи або допомогти реальними діями тим, хто цього потребує. Тобто сьогодні соціальна відповідальність набуває ще більшого значення і є тією необхідністю, яка дозволяє втримати та покращити те загальне становище, у якому існує вся соціально-економічна система з усіма складовими, що їй притаманні.

Зупинимося на деяких ключових комунікативних інструментах соціально-відповідального маркетингу, які можуть бути покладені в основу дій з реалізації концепції соціальної відповідальності компанії. По-перше, це формулювання місії та визначення стратегії подальшого розвитку. Комунікативний аспект тут простежується в тому, що саме за допомогою цих базових речей у діяльності будь-якої організації формується офіційна позиція організації стосовно своєї соціальної політики. Причому ця позиція повинна бути прийнятна і зрозуміла як для внутрішньої, так і для зовнішньої аудиторії організації. По-друге, комунікативна політика щодо споживачів продукту компанії, в основу якої покладаються принципи прозорості та відкритості, застосовується партнерський підхід, де споживачі в різних форматах долучаються навіть до прийняття рішень щодо певних сфер діяльності організації (партнерський маркетинг). По-третє, упровадження

соціально відповідальної поведінки організації щодо персоналу на основі формування корпоративної культури, яка позитивним чином вплине на розвиток персоналу, збільшення його значущості та можливостей проявити себе найліпшим способом, здатність виступити транслятором цінностей організації в зовнішнє середовище. Звісно, це можливо зробити за допомогою виваженої комунікативної політики щодо персоналу, зокрема за рахунок внутрішнього ПР. По-четверте, такі комунікативні інструменти, як ПР-діяльність, реклама (особливо соціальна реклама), пропаганда, які є ключовими для здійснення маркетингових комунікацій, тут набувають особливого значення, оскільки здійснюються на засадах морально-етичних стандартів та являють собою комунікацію, за допомогою якої компанією транслюється узята на себе додаткова відповідальність та висуваються певні ідеї, які покладаються в основу вирішення проблем суспільства. По-п'яте, реалізація соціального донорства, яке може бути здійснене в різних формах: від наголошення в публічному просторі на певних проблемах, що йому притаманні (особливо коли наявна проблема не вирішується і потребує долучення різних структур до її вирішення), до реальних дій у цьому напрямі (благодійність, патронаж, спонсорство та інші форми соціального донорства).

Таким чином, можна стверджувати, що соціально-відповідальний маркетинг уможливлює впровадження соціальної відповідальності в діяльності компанії. Саме соціально відповідальний маркетинг тут є ключовим інструментом, оскільки він покладається в стратегію організації, яка прагне найліпшим чином реалізувати свою соціальну активність та мати успіх у стратегічному довгостроковому плані.

У. Кушнірук, С. Виткалов

СПІВПРАЦЯ ТА ПАРТНЕРСТВО У СТВОРЕННІ НОВИХ МОЖЛИВОСТЕЙ В ОРГАНІЗАЦІЇ ДОЗВІЛЛЯ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

U. Kushniruk, S. Vytkalov

COOPERATION AND PARTNERSHIP IN CREATING NEW OPPORTUNITIES IN THE ORGANIZATION OF STUDENTS' LEISURE TIME

Молодь загалом, як і студентська зокрема, потребує створення належних умов для ефективного духовного розвитку, у якому дозвілля, як діяльність, обрана за власними вподобаннями, є чи не найперспективнішою формою організаційно-культурної самореалізації. При цьому потрібно пам'ятати: організація і тематичний зміст дозвілля студентської молоді являє, як відомо, певну систему заходів та програм, спрямованих на надання їй якісних підстав для організації відпочинку, розваг, розвитку й саморозвитку поза академічною сферою. Тобто ця діяльність призначена для забезпечення студентів можливістю розслабитися, відновити емоційний баланс, розвинути нові компетенції, спілкуватися з однолітками і взагалі збагачувати свій життєвий досвід. Відтак цей напрям проведення вільного часу молоді може включати різноманітні заходи, що охоплюють організаційно-культурні, спортивні, соціальні, освітні та інші форми чи ініціативи. Тому необхідно формувати різнопрофільні напрями культурної діяльності, які враховували б потенційні можливості, індивідуальні інтереси та потреби студентів, сприяючи їхньому загальному розвитку і благополуччю під час навчання в університеті, коледжі або ліцеї, оскільки саме таким чином й може формуватися сприятливе культурне середовище, необхідне для подальшого гармонійного розвитку майбутнього

фахівця. *Актуальність теми,* зважаючи на її фактичну невичерпність, зумовлена декількома ключовими факторами:

Психолого-педагогічна необхідність: дозвілля студентської молоді впливає на його фізичний, психічний та соціальний розвиток. Це час, коли молодь формує свої інтереси, цінності, ставлення до життя. Тому організація якісного й насиченого дозвілля може позитивно впливати на їхню самореалізацію, самодисципліну та соціальну адаптацію.

Соціокультурна важливість: дозвілля студентів впливає й на зміну ставлення до культурних та суспільних цінностей. Відтак, організація різноманітних культурно-дозвіллєвих заходів може сприяти розвитку толерантності, культурного обміну й розумінню інших культур.

Психосоціальні виклики: сучасна студентська молодь зіткнулася з різними викликами та стресами, включаючи навчання, професійну зайнятість і психологічний стан. Тому організація якісного дозвілля може стати важливим адаптаційним чинником, інструментом у подоланні цих викликів, зменшенні стресу та поліпшенні якості життя.

Підвищення ефективності освіти: професійно організоване дозвілля, як відомо, позитивно впливає на студентську активність, мотивацію та загальну продуктивність у навчальному процесі.

Незважаючи на те, що можливості в організації дозвілля студентської молоді різні, їх умовно можна поділити на традиційні форми: масову, гурткову та індивідуальну. Відштовхуючись від іманентно закладених у кожній формі сегментів, можна передбачити певний культурний ефект кожної з них.

Індивідуальна робота може вказувати на виконання окремих завдань або проєктів учнем чи студентом без безпосередньої групової взаємодії (індивідуальні творчі проєкти, малюнки, роботи над роллю, робота з піснею). *Гурткова робота* також посідає важливе місце в дозвіллі студентів, позаяк найчастіше студентська молодь проводить своє дозвілля в гуртках, що функціонують у межах чи поза межами навчальних закладів. *Масова культурно-дозвіллєва діяльність* студентів — це різноманітні заходи та форми соціальної активності, у яких бере участь чимала кількість студентів, що є важливою частиною студентського життя та сприяє формуванню активної й консолідуючої атмосфери. Саме масові форми цієї діяльності потребують співпраці та партнерства для створення різноманітних інноваційних можливостей в організації культурного дозвілля студентської молоді. Основними аспектами співпраці й партнерства в цьому контексті є:

– *співпраця з навчальними закладами*: університети, коледжі та школи можуть співпрацювати з іншими навчальними закладами з метою організації спільних культурно-дозвіллєвих ініціатив, залучаючи молодь до участі у відкритих лекціях, семінарах та культурних подіях в інших університетах чи ЗВО. Деякі університети налагоджують партнерство з місцевими спортивними клубами для надання студентам знижок на абонементи та участь у спортивних змаганнях, що стимулює останніх до активності та підтримує їхнє фізичне здоров'я;

– *партнерство з громадськими та некомерційними організаціями* полягає в співпраці з неприбутковими організаціями, що спеціалізуються на організації культурно-дозвіллєвих заходів, участь у яких може допомогти розширити потенційні можливості для студентського дозвілля (спільні проєкти з організаціями,

що пропонують спортивні заходи, участь у театральних гуртках або інші активні культурні імпрези).

Громадські та молодіжні організації можуть проводити тренінги та майстер-класи для студентів, що поглиблюватиме розвиток їх професійних компетенцій, соціокультурне навчання та підвищуватиме суспільну свідомість. При цьому деякі коледжі, ЗВО налагоджують партнерство з місцевими мистецькими структурами для організації концертів, театральних вистав та інших культурних подій для студентів. Це розширює культурний діапазон, доступний для студентів, і підтримує їхні художні інтереси. Подібна форма співпраці між коледжами, ЗВО й соціокультурними організаціями може бути різноманітною та корисною для студентів і названих інституцій, позаяк впливає на їхнє організаційне взаємозбагачення. Одним зі способів такої співпраці є волонтерська діяльність студентів у молодіжних організаціях або в рамках громадських ініціатив. Волонтерство може надати студентам широких можливостей брати участь у різноманітних проєктах та подіях, формуючи у них відповідні громадянські компетенції, патріотизм, помітно впливаючи на підвищення політичної культури і соціальної активності тощо;

– *співпраця з бізнес-середовищем*: підприємства та підприємці також можуть стати ефективними партнерами у створенні нових можливостей для організації дозвілля студентів, зокрема бізнесові структури можуть надавати фінансову підтримку в організації спортивних змагань, культурно-мистецьких заходів, що особливо актуально останнім часом, коли у ЗВО з'являється реальний замовник його випускників. Та й самі випускники бюджетної форми навчання будуть зацікавлені запропонувати бізнесовим структурами себе у якості потенційних фахівців. Подібний принцип стимулюватиме й ЗВО не лише до пошуку можливих «покупців» його випускників, адже бюджетні місця, згідно з новою ініціативою МОН, надаватимуться лише тим, хто вже знає власне місце працевлаштування, але й до перегляду номенклатури освітніх програм, за якими буде здійснюватися навчання. Тому чимало навчальних закладів поглиблюватимуть партнерство з підприємствами в наданні молоді широких можливостей для стажування чи виробничої практики, що сприятиме розширенню потенційних пропозицій на ринку праці й розвитку їхнього фахового потенціалу. Тому співпраця ЗВО з підприємствами має важливе значення й для студентів та цих структур, оскільки розширює можливості для практичного застосування знань, підготовки до роботи й обміну досвідом;

– *співпраця з урядовими органами чи місцевою владою* є важливою для формування відповідної культурної інфраструктури, що сприятиме й якісній організації дозвілля студентів, тоді як врахування пропозицій останніх допоможе їй ефективніше організовувати діяльність відповідної мережі. У цьому плані місцева влада може розробляти перспективні плани для розвитку парків, спортивних майданчиків та інших місць організації активного дозвілля і відпочинку різних соціально-демографічних груп, залучаючи до цього й студентську молодь у різних формах. Ідеться про розробку окремих складових цих проєктів, проведення локальних соціологічних досліджень з цього напряму чи участі в них у якості експертів із формування можливих варіантів культурних пропозицій;

– *співпраця зі студентськими органами та ініціативними групами* також є важливою, оскільки сприяє усвідомленню і розумінню того, що цей комплекс завдань розробляється для самих студентів, а відтак студентські органи, клуби та

гуртки мають бути ключовими учасниками у створенні та реалізації різноманітних культурно-дозвіллєвих ініціатив. І саме вони мають запропонувати найбільш бажані складові цих майбутніх центрів організації відпочинку та розваг, що найкраще відповідатимуть їхнім уявленням про форму організації культурно-дозвіллєвого простору. Це стане також й важливим сегментом подальшого європоцентричного руху регіонів;

– *взаємодія з міжнародними організаціями* може розширити можливості для студентського дозвілля, включаючи обмін студентами та міжнародні культурні обміни. Співпраця навчальних закладів на цьому рівні передбачає різноманітні форми обміну знаннями, досвідом та ресурсами між університетами різних країн, зокрема й запрошення «гостьових» професорів для забезпечення певного напряму освітньої програми. Ця співпраця розширює можливості для ЗВО й студентів, сприяючи культурному розмаїттю, взаємному розвитку та обміну кращими практиками в освіті й дослідницькій сфері. Прикладом цього може бути програма «Erasmus+» та низка інших освітніх програм, запропонованих ЄС останнім часом для мережі ЗВО України, у результаті реалізації якої формується стала мережа університетів зі спільною програмою навчання, міжнародних дослідницьких лабораторій, обміну академічними ресурсами, проведенням спільних наукових конференцій тощо, тобто розширення потенціалу здобуття професійної освіти і поглиблення її необхідної складової — освіти неформальної. Такий підхід буде стимулювати й інституалізацію цієї форми, надасть її відповідного унормування чи законодавчого виміру.

Отже, спільна діяльність та партнерство різних структур дозволять створити більше можливостей для творчої реалізації студентів у сфері дозвілля, зроблять ці можливості різноманітнішими та доступними, сприятимуть подальшому розвитку різних аспектів їхнього життя, включаючи фізичний та соціокультурний, поглиблюючи фахові компетенції і соціалізацію.

А. Поляничко, В. Клименко

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТЕХНОЛОГІЇ В РОБОТІ З ДІТЬМИ ВІЙСЬКОВОСЛУЖБОВЦІВ В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ

A. Polianychko, V. Klymenko

SOCIO-CULTURAL TECHNOLOGIES IN WORKING WITH CHILDREN OF MILITARY SERVANTS IN THE CONDITIONS OF A FULL-SCALE INVASION

Трансформація різних сфер життєдіяльності детермінована повномасштабними військовими діями на території нашої країни. Фахівці соціальної й культурної сфер вимушені пристосовуватися до сучасних реалій та вдосконалювати методи і форми роботи. Визнаним є позитивний вплив на ментальне здоров'я особистості різних соціокультурних технологій, які регулюються в процесі менеджменту культури. Особливі підходи до такої роботи потребуються для різних категорій громадян, зокрема внутрішньо переміщених осіб, людей з травмою війни, людей з інвалідністю та ін. Але увагу також потрібно фокусувати на підростаюче покоління, яке вже з дитинства потрапило в кризові умови та піддалося міцному фактору віктимізації. Зокрема діти військовослужбовців перебувають у ситуації нестабільності та стресу, оскільки їхні батьки боронять нашу країну, знаходяться в небезпеці. Також велика кількість дітей військовослужбовців втратила батьків, які віддали своє життя за

свободу держави. Виокремлення в спеціальну групу таких дітей пов'язано з тим, що, окрім загальної ситуації війни, вони зазнають впливу ще й такого фактору, як перебування в ситуації невизначеності та тиску хвилювання за близьких, що впливає на перебіг процесу соціалізації. Отже, застосування соціокультурної діяльності має враховувати ці обставини і потребує теоретичного й практичного дослідження.

Соціокультурні технології стали об'єктом розгляду Н. Кочубей, Ю. Поліщук та ін. Соціокультурна діяльність у дитячому віці досліджувалася Н. Гавриш, М. Чумарна та ін. Менеджмент культури та його застосування під час військових дій аналізували Л. Лукашенко, В. Мунтян, О. Тропіна та ін. Однак існують суперечності між актуальністю цього напряму в соціальній роботі та соціокультурній діяльності та низьким рівнем дослідженості вказаної проблематики; між потребою та необхідністю застосування нових форм і методів роботи з дітьми військовослужбовців та браком сучасних практичних розробок; між необхідністю виваженого менеджменту культури щодо соціокультурних технологій з цією групою та стихійністю реалізації необхідних форматів діяльності.

Соціокультурні технології трактуються як алгоритм ефективного застосування засобів і методів для досягнення поставленої мети у сфері культури. Якщо йдеться про класифікацію цих технологій, то для роботи з дітьми військовослужбовців потрібно застосовувати саме ті, що мають комплексний ефект: реабілітаційний, комунікативний, рекреаційний, захисний. Наприклад, загальновідомі технології арттерапії, які сприяють розкріпаченню, подоланню тривожності та прояву творчих здібностей. Використання різних видів мистецтва в дитячому віці має відбуватися з урахуванням технологізації соціокультурної діяльності та безпеки умов їх запровадження у військових реаліях. Такі технології реалізуються в змішаному форматі (онлайн та офлайн) у спеціально створеному середовищі. Вони можуть мати форму свята, ігрової програми, пізнавальної віртуальної подорожі, креативного квесту.

Таким чином, проблема використання соціокультурних технологій у роботі з дітьми військовослужбовців є актуальною, має науковий потенціал, потребує подальшого дослідження. Зокрема маємо приділити увагу вдосконаленим до умов сьогодення новітнім форматам креативних культурних практик, які стануть запобіжником соціальних відхилень і дозволять подолати наслідки негативного впливу війни на особистість.

Є. Щербак

ІНТЕГРАЦІЯ ВНУТНІШНЬО ПЕРЕМІЩЕНИХ ОСІБ ЗАСОБАМИ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Y. Shcherbak

INTEGRATION OF INTERNALLY DISPLACED PERSONS BY MEANS OF SOCIO-CULTURAL TECHNOLOGIES

Одним із явищ, що спричинені військовим станом в нашій країні, є поява великої кількості людей, які вимушені були втікати від наслідків війни в інші регіони України. Такий процес супроводжується дезадаптацією та порушенням інтеграції цих соціальних груп, що потребує теоретичного дослідження та практичного врегулювання. Проблеми і статус внутрішньо переміщених осіб досліджуються К. Гожда, Т. Кульчицьким, Л. Наливайко, А. Орєшковою, О. Рекотовою та ін.

Відповідно до Закону «Про забезпечення прав і свобод внутрішньо переміщених осіб», люди, які вимушено підпадають під таку категорію, не можуть бути позбавлені базових прав, як і всі громадяни України. Зокрема на отримання грошової допомоги, продовження здобуття певного освітнього рівня, право на реєстрацію підприємницької діяльності тощо. На нашу думку, саме ця категорія громадян потребує першочергового отримання соціокультурних послуг на тих територіальних громадах, у яких перебувають. Соціокультурні заходи, зокрема події громади, дозволяють налагодити взаємодію через сферу культури локальної спільноти, сприяти ідентифікації та адаптації в новий соціалізаційний простір.

Це свідчить про те, що технології соціокультурної діяльності потребують вдосконалення з урахуванням умов військових дій, що зумовлюють зміни сенсів та форматів культури. Технологія, як адекватний алгоритм здійснення діяльності для досягнення оптимального результату за певний час, має враховувати умови та інструменти реалізації соціальних технологій, особливості соціокультурної самоорганізації соціальних суб'єктів. Нині засоби соціокультурних технологій, серед яких є різні види мистецтва, туристична, інформаційно-комунікативна, етнокультурна, музейно-екскурсійна та інша діяльність, дозволяють внутрішньо переміщеним особам брати участь у процесі активної взаємодії як між собою, так і з жителями територіальної спільноти.

Інтеграція як поняття характеризується такими ключовими словами, як «взаємопроникнення», утворення взаємозв'язків, згуртування, об'єднання. Рекреаційна соціокультурна технологія дозволяє підтримувати життєстійкість внутрішньо переміщених осіб, формувати витривалість та психічну стабільність. Технологія соціального культурного захисту, тісно пов'язана з реабілітаційними процесами, оскільки під час війни відбуваються масові порушення звичних обставин життя. У цьому сенсі захист здоров'я, захист життєвої позиції, захист культурних прав можна віднести до інтеграції в нове середовище.

Серед сучасних технологій соціокультурної діяльності провідною, на нашу думку, є анімаційна робота. Анімація є втіленням одухотворення, впливає на розвиток соціальної творчості, є чинником подолання соціального відчуження, що посилює інтеграційні процеси серед вимушено переміщених осіб. Повномасштабний напад ворога на нашу землю, руйнування традицій, сенсу буття, духовних орієнтирів посилюють здійснення анімаційного підходу в контексті взаємовпливу соціальної роботи та соціокультурної діяльності. Така діяльність має бути цікава для переміщених осіб, про неї має дізнатися цільова аудиторія, мають створюватися умови безпеки та доступності до різних категорій вимушених переселенців. Прикладом успішної ініціативи є творчі вечори благодійного фонду «Горєніє» (Полтава), на які запрошувалися митці, художники та ін. Результативними є також фотоконкурси «Місто очима переселенців», екскурсії, квести тощо. Таким чином, проблема інтеграції внутрішньо переміщених осіб під час повномасштабного військового вторгнення потребує подальшого дослідження, зокрема використання засобів соціокультурної діяльності з цією метою.

М. Парминська

ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ КРАУД-ТЕХНОЛОГІЙ У СУЧАСНОМУ БІЗНЕС-СЕРЕДОВИЩІ

M. Parmynska

PERSPECTIVE FOR THE USE OF CROWD TECHNOLOGIES IN THE MODERN BUSINESS ENVIRONMENT

Сучасний бізнес стикається з розмаїттям технологічних та комунікаційних інновацій, що ставить питання перед керівництвом щодо оптимальних стратегій взаємодії та розвитку. У цьому контексті розгляд перспектив використання крауд-технологій стає ключовим завданням, оскільки ці інструменти не тільки визначають нові підходи до роботи, але й сприяють залученню широкого кола учасників для досягнення стратегічних цілей.

Динамічний розвиток сфери краудсорсингу та краудфандингу свідчить про загальний інтерес та необхідність у подальших дослідженнях. Літературний аналіз вказує на відсутність комплексного підходу до вивчення перспектив і викликів, які стоять перед сучасним бізнесом, що спонукає до більш глибокого та детального огляду, вивчення аспектів крауд-технологій та їх впливу на бізнес-комунікації. Сучасні проєкти демонструють широке використання краудсорсингу великими корпораціями та стартапами. Зростання популярності платформ для взаємодії бізнесу з глобальним колективом підкреслює необхідність уточнення й адаптації стратегій для ефективного використання цих інструментів.

Для отримання очікуваних результатів під час застосування крауд-технологій особлива увага приділяється фактору мотивації залученого «натовпу» до створення єдиного соціально-комунікаційного середовища. Як припускає С. Н. Ганущин, учасниками краудсорсингу є особи, фундаментальні потреби яких у безпеці, причетності, любові, повазі та самоповазі є задоволеними, тому вони прагнуть до самоактуалізації.

Аналіз успішних кейсів краудфандингу показує його широкий спектр використання для фінансування різноманітних проєктів та стартапів. На прикладі українського проєкту Велика Ідея було розглянуто успішність та потенціал застосування краудфандингу на теренах України, а вивчення його переваг та викликів дозволяє сформулювати рекомендації щодо оптимальних стратегій та взаємодії з громадськістю. Ознайомлення з можливостями краудінвестингу вказує на його перспективи для підтримки інновацій та стартапів. Але водночас висвітлення питання регулювання крауд-технологій і їх впливу на розвиток цього напрямку в різних країнах спонукає до визначення чинників, які гальмують впровадження крауд-технологій. Це дозволяє працювати над стратегіями подолання викликів та максимізації переваг використання цих інструментів. Дослідження впливу й перспектив використання крауд-технологій в українському бізнес-середовищі, розробка комплексної теорії крауд-інструментарію, що систематизує та узагальнює існуючі знання, визначає сутність та специфіку крауд-технологій, виявляє закономірності та фактори, які впливають на ефективність застосування цих методів. Загалом хоча крауд-технології можуть принести значні переваги, їх ефективне впровадження вимагає уважного аналізу, планування та управління для забезпечення успішної інтеграції в бізнес-процеси. У конкурентному середовищі швидкість впровадження крауд-технологій може бути критичною для того, щоб випередити конкурентів та відповісти на швидкозмінні ринкові умови.

Спостереження та аналіз стратегій конкурентів у сфері крауд-технологій надають цінні висновки щодо ефективних підходів та уникнення помилок. Конкуренція може стимулювати підприємство розробляти унікальні та інноваційні стратегії використання крауд-технологій для привертання й утримання клієнтів. Оптимальна стратегія використання крауд-технологій повинна враховувати ці фактори, сприяючи виробленню підприємством гнучкого та конкурентоспроможного підходу, який відповідає не лише внутрішнім можливостям та обмеженням, але і зовнішньому регулятивному та конкурентному оточенню.

Було розроблено стратегію використання крауд-технологій у маркетинговій діяльності підприємства, що включає два напрямки взаємодії з краудом. З одного боку, це передбачає залучення потенціалу широкої аудиторії як партнера для вирішення бізнес-завдань підприємства. З іншого, йдеться про роботу з краудом як з новим об'єктом маркетингового управління, представлення його як нового типу споживача. Такий підхід дозволяє оптимально використовувати можливості крауд-технологій для досягнення маркетингових цілей компанії.

В Україні крауд-технології стають все більш популярними в таких сферах, як бізнес: краудсорсинг для розробки продуктів (опитування в додатку Дія тому приклад), краудфандинг для залучення коштів для розвитку благодійних проєктів (наприклад pryvit.help), крауд-маркетинг для просування товарів і послуг; освіта: онлайн-курси, краудсорсинг для створення навчальних матеріалів та збору даних. Сучасний інформаційний простір відкрив нові можливості для економічного розвитку. У суспільстві сформувалася ідеологія спільної реалізації проєктів розрізненими людьми, що породила велику кількість напрямів господарської діяльності та управління процесами.

Отже, розвиток крауд-технологій визначає необхідність глибшого дослідження та інтеграції цих інструментів у стратегічні плани підприємств. Постійне вивчення цієї теми може привести до впровадження нових стратегій та інновацій у бізнесі такими потужними інструментами, як крауд-технології Зростаюча популярність платформ для взаємодії з глобальним колективом вказує на необхідність уточнення стратегій для ефективного використання цього інструменту. Нові форми співпраці та надання пріоритету участі громадськості можуть забезпечити конкурентні переваги. Стабільний розвиток краудфандингу свідчить про його широкий застосунок та можливості для фінансування проєктів. Однак необхідно вирішити питання щодо регулювання та встановлення довіри до цього інструменту для забезпечення стабільного розвитку. Потенціал крауд-інструментів для підтримки інновацій та стартапів визначає його важливість у фінансовій екосистемі. Тому необхідне подальше вирішення питання регулювання й установлення стандартів для забезпечення довіри та стійкості цього напрямку.

А. Рижова

ПРОСУВАННЯ ІМІДЖУ ДЕРЖАВИ НА МІЖНАРОДНОМУ РІВНІ: СОЦІОКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ

A. Ryzhova

PROMOTING THE IMAGE OF THE STATE AT THE INTERNATIONAL LEVEL: SOCIOCULTURAL ASPECTS

Індивідуальне сприйняття країни має значний вплив на її економіку, соціальну та політичну сфери. Просування іміджу країни на міжнародній арені в сучасних

умовах є ключовим аспектом її розвитку, оскільки від цього залежить рівень патріотизму громадян.

Зазначимо, що термін «імідж» вперше використав З. Фройд у 30-ті роки XX ст. Він розглядав імідж як ідеальний образ («Супер-Его»), що відрізняється від реального образу («Его»). Ця невідповідність між реальним та ідеальним може бути об'єктом цілеспрямованого впливу на свідомість. Американські фахівці зі зв'язків з громадськістю почали використовувати термін «імідж» з 1940 р. для позначення цілеспрямованого формування образів. Вони активно використовували цей підхід для створення та управління образами компаній, осіб, товарів тощо.

Термін «політичний імідж» вперше запропонував англійський політтехнолог Г. Воллес на початку XX ст. Він асоціював розум виборців з уповільненою фотографічною плівкою, що відображає узагальнені минулі або тривалі сприйняття, позиції та оцінки. Отже, імідж у політиці та громадському житті став ключовим поняттям для формування образу й впливу на свідомість громадян і споживачів.

Сильний імідж країни є ключовим фактором для її економічного зростання. Цей імідж формується через політичні рішення, стабільність управління, а також спрямованість на досягнення економічного процвітання та покращення якості життя громадян. Держава повинна розробити стратегію формування національного бренду, що охоплює владу, суспільство, економіку та культуру.

Розробка ефективної іміджевої стратегії є дійсно важливим завданням для будь-якої країни. Імідж країни впливає на сприйняття її в міжнародному співтоваристві. Імідж України повинен базуватися на реальних досягненнях країни, її культурних та історичних цінностях. Для цього потрібно використовувати різноманітні комунікаційні канали та інструменти, такі як медіа, соціальні мережі, культурні обміни, дипломатичні заходи тощо.

Процес створення позитивного іміджу країни вимагає комплексного підходу, у якому беруть участь урядові і недержавні структури, бізнес, громадські організації та інші зацікавлені сторони. Важливо також враховувати відповідність іміджу зовнішній політиці та внутрішнім реформам країни.

Крім того, важливо мати чітку стратегію взаємодії з міжнародними партнерами, щоб сприяти розумінню та підтримці спільних інтересів. Це може включати участь у міжнародних ініціативах, культурних обмінах, спільних проєктах з іншими країнами тощо. Зрештою успішна іміджева стратегія може сприяти покращенню іміджу країни в очах власних громадян і зовнішнього світу; по-друге, зміцнює позиції держави на міжнародній арені та допомагає захищати її національні інтереси.

Багато науковців, державних діячів та експертів в галузі іміджмейкінгу вивчають проблеми формування міжнародного іміджу країни. Імідж держави має важливе значення для її зовнішньої та внутрішньої політики, а також для національної безпеки. Імідж країни впливає на її зовнішньоекономічну діяльність, включаючи обсяги експорту та імпорту. На прикладі візьмемо скорочення експорту-імпорту України після повномасштабного вторгнення 2022 р.

Зазначимо, що в сучасному інформаційному суспільстві поняття «імідж» виходить за межі лише зорових та візуальних характеристик об'єкта. Імідж тепер стає складнішим, він формується з великої кількості факторів, включаючи сприйняття, уявлення та психологічні аспекти.

У світі, де інформація виробляється та поширюється з надзвичайною швидкістю, де віртуальна реальність часто змішується з реальністю «звичайною», поняття іміджу стає суттєвим інструментом впливу. Імідж стає частиною уявлень, які формують загальне сприйняття об'єкта, будь то країна, компанія чи особа.

Важливою особливістю іміджу є те, що він в основному базується на сприйнятті людьми об'єкта через призму їх власного бачення та уявлень. Це означає, що формування іміджу може бути суб'єктивним та відображати різні погляди, переконання та цінності різних людей.

Таким чином, імідж є важливим механізмом впливу в сучасному світі, де переплетення реальності та віртуальності вимагає уваги до того, як об'єкти сприймаються та інтерпретуються. Його формування потребує уваги до різноманітних аспектів, від медійних стратегій до психологічних аспектів сприйняття. Імідж держави виступає ключовим інструментом у сфері інформаційно-комунікаційного впливу, особливо в контексті політичної модернізації. Він є основним символічним посередником між владою та суспільством, що дозволяє формувати певні громадські думки та спонукати до певних дій.

В. Кочарова

ВАЖЛИВІСТЬ ОРГАНІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДЛЯ УКРАЇНСЬКИХ ДІТЕЙ ТА ПІДЛІТКІВ ЗА КОРДОНОМ

V. Kocharova

THE IMPORTANCE OF ORGANIZING CULTURAL AND LEISURE ACTIVITIES FOR UKRAINIAN CHILDREN AND TEENAGERS ABROAD

У сьогоднішніх умовах діти та підлітки з України часто опиняються за кордоном разом зі своїми батьками. Перебування в іншому культурному та соціальному середовищі може стати складним випробуванням для молодої людини. Тому важливо створювати умови для їхньої культурно-дозвіллєвої діяльності, що сприятиме їхньому психологічному комфорту, адаптації та розвитку.

Одним з ефективних засобів організації культурно-дозвіллєвої діяльності для дітей та підлітків є створення гуртків та проведення заходів.

Гуртки, які спрямовані на вивчення та практикування української культури, мови, традицій, мистецтва та інших аспектів національної спадщини, створюють простір для збереження ідентичності та знайомства з власним культурним доробком. Це допомагає дітям і підліткам зберегти зв'язок зі своєю батьківщиною та відчувати себе частиною української спільноти.

Проводити такі ініціативи можна через створення гуртків або заходів з української мови та літератури. Це дозволить дітям та підліткам не лише оволодіти мовою, але й вивчити важливі аспекти української культури через літературні твори.

Організація різноманітних заходів, таких як виставки, концерти, театральні постановки, кінопокази тощо, вони надають можливість дітям та підліткам виступати, виражати свої ідеї, демонструвати свої таланти та взаємодіяти з однолітками.

Приклади проєктів та ідей, які допоможуть сприяти розвитку творчих здібностей та соціальної активності дітей та підлітків:

1. Фестиваль української культури. Організація щорічного фестивалю, присвяченого українській культурі, з музичними виступами, танцями, кулінарними майстер-класами, виставками народного мистецтва та ремесл.
2. Кіноклуб. Проведення регулярних кінопоказів українських фільмів із подальшим обговоренням та аналізом кінематографічної спадщини України.

3. Літературні вечори. Організація літературних вечорів за участі українських письменників, поетів і літературних критиків для читання свіжих творів та обговорення літературних тем.
4. Ярмарок рукоділля. Проведення ярмарку рукоділля, де місцеві жителі матимуть змогу придбати українські національні прикраси, вишивки, керамічні вироби та інші товари ручної роботи.
5. Українські кулінарні майстер-класи. Проведення майстер-класів із приготування традиційних українських страв за участі шеф-кухарів та кулінарних експертів.
6. Дослідницькі лекції та семінари. Організація лекцій та семінарів за участі українських дослідників та експертів з різних аспектів української культури, історії та суспільства.
7. Тематичні виставки та концерти. Проведення тематичних виставок українського мистецтва, фотографії, рукоділля та інших видів творчості та концертів українських музичних виконавців.
8. Інтерактивні мультимедійні виставки. Проведення інтерактивних мультимедійних виставок, присвячених історії, культурі, традиціям та здобуткам України, з використанням сучасних технологій та аудіовізуальних ефектів.
9. Партнерство з українськими культурними організаціями. Встановлення партнерських відносин з українськими культурними організаціями та установами для спільної реалізації культурних проєктів та заходів.
10. Театральні постановки. Проведення театральних постановок та вистав на українську тематику, включаючи класичні й сучасні твори українських драматургів.
11. Фольклорні ансамблі та хори. Створення та підтримка фольклорних ансамблів та хорів, що спеціалізуються на виконанні українських народних пісень, танців й обрядів.
12. Спортивні заходи. Проведення спортивних турнірів та заходів, пов'язаних із традиційними українськими видами спорту, такими як волейбол, футбол, настільний теніс та ін.

Організація культурно-дозвіллєвої діяльності для дітей та підлітків з України за кордоном є надзвичайно важливою для їхнього психологічного комфорту, адаптації та розвитку.

Створення гуртків та проведення різноманітних заходів сприяє збереженню культурної ідентичності, розвитку творчих здібностей і соціальної активності молоді. Такий підхід допомагає дітям та підліткам з України відчувати себе частиною своєї культури та сприяє їхньому гармонійному адаптуванню в новому соціокультурному середовищі.

К. Павлова

ПРЕЗЕНТАЦІЯ МИСТЕЦТВА ФОТОГРАФІЇ В КУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

K. Pavlova

PRESENTATION OF THE PHOTOGRAPHY ART IN CULTURAL ENVIRONMENT

Хвилина часу має різне значення для кожної людини. Хтось уважає, що для прийняття рішення цього замало, а в інших ситуаціях хвилина може тривати вічність. Але, в будь-якому випадку, час не зупиняється ніколи. Світ завжди

прагне йти вперед, але часу стає ніби менше для усіх видів мистецтв, які щоразу намагаються означити свої особливості. Презентація мистецтва для культурного середовища — це звичайне явище, яке має постійну увагу від глядача. Навколо кожної людини ніби витають різні ознаки видів мистецтва. Прикладом цього визначення є фотомистецтво.

Фотомистецтво зародилось відносно давно, а саме в 1826 р. Саме в цьому році відбулась спроба відтворити зображення за допомогою фотоапарата. У зв'язку з появою фотографій, цей вид мистецтва почав стрімко поширюватись у суспільстві. Зі світлини «Вид з вікна» світ прийшов до таких видів фото, як Макрофотографія, Вулична Фотографія, Фотожурналістика, Абстрактна фотографія та ін. Виникнення цього виду мистецтва стає стартом еволюції, початком шляху від малого до великого.

Із кожним етапом та з кожним впливом технологій фотографія ставала ще більш розвинутою та довершеною. Завдяки цифровим технологіям митці намагалися відтворити щось нове, не схоже на інше. Фотографія поступово набувала кольору, ефектів та точної передачі світла й емоцій людини. Детальний опис дозволяв роздивитися, задуматись, додумати історію, яку хотів відтворити фотограф. Можна зазначити, що фотомистецтво розвивалось завжди.

Фотографія набула соціокультурної значущості, дозволивши людству моніторити життя громадськості. Через світлини можуть передаватися повідомлення, а також обговорюватися важливі теми, ідеї та їх просування в світ.

Взаємозв'язок між суспільством та фотомистецтвом стає більш важливим та значущим. Фотографія починає використовуватися як засіб передачі, збереження й документування подій. Якщо звернутися до історії, то можна помітити, що саме за допомогою книг та світлин люди мають можливість повернутись до минулого, сповненого різноманітними історичними подіями.

Через роки розвитку та існування фотографія стає не просто зображенням, а пізнанням, предметом для роздумів та почуттів. Саме через фото люди створюють атмосферу, закарбовують її у своєму житті. Більшість фотографів вибирають для себе той жанр, який приносить їм естетичне та моральне задоволення. Фотографувати — це спокій для організму, мета фотографії — дарувати людям гармонію через зображення.

Фотографія передає почуття та емоції, відтворюючи ставлення особистості до світу, те, як люди бачать суспільство та його миттєвості. Завдяки різним видам та жанрам фотографії митці можуть знайти себе в цьому мистецтві, дарувати світові гарні кадри та закладати в них сенс.

Фотографія — культурний артефакт. Світлини передають соціокультурний аспект, моменти та культурні цінності. За допомогою зображення ми можемо тренувати своє індивідуальне сприйняття, а також естетику своєї творчості.

У світі щодня з'являються нові художники та їхні картини, так само постійно відбуваються презентації фотовиставок. Фотографія — це об'єкт мистецтва, витвір мистецтва, який показує вміння та індивідуальний підхід фотографа, а також його бачення світу через об'єктив. Це саме той вид мистецтва, який дозволяє обирати стиль й тематику та за допомогою цього висвітлювати свої ідеї й креатив. Фотографи бачать красу будь-де, а краса — у простому. Простота приречена до успіху, а витвори людини — до великого.

Отже, презентація мистецтва фотографії стала способом вираження думок та почуттів. Фотомистецтво є невід'ємною частиною культурного середовища, завдяки якому фотографія набула культурних цінностей та особливостей.

СЕКЦІЯ:
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ, МУЗЕЄЗНАВСТВА ТА ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВА

М. Тортіка

КОЛЕКЦІОНУВАННЯ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ ЯК ПОЧАТКОВИЙ ЕТАП СТАНОВЛЕННЯ МУЗЕЙНОЇ СПРАВИ В БОЛГАРІЇ

M. Tortika

RENAISSANCE ITEMS COLLECTING AS AN INITIAL STAGE IN THE DEVELOPMENT OF MUSEUMS IN BULGARIA

Музейна справа в Болгарії, в її традиційному розумінні, виникає на хвилі демократичних і соціокультурних перетворень епохи національного Відродження XVIII–XIX ст. В історіографічній традиції болгарське Відродження поділяється на два періоди, а саме — ранній і пізній етапи становлення національної самосвідомості. Саме тоді, в контексті раннього Відродження другої половини XVIII ст., починає формуватися чітке розуміння необхідності колекціонування предметів, пов'язаних із національною історією та культурою болгар. Багато заможних та поважних людей, як, наприклад, родина Хаджитошевих із Враца (місто, розташоване на північному заході Болгарії, приблизно за 100 км від Софії), почали присвячувати цьому завданню всі свої сили, знання і фінанси. Дедалі частіше завдання колекціонування передавалися з покоління в покоління, і вже діти та онуки перших болгарських колекціонерів почали присвячувати цій справі всі свої помисли і прагнення. Так, наприклад, справу засновника роду Хаджитошевих — відомого купця Хаджи Тошо — продовжив його син Дімітракі. А слідом за батьком колекціонуванням захопилися і його онуки Хаджі Тошо, насамперед Тодоракі Хаджитошев.

Саме Тодоракі Хаджитошев, після звільнення Болгарії, передав колекцію родини Хаджитошевих до Народної бібліотеки, на базі якої згодом почало відбуватися формування перших болгарських музеїв. Також у межах музеологічної зацікавленості перших болгарських просвітителів епохи Відродження слід згадати таких відомих діячів болгарського Відродження, як Г. С. Раковський, Л. Каравелов (останній активно займався вивченням фольклору), безумовно, М. Дринов та багато, багато інших.

Зрештою, на основі Народного музею, датою створення якого вважається 1892 р., було сформовано три основні та найбільш фундаментальні музейні установи Болгарії. Так, спочатку, в рамках колекційних зібрань Народного музею, було створено відділ давнини — це була заявка на створення музею археології. Так само окремо було створено музейні відділи нумізматики та етнографії. Усі вони розташувалися у будівлі великої Турецької мечеті «Буюк Джамія», де сьогодні знаходяться фонди та експозиції Археологічного музею при Інституті археології НАІМ БАН.

Таким чином, сьогодні логічним продовженням музеологічної традиції епохи Відродження стала, по-перше, уся музейна мережа Болгарії як об'єкт наукового аналізу та прикладної музейницької діяльності. По-друге, на фундаменті первинного болгарського колекціонування виникли та продовжують розвиватися такі унікальні та сучасні музейні установи, як Музей археології НАІМ при Болгарській академії

наук, Музей етнографії Інституту етнології та фольклору при Болгарській академії наук та Музей природничої історії, що сьогодні є однією з найбільших установ подібного профілю на Балканах.

А. Дмитренко

АКТУАЛІЗАЦІЯ ГАСТРОСПАДЩИНИ ДЛЯ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМУ

A. Dmytrenko

PROMOTION OF GASTRONOMY HERITAGE FOR CULTURAL TOURISM

Велика війна актуалізувала значення нематеріальної культурної спадщини, свідченням чому є формування Національного переліку. Якщо з 2012 до 2022 р. до Переліку внесли 26 елементів, то на сьогодні їхня кількість потроїлась і зросла до 88. Активно формуються і обласні переліки. Цим визначається значна роль нематеріальної культурної спадщини у формуванні національної ідентичності українців і позитивного образу України на світовій арені як держави, багатої на етнокультурні надбання.

Нині до Національному переліку НКС внесено 19 гастрономічних елементів, які репрезентують кулінарні традиції різних регіонів України, і не тільки українців, а й інших корінних народів — кримських татар та караїмів. 14 страв внесені до основного Переліку НКС, а ще чотири — до Переліку НКС, яка потребує термінової охорони. Сюди віднесені «Звичай і технологія приготування святкової та поминальної каші у місті Авдіївка Донецької області», «Випікання весільних утят у селі Річки» (Одеська область), «Обряд приготування страви "Зелеківська зливанка"» (Дніпропетровська область), «Пісні голубці з картоплею, традиція приготування та споживання» (Донецька область).

До Списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО, яка потребує термінової охорони, внесена «Культура приготування українського борщу». Пам'ятаємо, яку боротьбу затіяла росія проти внесення до списку ЮНЕСКО нашого борщу. Це яскравий приклад того, яку роль відіграють етнокультурні набутки народу. Мабуть, зважаючи саме на це, ЮНЕСКО позначила наш борщ як «Випадок надзвичайної терміновості», наголосивши, що «життєздатність елемента знаходиться під загрозою». Правда, при цьому Велика війна названа збройним конфліктом.

Активно формуються і обласні переліки НКС. До прикладу, у Волинській області до переліку внесені: «Смідинська капуста» та «Традиція приготування мандричок у Камінь-Каширській громаді»; у Чернігівській — «Кашу "Бабка" від Плисківської громади»; у Сумській — «Технологію випікання весільного короваю та шишок у селі Кириківка», «Приготування обідніх страв у селі Некрасове» і «Випікання весільних короваїв у селі Полошки». Цей перелік, звісно, можна продовжувати далі.

Важливим у формуванні переліків НКС є те, що, завдяки актуалізації, окремі з них вже включені до сфери туризму.

На Рівненщині елемент «Бортництво» використаний для створення туристичного маршруту «Медове коло», який має ряд відгалужень і передбачає знайомство з культурною спадщиною області, у т. ч. й культурою меду, насамперед лісового, а також з іншими традиційними стравами, наприклад, мациком, який називають «поліським дивом» або «поліським хамоном». За підтримки Євросоюзу в області реалізується проєкт «Мацик — кулінарна спадщина Рівненщини», який є частиною проєкту «Кулінарна спадщина».

Велику популярність, і не тільки в Україні, а й за кордоном, вже отримала «Смідинська капуста» із с. Смідин Волинської області. Мешканці села актуалізують страву через «дегустаційну коробку», що стало можливим завдяки гранту УКФ. З настанням мирних днів, с. Смідин може стати значною туристичною локацією.

Елемент «Глядіння пчіл по-баївські» (Волинська область) ніби не є гастрономічним, але до нього входить Музей бджільництва, який є однією з локації туристичного магніту «Луцьк — Берестечко» під назвою «Музей меду». Локація вже давно відома не тільки українським туристам. До туристичних магнітів Волині включений вже добре відомий туристам, які відпочивали на Шацьких озерах, «світязький пончик». До Великої війни навіть проводили Фестиваль пончиків.

У Луцьку не оминули увагою і караїмський пиріжок з м'ясом ет-аяклак, традиція приготування якого, з досвіду караїмів Мелітополя, включена до Національного переліку. Пояснення цього можна знайти в історії, адже в Середньовіччі в Луцьку також була значна караїмська громада. Пиріжок, правда, дещо змінений (з м'ясом і капустою), включений до гастрономічної екскурсії Луцьком.

В областях України використовуються різні інноваційні методи актуалізації НКС. Наприклад, «Віртуальний музей гастрономічної спадщини «Вітрина Закарпаття», який презентує традиції приготування страв різних етнічних груп Закарпаття. На Одещині презентували «Екокультурний маршрут "Тарутинський степ"», де серед інших пам'яток туристам пропонують страви: «дерпана мідіна», «старосільська качка по-білому і по-чорному», «бородинський супергусак, запечений в тандирі» та ін.

Цікаву форму актуалізації НКС обрали на Закарпатті. Там традиції гастрокультури презентували в Ужгородському музеї-скансені. Гостям пропонували «Чернянська начанку»; «Новоселицьку слив'янку»; «Варіння леквару (повидла)» та ін.

Отже, у регіонах Україні є різні форми презентації нематеріальної культурної спадщини (фестивалі, презентації, посилки зі стравами), серед яких найбільш результативним її використання її елементів у туризмі — у гастромаршрутах і комплексних маршрутах (туристичні магніти Волині). Можна зазначити, що туризм і нематеріальна культурна спадщина є взаємовигідними: туризм сприяє актуалізації НКС, а НКС сприяє розвитку туризму, що в підсумку найбільше значення має для місцевих громад, особливо невеликих містечок і сіл.

А. Сошніков

ФОРМИ ТА МЕТОДИ ВИВЧЕННЯ ІСТОРІЇ СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ СТУДЕНТАМИ-МУЗЕЄЗНАВЦЯМИ

A. Soshnikov

FORMS AND METHODS OF STUDYING THE HISTORY OF THE ANCIENT WORLD BY MUSEUM STUDIES STUDENTS

Історія стародавнього світу відкриває багато цікавого. Наполегливою працею стародавні люди обробляли поля, прокладали дороги, будували міста. Народи стародавніх країн зробили важливі винаходи та відкриття, багатьма з яких ми користуємось ще й зараз.

Наша подорож в історію стародавнього світу веде не тільки в далекі краї, але і в далеке минуле. Ми пройдемо крізь пальмові гаї на берегах Нілу та сутінки залів

Лувру і Британського музею, запиленими шляхами Месопотамії та попливемо синіми водами Егейського моря, мандруватимемо під сонцем Еллади. Ми відвідаємо мертві міста в Анатолії, спустимося у випалені сонцем коридори піраміди Хеопса, піднімемося на вершину пагорба з видами на руїни Ніневії, і пройдемо стадіоном в Олімпії, присядемо біля афінського Акрополя, і темних вод, що течуть повз руїни Вавилону. Наш шлях — це не звична прогулянка для туристів, неодноразово ми звернемо з нього, щоб відвідати держави, які вже вимерли в той час, коли сучасний календар ще не з'явився. Ми відвідаємо казкові міста, палаци та храми, які були зруйновані тисячі років тому, століттями забуті і лише відносно недавно відкриті заново. Ми шукатимемо художні та технічні витвори цих зниклих світів, дізнаємося про них усе, що можна дізнатися, і спробуємо їх воскресити у всій красі та пишноті. Для цього вирушимо слідами людей, які відкрили ці стародавні світи, ці творіння та їхні таємниці.

Наша подорож, як може здатись, не є сучасною з точки зору тематики чи проблематики. На перший погляд, вона і «не актуальна», адже її мета — стародавні часи і культури. Але наше суспільство не віддає ці стародавні культури лише підручникам історії та енциклопедіям з історії мистецтва; воно й досі цінує всю їхню велич і вважає невід'ємною частиною своєї культурної спадщини; воно розуміє, що нинішній високий рівень культури зумовлений тим, що стоїть на плечах колосів. Без античної культури не відбулося би сучасної Європи, кращі твори античності є для нас каноном і недосяжним взірцем.

Що стосується посилання на неточність історичних знань, то в кожної наукової галузі ми знайдемо більшу чи меншу кількість тверджень точних, поруч із твердженнями неточними. Певний час лунали нападки на науковість історії, що ґрунтувалися на недостовірності її джерел, але вони стосувались історії найдавніших епох, для яких наука, справді, не має достатнього матеріалу і змушена вдаватися до більш-менш сміливих припущень. Чим ближче ми підходимо до сьогодення, тим історія стає достовірнішою. Від музеєзнавця нині вимагаються не тільки критичне ставлення до джерел і вміння відновлювати дійсний зв'язок фактів, але й історичний об'єктивізм, тобто наукова безпристрасність.

Основою науково-методичної концепції вивчення історії стародавнього світу студентами-музеєзнавцями є цивілізаційний підхід. Поняття «цивілізація» спочатку розглядається як певна стадія суспільного розвитку, що настала після «варварства», а згодом (на прикладі історії Стародавньої Греції та Стародавнього Риму) — як певний рівень розвитку людини, суспільства та держави. У центрі уваги опиняються комплексні характеристики стародавніх суспільств з акцентами на культурі, релігії людині, її поведінці, способі життя, ментальності, повсякденності. На основі конкретного матеріалу утверджується уявлення про самоцінність кожного з народів давнини, його позитивний внесок у розвиток цивілізації на Землі. Отже, у процесі навчання формується системне висвітлення історії давніх цивілізацій у єдиному світовому контексті. На сьогодні, як і за часів Фукідіда, історія продовжує залишатися «філософією в прикладах». Хочеться сподіватися, що цивілізаційна перспектива конкретних прикладів музеалізації стародавніх пам'яток допоможе студенту пройти нелегкий шлях від цікавості до розуміння.

Різноманітні методи викладання стародавньої історії сприяють підвищенню рівня фахової музейної освіти. Для молоді старовина часто асоціюється з ореолом таємничості і казковості, що можна використовувати для формування образного

уявлення про цей період всесвітньої історії. Таємничість виявляється в певних предметах, до яких можна доторкнутися, нібито торкнутися минулого, відчути «дух часу». Особливий статус мають наочні матеріали, з опорою на які розкриваються причинно-наслідкові зв'язки, надається емоційне забарвлення розглянутій темі, виховуються естетичні почуття. Прикладами можуть слугувати серії портретів античних знаменитостей, а також тих учених, які зробили внесок у дослідження стародавньої історії цивілізацій; добірки матеріалу з історії одягу; тематичні добірки з історії скульптури, архітектури та містобудування. Ці матеріали використовуються на лекційних і семінарських заняттях. Оскільки отримати оригінальний артефакт не завжди можливо, то можна використовувати їх копії та фото.

Дослідницьку діяльність допомагає організувати письмове джерело — історичний документ, який відтворює дух епохи та особливості світогляду людей, які жили багато років тому. Робота над документами може здійснюватися в рамках семінарських занять, при написанні реферату на обрану тему або при виконанні завдань самостійного дослідження, пов'язаного зі збором інформації про життя людей у далекому минулому, про становлення держав і і законів. Однак важливо, щоб робота з першоджерелами не зводилась до простого ознайомлення, а трансформувалась у навчальне дослідження.

Ми використовуємо наступну тактику: студенти-музеєзнавці отримують зображення предметів для того, щоб визначити їхнє потенційне використання та отримати певні знання з історії того періоду, до якого цей предмет належав. Наприклад, їм надається можливість, використовуючи приклади єгипетських ієрогліфів, написати різні слова (наприклад, власне ім'я) або відгадати їх за символами. Цікавим є також читання тексту грецькою мовою. Зокрема, згадуються такі поняття, як агора, демократія, поліс. Студенти порівнюють грецький та український алфавіти, відзначають їхню схожість та відмінності. Таким чином, вони простежують розвиток письма від перших наскельних малюнків до сучасних алфавітів.

Для більш поглибленого вивчення всього курсу історії стародавнього світу важливим є знання історико-географічних об'єктів. Без знання карт та природно-кліматичного середовища неможливо зрозуміти політичну й економічну історію стародавніх суспільств, а також усвідомити єдність історичного процесу. Студенти отримують ряд завдань за контурними картами, які потребують попереднього ознайомлення з навчальною літературою.

Крім того, студентам необхідно опрацьовувати наукову, науково-популярну та художню літературу, що сприяє кращому засвоєнню програмного матеріалу. У результаті студенти покращують навички конспектування, навчаються давати оцінки та здійснювати критичний аналіз у формі рецензій.

Для того, щоб розвинути пізнавальні інтереси студентів, викладачеві необхідно використовувати в навчанні проблемні питання. Під час читання лекцій цей підхід вимагає від викладача визначення центральної проблеми кожної теми курсу, яку йому потрібно вирішити під час викладу матеріалу.

Таким чином, існує кілька шляхів активізації пізнавальної діяльності студентів щодо історії Стародавнього світу.

А. Абузаров

ІГРОВІ ПІДХОДИ ДЛЯ МУЗЕЙНОЇ ІНКЛЮЗИВНОСТІ В АЗЕРБАЙДЖАНІ: РОЗВИТОК ДОСТУПУ ТА ЗАЛУЧЕННЯ ЧЕРЕЗ МУЗЕЙНІ ІГРИ

A. Abuzarov

GAME APPROACHES FOR MUSEUM INCLUSIVITY IN AZERBAIJAN: DEVELOPMENT OF ACCESS AND ENGAGING THROUGH MUSEUM GAMES

Ці тези присвячені дослідженню застосування ігрових підходів у музейній практиці Азербайджану з метою розвитку інклюзивності. У роботі обговорюються різні ігрові стратегії та технології, які були застосовані в музейному середовищі Азербайджану, для покращення доступності та залучення аудиторії. Наукова новизна цього дослідження полягає у дослідженні ефективності ігрових підходів використаних в азербайджанських музях у розвитку нклюзивності.

Ключовими поняттями дослідження є музей, музейні ігри, едьютейнмент, інклюзивність, інклюзія, інтерактивність.

Музеї — це не тільки сховища історії та культури, а й місця, де кожен відвідувач повинен почувати себе бажаним і залученим. Однак досягнення цієї інклюзивності може бути складним завданням, ураховуючи різноманітність потреб та інтересів відвідувачів. Одним із потужних інструментів формування музейної інклюзивності є музейний едьютейнмент та музейні інтерактивні ігри

Перш ніж зануритись в обговорення музейних ігор, важливо зрозуміти, що мається на увазі під музейною інклюзивністю. Цей термін відноситься до створення середовища, у якому всі відвідувачі можуть брати участь і почувати себе комфортно, незалежно від віку, фізичних здібностей, культурного фону або інших характеристик. Це включає усунення бар'єрів, які можуть заважати певним групам людей отримати доступ до музейного досвіду.

Музейні ігри є інтерактивними активностями, які призначені для участі відвідувачів і зазвичай розроблені з урахуванням освітніх цілей. Вони можуть включати все, починаючи від квестів і головоломок, і закінчуючи творчими завданнями й змаганнями. Хоча музейні ігри зазвичай асоціюються з дитячими програмами, вони можуть бути ефективним інструментом для дорослих відвідувачів і людей з особливими потребами.

Переваги музейних ігор та стратегій едьютейнменту полягають у їх доступності, навчанні через розвагу, створенні спільноти та підтримці розмаїття.

Для азербайджанських музеїв використання музейних ігор — це новий підхід у роботі з відвідувачами та музейною аудиторією. Величезну роль формуванні досвіду використання цих форм діяльності відіграють Азербайджанський національний музей килимів, Гобустанський національний історико-художній заповідник.

Азербайджанський національний музей килимів є першим музеєм, який спеціалізується на цьому мистецтві. Названий нами музей є одним із головних провідних музеїв країни в роботі зі своєю аудиторією. З метою вдосконалення свого досвіду роботи працівники музею створюють нові освітні програми, проводять різні тематичні екскурсії, а також організовують різні семінари та майстер-класи. З 2018 р. найважливішим завданням цього музею стало перетворення на освітній центр для відвідувачів з обмеженими можливостями. Одним із перших кроків у перетворенні Азербайджанського національного музею килимів на інклюзивний музей стало те, що експонати, які демонструються в експозиції, стали супроводжуватися репліками

цих килимів. Використання цих реплік відіграє важливу роль, щоб глядачі, які мають проблеми із зором, могли тактильно ознаймолюватись з експонатами цього музею.

Також музей пропонує своїй аудиторії різноманітні освітні програми. Серед них особливо треба відзначити освітню програму під назвою «Fashion show із скрині бабусі». Ця програма проводиться з метою популяризації азербайджанського національного костюма. Ті, хто беруть участь у цій програмі, отримують теоретичні заняття, присвячені нашим національним костюмам, їхній історії, мистецтву вишивки. Після них пропонуються практичні заняття зі створення ескізів моделей національного одягу, їх крою та шиття. На завершення курсу навчання проводиться дефіле з показом виробів, створених учасниками цієї програми. Також при музеї є театральний гурток, який пропонує різноманітні спектаклі за допомогою маріонеток та «театру тіней». Реквізити для спектаклів, а також маріонетки створюються співробітниками музею та членами дитячого об'єднання, що діє при музеї. Названі нами освітні програми відіграють важливу роль інклюзивності музею і фактично можуть використовуватися для арттерапії.

Особливу та важливу роль у використанні музейного едьютейменту в музейній інклюзії має Гобустанський національний історико-художній заповідник. Цей об'єкт всесвітньої культурної спадщини ЮНЕСКО розташовано на південь від Баку. Культурний ландшафт головним чином складається з трьох гір: Беюкдаш, Кічікдаш, а також Чінгірдаг. Під охоронним заповідником знаходяться петрогліфи, створені в період, який зачіпає часові рамки від епохи Верхнього Палеоліту до Середньовіччя, а також стародавні стоянки. Найдавніші наскельні малюнки, серед яких є петрогліфи бугаїв, а також «палеолітичних венер», належать до XV тисліт. до н. е.

Використання ігрових елементів для дітей з обмеженими можливостями у цьому заповіднику розпочалося з 2013 р. Того року в Гобустанському національному історико-мистецькому заповіднику в рамках заходу для дітей з фізичними та розумовими обмеженнями їм запропонували інтерактивну музейну гру "Ovçu" («Мисливець»). Сьогодні названий нами заповідник пропонує різноманітні інтерактивні освітні програми, які можуть бути використані для музейної інклюзії. Ці освітні програми включають різні майстер-класи для проведення на спеціальному інтерактивному майданчику, яких був створений на території заповідника.

В азербайджанських музеях застосовуються різні ігрові форми, які можуть бути використані для музейної інклюзії.

- Квести: Відвідувачі можуть пройти квест, під час якого вирішують загадки та завдання, освоївши при цьому нові факти та відомості про музейні експонати.
- Творчі майстерні: Майстерні, де відвідувачі можуть створювати власні витвори мистецтва, натхненні колекціями музею.
- Головоломки та ігри на кмітливість: Інтелектуальні ігри, які викликають у відвідувачів інтерес та допомагають їм поглибити знання.

Наприкінці хочеться відзначити, що едьютейнмент та музейні ігри є не тільки засобом розваги, але й потужним інструментом для формування музейної інклюзивності. Вони допомагають зробити музейний досвід доступним, цікавим й освітнім для всіх відвідувачів, незалежно від їх індивідуальних потреб та особливостей. Тому розробка та впровадження музейних ігор мають стати пріоритетом для музейних установ, які прагнуть створення дійсно інклюзивного середовища.

О. Хорошев

ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО

O. Khoroshev

OPERAS OF DMYTRO BORTNIANSKYI

У 2025 р. виповнюється 200 років з дня смерті видатного українського композитора Дмитра Степановича Бортнянського. Це прекрасна нагода, щоб згадати життєвий та творчий шлях митця, проаналізувати його творчий доробок.

Дмитро Бортнянський був придворним капельмейстером, диригентом хору, педагогом. Та все ж найбільш відомий славетний український композитор саме своєю церковною музикою, особливо церковними хорами. Загальновідомо, що засновником української опери вважають Миколу Лисенка. Однак практично на століття раніше опера як музичний жанр зацікавила й Бортнянського. А цей факт досі маловідомий.

У середині XVIII ст. всі столичні та придворні театральні сцени були заповнені італійськими майстрами. Музика була парадною та маскарадною. Дуже популярним стає новий жанр — опера, батьківщиною якої, знову ж таки, стала Італія. Слухачів заворожував неперевершений неаполітанець Франческо Арайя. Італійські трупи панували на всіх театральних сценах Європи. Саме в цю епоху починався творчий шлях молодого Дмитра Бортнянського.

Його творчість неможливо уявити поза контекстом освоєння вітчизняними музикантами великої спадщини європейського релігійного мистецтва, його трансформації та взаємодії зі світськими жанрами у XVIII ст.

Незважаючи на статус в першу чергу духовного композитора, Бортнянський написав шість опер. Перші три — «Креонт», «Алкід» та «Квінт Фабій» — створені ним ще в період його навчання в Італії на базі лібрето, написаного італійською мовою на античні сюжети.

Оперу «Креонт» було представлено широкій публіці у Венеції в 1776 р. Вона являла собою авторську варіацію на тему знаменитої давньогрецької трагедії Софокла «Антігона». Швейцарський дослідник Роберт Моодр знайшов друкований примірник лібрето опери. Але сама опера довгий час вважалася втраченою. Однак у 2004 р. в бібліотеці Лісабону, в Португалії, було знайдено партитуру опери. Зараз планується постановка «Креонта» у Маркграфському оперному театрі в рамках славнозвісного оперного фестивалю в німецькому Байройті в Баварії.

Опера «Алкід» (так називали сина Зевса Геракла) була вперше представлена також у Венеції, але вже в 1778 р. Вона стала першою з опер Бортнянського, яка була поставлена й на українській сцені. У січні 1984 р. Державна філармонія України презентувала публіці цю оперу в концертному виконанні. Також існує два переклади «Алкіда» українською. Перший із них закінчив у 1985 р. М. Литвинець, а через 15 років оновлений переклад представив Максим Стріха.

Опера написана в традиціях опери-серіа (це серйозна, епічна опера, зазвичай на міфологічну, часто на античну тему), зі значним впливом новаторських ідей, які наближали оперу до драми. На відміну від класичної опери-серіа, у «Алкіді» діють лише чотири персонажі (партії тенору, контртенору, ліричного та драматичного сопрано). Образ головного героя показано в розвитку, особлива увага приділяється станам його душі. Серед новаторських особливостей цього твору — тенденція до драматизації речитативів, зокрема, сумніви головного героя розкриваються через речитативи. Значну драматургічну функцію відіграє хор.

Останньою оперою італійського періоду життя Бортнянського стала опера «Квінт Фабій», уперше поставлена того ж 1778 р. на сцені Герцогського театру в м. Модена. Цей твір також являє собою оперу-серіа.

Після закінчення навчання і повернення з Італії до Петербургу Бортнянський написав ще три опери на французькі лібрето для «малого» імператорського двору Павла Петровича в Гатчині та Павловську.

У 1786 р. вийшла у світ опера «Свято сеньйора», яка поєднувала в собі традиції французької комічної опери та італійської опери-буфа. В основу історії покладено боротьбу двох закоханих з несприятливими обставинами життя. У ній музичні номери чергуються з розмовними сценами. На жаль, повний текст опери не зберігся. До уваги музикознавців та істориків представлені лише тексти вокальних номерів, за якими можливо лише в загальних рисах відновити хід музичного дійства.

У тому ж 1786 р. пройшла прем'єра і другої «французької» опери Бортнянського «Сокіл». Автором лібрето для опери став бібліотекар майбутнього імператора Павла I, швейцарець Франц Лаферм'єр. Опера була досить великою та складалась із трьох дій. У ній Бортнянський зміг відійти від канонів комічних опер та перетворив достатньо поверхневе лібрето в серйозну лірико-драматичну новелу, а за допомогою музичних засобів зміг показати реальні почуття між головними героями опери. Для цього твору характерні гармонійність, стрункість форми, дотепність та чарівність мелодій.

Більше 200 років опера «Сокіл» не виконувалася. Лише в 1970-і рр. її було виконано російською, а в 1995 р. в Києві, під керівництвом народної артистки України Н. Свириденко, українською. Автором перекладу лібрето став Максим Стріха. У лютому 2013 р. у Дрогобичі пройшов Вечір старовинної музики, присвячений творчому доробку Дмитра Бортнянського. Ідея проєкту належала головному диригентові театру — заслуженому діячу мистецтв України Миколі Михацю. У концерті було виконано три номери з опери «Алкід», концерт для чембало з оркестром та дев'ять номерів з опери «Сокіл». Восени 2021 р. опери Дмитра Бортнянського «Сокіл» та «Алкід» було поставлено на сцені Львівської національної опери. Її генеральний директор та художній керівник Василь Вовкун назвав цю подію переламною в житті театру. Дію обох опер перенесли в теперішні часи, які дещо нагадували пандемію, проблеми ізоляції тощо.

Свою останню оперу «Син-суперник, або Сучасна Стратоніка» Бортнянський написав у 1787 р. на лібрето все того ж Франца Лаферм'єра. Увертюра цієї опери достатньо оригінальна. Згідно з італійською оперною традицією чітко виділяються дві контрастуючі партії. Найкращим номером опери вважається арія Карлоса, яка наповнена тонким ліризмом. Соло кларнету дарує цій арії особливу красу та привабливість.

За своїм характером як «Сокіл», так і «Син-суперник» правильніше назвати «ліричними комедіями». «Сокіл» витримано в легкому комедійному тоні, який іноді змінюється лірикою, але не сатирою. В опері «Син-суперник» більше моментів емоційного залучення, мінору, більше серйозних переживань, однак і тут є місце комічним епізодам та чарівній мелодиці.

Таким чином, ще за життя Дмитро Бортнянський був відомий більше як автор духовних творів. Більшість їх увійшла до скарбниці православного богослужбового співу. Однак, незважаючи на статус в першу чергу духовного композитора, український митець не залишив поза своєю увагою й світську музику. Ним було

написано шість опер, які й досі ідуть на театральних сценах світу. Найкращим пам'ятником композитору є живе, одухотворене звучання його творів в наші дні, що свідчить про право музики Бортнянського на безсмертя.

О. Бірьова

СЕРЕДНЬОВІЧНА ВІЗАНТІЯ — ФАКТОР РОЗВИТКУ СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОСТОРУ

O. Birova

MEDIEVAL BYZANTIUM — A FACTOR IN THE DEVELOPMENT OF THE EASTERN EUROPEAN SPACE

Розвиток кожної держави є продовженням історичного процесу вже існуючих традицій та політичних базисів. Для Візантійської імперії таким підґрунтям була Римська імперія. Візантійська культура, законодавство, костюм, релігія, стали основою для розвитку Київської Русі-України.

Релігійна сфера Київської держави цілком була заснована на візантійській традиції. В основу була покладена теза про ісіхію. Саме вона диктувала канони іконопису, живопису та іншого мистецтва, пов'язаного з релігійним життям. Церковні автори: Григорій Палама, Іоанн Дамаскін, Іоанн Златоуст, заклали основи трактування релігії в Східній християнській традиції.

Особливо, що приваблювало правителів Київської держави, — це домінування світської влади над церковною, саме це відрізняло традиції Східної та Західної церков, остаточний розрив яких відбувся в XI ст. Християнську культуру середньовічного Сходу та Заходу також відрізняло наслідування філософських традицій. На Сході переважали ідеї Платона, в той час як на Заході, в релігійному житті, домінували погляди Аристотеля.

Символізм християнської традиції Візантії зберігається в сучасному християнстві Східного зразка: зображення хрестів в оздобленні храмів та на тканинах священнослужителів, винограду, символ влади єпископів — посох. Деякі ранні символи не отримали широкого поширення в наш час, наприклад, схематичне зображення риби, назва якої на давньогрецькій Ἰχθύς. Ця абревіатура трактується: Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτής.

Костюм священнослужителів — найархаїчніший одяг, який майже не змінився з часів Київської державності і був запозичений у візантійській традиції. Щодо світського одягу, в ранній час Київської Русі-України, бачимо на фресках Софійського собору одяг знаті, який повторює візантійську моду. Також традиції коронаційного костюму князів та знаті тривалий час зберігали елементи впливу візантійської культури.

Рівень освіти Візантійської імперії не був досягнутий в Київській державі через ряд зовнішньополітичних та внутрішньополітичних факторів. Візантія мала два основних освітні центри: Константинопольський та Бейрутський університети (з часів Раннього Середньовіччя). У Київській державі не існувало доступу до античної літератури, оскільки на місцеву мову були перекладені лише основні церковні книги. А давньогрецька або латинська не набули популярності навіть серед вищого прошарку населення.

Отже, Візантійська держава була основним взірцем та базисом культурного розвитку для Східної Європи. Відлуння цих традицій можемо спостерігати і в наші часи.

М. Сайбеков

ПРОБЛЕМА ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕМИ: «ОСВІТА НА УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ У XIII СТОЛІТТІ»

M. Saibekov

PROBLEM OF RESEARCHING THE TOPIC: "EDUCATION IN UKRAINIAN LANDS IN THE XIII CENTURY"

Відсутність прямих джерел, які свідчили би про організацію освітнього процесу на українських землях у зазначений період, як в авторів Київської Русі, так і в іноземних дослідників, та недостатня кількість наукових праць із цієї тематики в Україні за останні десятиліття робить нашу розвідку актуальною. Проблемою нашого дослідження є і стан збереження писемних джерел, що дійшли до нашого часу, для їхнього аналізу. Також варто враховувати функціонування суспільно-культурного життя Київської Русі у зв'язку з монголо-татарським вторгненням, що в результаті позначилося на суспільно-політичному устрої і культурно-освітньому середовищі. Загалом міжнародна геополітична ситуація в досліджуваний період була напруженою, а саме: взяття хрестоносцями Константинополя (1204 р.), захоплення монголо-татарами Києва (1240 р.), захоплення м. Багдад монголами (1258 р.), що розривало культурні зв'язки між цивілізованими країнами Сходу і Заходу. Також продовжувались хрестові походи та набіги монголо-татар, що негативно вплинуло на організацію освіти в Київській Русі. Отже, вищезазначені фактори стали основою для детального дослідження цієї теми.

У розвідці здійснено критичний аналіз джерел саме за темою дослідження. Виявлено та проаналізовано недоліки в наявних наукових працях в Україні за останні десятиліття з теми нашого дослідження, що дозволить визначити прогалини в науковому знанні та напрямки для подальших розвідок.

У цій роботі використано метод контент-аналізу для кількісного дослідження згадувань у джерелах термінів «освіта», «навчання», «школа» «учіння», «учень», «вчитель», «наставник», «літописання», «книга», «мудрість»; метод історичної компаративістики (порівняння) — за допомогою якого проаналізовано спільні релігійні, культурні, політичні, економічні та освітні зв'язки Візантійської імперії та Київської Русі, оскільки це були дві християнські держави східного (православного) обряду. Метод історичної ретроспективи — дозволив встановити перелік подій, за допомогою доступних писемних джерел, взаємозв'язок цих подій, що вплинули на організацію освітнього середовища на українських землях у XIII ст. Опрацювання джерел проведено за методикою Гілберта Дж. Геррегана: 1. дата написання джерела; 2. локалізація джерела; 3. автор джерела; 4. зміст джерела; 5. первісна форма створення джерела (чи наявні редакції, інтерполяції); 6. докази змісту джерела (авторитетність джерела). Відповідно до проблем дослідження сформульовані такі завдання: 1). Схарактеризувати писемні (літописні) джерела, що охоплюють період XIII ст. У Києво-Печерському патерику за другою Касіянівською редакцією (1462 р.) зібрано житія святих Києво-Печерського монастиря, але для нас це джерело має цінність з погляду літописної традиції, хронологічного і структурованого викладу біографічного матеріалу, що дало поштовх для розвитку історичного знання. І такі знання безпосередньо передавалися від наставника до учня. Галицько-волинський літопис (за Іпатіївським списком) складається з двох частин: 1. Галицька частина (1201–1260), у цій частині згадано про взяття Києва монголами; 2. Волинська

частина (1261–1292), де ведеться розповідь про правління князів на Волині. Є важливі фрагменти в цьому джерелі для цього дослідження, наприклад: «А був у Галичі Тимофій, премудрий книжник, родом із Києва…», або «…хронікареві треба писати чисто все, що відбулося, іноді ж писати про попереднє, а іноді вступати в пізніше…», або «Радуйся, учителю наш і наставниче благочестя!», що свідчить про повагу до освічених людей, а також про те, що потрібно вміти й знати літописцю. Літопис руський (Київський літопис). Роки 1185–1195. У цьому джерелі є згадки про важливість і значення книги: «Велика бо користь буває людині од учення книжного. Книги ж учать і наставляють нас на путь покаяння, і мудрість бо, і стриманість здобуваємо ми із словес книжних, бо се є ріки, що напоюють всесвіт увесь». У праці Джованні з Плано-Карпіні «Історія монголів» (лат. "Historia Mongalorum") вперше показано католицькому християнству монгольський світ. Описано про татарські звичаї, звичаї та історію, що є, мабуть, найкращим трактуванням цієї теми будь-яким християнським письменником Середньовіччя. Він надав чотири списки: 1. народів, завойованих монголами; 2. народів, які (станом на 1245–1247 рр.) успішно чинили опір; 3. монгольських князів і 4. свідків його розповіді, зокрема різних київських купців. Усі ці каталоги, що не мають собі рівних у західній середньовічній літературі, мають велику історичну цінність. Для нашого ж дослідження є важливим факт існування міста Києва як центру культури та торгівлі, попри вторгнення монголів. У своїй книзі «Подорож у східні країни» Віллем Рубрук описує свою подорож, яку здійснив за дорученням французького короля Людовика IX Святого у 1253–1255 по території Монгольської імперії, залишивши етнографічні описи народів, які населяли цю середньовічну країну. Віллем Рубрук багато пише про торгівлю, звичаї, їжу, алкоголь, вірування, ремесла поневолених народів. Згадує у своїй праці про монаха, що був учителем для інших і у кого був спір з архідияконом Іоной щодо порядку творення світу Богом та про учителя старшого сина хана Давида; 2). Схарактеризувати наукові дослідження з цієї або близької до тематики нашого дослідження. У монографії Г. Ю. Івакіна «Історичний розвиток Києва XIII — середини XVI ст. (історико-топографічні нариси)» розглянуто історичний розвиток Києва після монгольської навали 1240 р. (друга половина XIII — перша половина XVI ст.). На основі аналізу археологічного матеріалу, отриманого під час розкопок останніх десятиліть, а також широкого використання писемних, нумізматичних і картографічних джерел, висвітлено проблеми історичної топографії міста, його значення та місце в політичному, економічному та культурному житті того часу. Але критично проаналізувавши цю важливу працю, розділ IV «Економічний та культурний розвиток Києва XIII–XVI ст.», знаходимо недостатню кількість згадок щодо освіти в самому Києві; у тексті термін «освіта» згадано двічі, в контексті навчання киян за кордоном у період XIV–XVI ст. У праці Пітера Джексона «Монголи і Захід, 1221–1410» ("The Mongols and the West, 1221–1410") розглянуто вплив вторгнення монголів на середньовічну Європу та ісламський світ. Ця книга містить огляд контактів між католицьким Заходом і монгольською світовою імперією від першої появи військ Чингісхана в 1221 р. до смерті Тамерлана (1405) і битви під Танненбергом (1410). Хоч деякі дослідники і схиляються до того, що вторгнення Батия у 1237–1241 рр., захоплення міст Русі та наступні військові події різко перервали економічний та культурний розвиток Київської Русі, та все ж не могли кардинально змінити освітні і культурні традиції, які існували на українських теренах. Оскільки вторгнення Батия припадає на другу

половину XIII ст., то, відповідно, до цього вторгнення, мала існувати освіта, яка би забезпечувала подальшу підготовку вчених людей, міг цей процес відбуватися у школах при монастирях, церковних школах. Тобто означувані вище події могли лише пригальмувати суспільно-культурний розвиток Київської Русі, але ні населення Русі, ні міста не зникли повністю, а такі очевидці, як Плано Карпіні, який пише: «… коли ми їхали через їхню землю, ми знаходили незліченні голови та кістки мертвих людей, що лежали на полі; бо це місто було дуже велике і дуже багатолюдне, а тепер воно зведене майже ні на що: ледве існує там двісті будинків, а людей тих тримають вони у найтяжчому рабстві» і, політично заангажовані, могли перебільшувати наслідки т. зв. «навали» монголо-татар. Київ так само продовжував залишатися центром міжнародної і внутрішньої торгівлі, бути релігійним і політичним центром Русі. Отже, у нашій статті здійснена спроба розглянути проблему організації освіти на українських землях у період вторгнення монголів, проаналізувавши доступні писемні джерела; проаналізовано джерела і наукові праці, що досліджують цей період. Але перелік проаналізованих джерел і публікацій у цьому дослідженні не є вичерпним і є завданням для подальших розвідок. Перед нами стоїть низка завдань, які потребують вирішення: аналіз візантійських і арабських джерел; подальший пошук вітчизняних і закордонних наукових праць відповідно до тематики нашого дослідження; за результатами опрацьованих джерел та літератури спробувати відтворити модель освіти на українських землях у XIII ст.

Ю. Нікольченко, В. Деліман

МУЗЕЙНА СПРАВА В УКРАЇНІ В УМОВАХ РОСІЙСЬКОЇ ВІЙСЬКОВОЇ АГРЕСІЇ: СТАН СПРАВ, ПІДГОТОВКА КАДРІВ, ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Yu. Nikolchenko, V. Deliman

THE MUSEUM AFFAIRS IN UKRAINE IN THE CONDITIONS OF RUSSIAN MILITARY AGGRESSION: CURRENT SITUATION, TRAINING OF PERSONNEL, DEVELOPMENT PROSPECTS

У доповіді аналізуються стан розвитку музейної справи в Україні в умовах російської військової агресії, підготовка фахівців спеціальності 034 Культурологія на кафедрі культурології у Маріупольському державному університеті (м. Київ) [далі: МДУ] для роботи в музейних установах та перспективи розвитку українського музейництва.

В опорі російським загарбникам українські воїни з мужністю та відвагою боронять рідну землю. Майбутня перемога фундується спільними зусиллями фронтовиків та працівників тилу. Разом з ними співробітники музеїв України своєю професійною діяльністю за допомогою музейних інституцій стоять на вістрі боротьби з російськими поневолювачами для збереження української державності та національної ідентичності. «У процесі державотворення сьогодні потрібна ефективна система патріотичного виховання, змістовим компонентом якої є духовно-культурна спадщина народу України. В підвалинах національної системи патріотичного виховання закладені ідея, форми і методи, які базуються на народних традиціях та кращих надбаннях вітчизняної педагогіки й психології».

Музейні установи України, незалежно від профілю, об'єднані ідеєю національно-патріотичного виховання, збереження для майбутніх поколінь безцінних об'єктів культурної та природної спадщини. Вони ведуть плідну наукову роботу, проводять патріотичні й просвітницькі заходи.

Разом з тим, від того, якими предметами Музейного фонду України володіє той чи інший музей, у якому стані вони перебувають, залежить його авторитет, особливо в наш час, коли збільшилася кількість музеїв приватних. Як нам здається, сучасне музеєзнавство України опинилося в складній ситуації, із якої потрібно знаходити вихід. Воно повинне позбутися минулого, коли музеї повинні були лише фіксувати результати життєдіяльності соціуму на етапах його розвитку або стан справ у природничій сфері без відповідного аналітичного процесу. Власне, сучасне вітчизняне музеєзнавство «має стати адекватним викликам часу, і найголовніше у цьому поступі — ціннісна система історично-культурних, національних, ідеологічних, загальнолюдських світоглядних переконань».

Для музеєзнавців країни в сьогоденні є важливою нова якість музейного зростання — новий стиль керівництва музейними установами: це тяжіння до відмови від зайвої централізації та старих пріоритетів, особливо в політиці підбору кадрів. Якщо в минулому корпус науковців музеїв (переважно історичного профілю та краєзнавчих) формувався здебільшого з числа випускників-істориків ЗВО, то останнім часом виникла потреба в підготовці безпосередньо музеєзнавців на кафедрах культурології вишів. Музейник з культурологічним нахилом у вищій освіті — це фахівець із новим світобаченням, новим кутом зору на національну культурну та природничу спадщину, спроможністю до вирішення різноманітних питань розвитку музейної справи, музейного маркетингу і менеджменту в контексті розвитку української культури.

У зв'язку з цим, кафедра культурології МДУ у 2023 р. внесла зміни до ОПП «Культурологія, організація культурно-дозвіллєвої діяльності» для студентів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти та ОПП «Культурологія, культурне розмаїття та розвиток громади» для другого (магістерського) рівня вищої освіти» спеціальності 034 Культурологія. У першому випадку замість курсу «Музеєзнавство» введена навчальна дисципліна «Музеєзнавство та виставкова діяльність» (5 кредитів); у другому — введена нова навчальна дисципліна «Музей в системі національно-патріотичного виховання» (5 кредитів), які надають можливість майбутнім випускникам — бакалаврам і магістрам, — оволодіти сучасними навичками музеєзнавства та виставкової діяльності у сьогоденні, коли «музей та виставка, як центри національно-духовного відродження народу, відіграють важливу роль у патріотичному вихованні, гуманізації суспільства, культурно-просвітницькій та педагогічній діяльності, поєднуючи історичну пам'ять, невичерпні знання та духовне багатство».

Завершує студіювання курсу «Музеєзнавство та виставкова діяльність» «Навчальна (музейно-екскурсійна) практика» (6 кредитів) онлайн на базі Студії культуротворчого перформансу МДУ в м. Києві та Маріупольського краєзнавчого музею, який у 2023 р. відновив свою діяльність у м. Одесі.

У робочих програмах означених навчальних дисциплін та навчальної практики сконцентрована увага здобувачів вищої освіти на отримання практичних навичок з науково-збиральницької, науково-фондової, науково-експозиційної, просвітницької роботи музеїв. Особлива увага приділена навчанню студентів специфіки музейного маркетингу і менеджменту. Це надає можливість кафедрі співпрацювати з музеями України як з потенційними стейкхолдерами, а її випускникам — пропонувати себе для працевлаштування в музейні установи.

Важливе місце у визначенні напрямків розвитку музейної справи в Україні в умовах російської військової агресії у 2023 р. посідало наукове студіювання проблеми на форумах, що були організовані кафедрою культурології МДУ, зокрема на:

- Круглому столі з міжнародною участю «Музеї та відродження культурного ландшафту. Обмін досвідом збереження, відновлення та відродження національно-культурної спадщини в умовах військового конфлікту» (18.05);
- IV Міжнародній науково-практичній конференції «Феномен культури постглобалізму — контекст військових конфліктів» (22.11);
- Круглому столі з міжнародною участю «Культура та культурологічна освіта в умовах війни та відновлення країни».

У них взяли участь працівники музеїв України і наукових центрів з музеєзнавства, викладачі та студенти закладів вищої освіти. Жваву дискусію викликало питання підготовки кадрів для роботи у музейних установах країни. У цьому контексті була підтримана пропозиція кафедри культурології МДУ щодо активного залучення для цієї діяльності випускників спеціальності 034 Культурологія.

Доконаним є той факт, що зібрання основного фонду у вітчизняних музеях використовуються не тільки для їх усебічного збереження, студіювання і показу відвідувачам відповідно їх профілю — багато музеїв в Україні вже знаходяться далеко поза межами цього поняття. Домінантним нині стає цільове використання колекцій музеїв, в першу чергу, у національно-патріотичній діяльності. Поруч з тим, важливими повинні залишатися й педагогічна, просвітницька та інформаційна місії музеїв з урахуванням хронологічного (еволюційного), географічного, природознавчого, етнокультурного та предметно-тематичного критеріїв музейно-виставкової комунікації і маркетингу.

Є. Березін

ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ДЕМОНСТРАЦІЇ ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ, КУЛЬТУРНИХ ПАМ'ЯТОК ТА МУЗЕЙНИХ ЕКСПОНАТІВ В УМОВАХ ВІЙСЬКОВИХ ДІЙ В УКРАЇНІ

Ye. Berezin

PROBLEMS OF PRESERYATION AND DEMONSTRATION OF ARCHITECTURAL MONUMENTS, CULTURAL MONUMENTS AND MUSEUM EXHIBITS IN THE CONDITIONS OF MILITARY ACTIONS IN UKRAINE

Сучасний розвиток музейної справи в Україні зіткнувся з багатьма проблемами, одна з яких це — військова агресія Росії проти України. Україна втратила частину територій, як наслідок — знищена частина музейних фондів або ж вони були евакуйовані за межі країни і зберігаються в закритих музейних фондах.

Для того щоб подолати цю проблему потрібно перейняти досвіт європейських держав і впроваджувати практику віртуальних музеїв.

Зараз ми живемо в епоху технологій, тому здається дивним, що дотепер не всі витвори мистецтва було перенесено в цифровий світ. Утім, це цілком реальна перспектива, і галузь «цифрування» активно розвивається, в тому числі — й на міжнародному рівні.

Музеї Європи широко застосовують новітні цифрові технології для поширення інформації про музейні експонати. Вони оцифровуються, створюються бази даних

про зібрані колекції для широкого загалу, реалізовуючи право рівного доступу громадян до культурної спадщини.

Для ознайомлення користувачів з європейськими музейними скарбами створена програма EUROPEANA, яка охоплює мережу різних європейських музейних закладів, архівів і бібліотек. У 90-х рр. XX ст. з'явилися віртуальні музеї в Канаді та віртуальний музей японського мистецтва, де знайомлять користувачів з віртуальними виставками, галереями, з різною інформацією та інноваціями.

Як приклад можна навести таку ситуацію: ще 2015-му р., перед найвідомішою за останнє століття пожежею, французи засканували знаменитий собор Нотр-Дам. Тому під час відбудови архітектори мали змогу відновити складні деталі, що були зруйновані вогнем.

Нині в Україні вже існує онлайн-екскурсії під відкритим небом. У таких музеях можна ознайомитися з народною архітектурою та побутом, а також дізнатися про історію та особливості різних регіонів.

Однак для того, щоб більше зацікавити молоде покоління, потрібно не лише показувати відеоекскурсію з поясненням на задньому плані картинки, а також додати динаміку в цю екскурсію, використовуючи реальні 3D-зображення об'єктів та змогу їх самостійно реконструювати і досліджувати.

Саме визначення суті реконструкції означає відновлення зовнішнього вигляду й конструкції об'єкта, теоретичне або практичне, основане на його збережених фрагментах, залишках і наявної історичної інформації про нього за допомогою сучасних методів історичної науки (у тому числі — археологічний експеримент).

Саме поняття «цифрова спадщина» було закріплене у 2003-му, під час Генеральної конвенції ЮНЕСКО в «Хартії про збереження цифрової спадщини». Одним із головних завдань цифрового архіву культурної спадщини є його доступність для нинішніх і майбутніх поколінь.

За нинішніх умов Україна активно розвиває ідею 3D-моделювання та цифровізацію культурних об'єктів. Одна з провідних організацій, що займаються цифровізацією культурних об'єктів це — Skeiron. Проєкт засновано у 2016 р. у Львові. Учасники цієї організації створюють електронні копії музейних колекцій і цілих будівель, розробляють віртуальні тури.

Один із найвідоміших проєктів компанії — «Відчуй Україну на дотик». У його рамках було спочатку створено сім 3D-моделей архітектурних споруд у Львові, щоб люди з вадами зору мали змогу уявити, який вигляд мають будівлі їхнього міста. Інший їх проєкт — «Кишенькове місто», де люди можуть ознайомитись з віртуальними моделями архітектурних пам'яток, а також «Музей у 3D».

У рамках проєкту "Save Ukrainian Heritage" команда встигла оцифрувати 39 культурних об'єктів на заході України (використовуючи лазери, як це робить Iconem), й понад 200 об'єктів завдяки технології фотограмметрії.

Враховуючи динамічний розвиток технологій віртуальної та доповненої реальності, а також необхідність зберегти пам'ятки, можна стверджувати, що тенденція цифровізації експонатів та інших об'єктів буде набирати обертів. Усе більше популяризуватимуться онлайн-відвідини музеїв та віртуальний туризм.

М. Лавнічек

ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗЕЇВ ЗАХІДНИХ ОБЛАСТЕЙ УКРАЇНИ У 1939–1941 РР. (ЗА МАТЕРІАЛАМИ МІСЦЕВОЇ ПЕРІОДИКИ)

M. Lavnichek

ACTIVITY OF MUSEUMS OF WESTERN REGIONS OF UKRAINE IN 1939–1941 (BASED ON THE MATERIALS OF THE LOCAL PRESS IN 1939–1941)

Невід'ємною складовою загальноукраїнської музейної справи є музейництво західних областей України. З часу утворення музеї постійно відігравали вагому роль в освітньому та культурному житті суспільства, здійснювали помітний вплив на свідомість населення, формування загальнодержавних пріоритетів. Не став виключенням і період 1939–1941 рр., коли на теренах Західної України (окрім Закарпаття) почала утверджуватися радянська тоталітарна система. Її вплив поширився і на музейні заклади, у яких влада вбачала дієві осередки впровадження комуністичної ідеології, насадження радянського способу життя. Діяльність діючих музейних закладів, реорганізацію більшості з них, розбудову нової музейної мережі, впровадження нових напрямів і форм роботи музеїв детально висвітлювала місцева преса Східної Галичини, Волині, Північної Буковини, на теренах яких були утворені низка областей: Львівська, Дрогобицька, Тернопільська, Станіславська, Волинська, Рівненська, Чернівецька.

Звернення до означеної теми дозволить оприлюднити нові факти з історії музейництва західноукраїнських земель, з'ясувати складні і пагубні наслідки більшовицької політики в музейній справі, звернути увагу на численні втрати музейних колекцій — національної культурної спадщини українців — у 1939–1941 рр., детальніше охарактеризувати антигуманну сутність тоталітарного режиму. Актуальність дослідження посилюється тим, що тема представлення діяльності музеїв західноукраїнських земель у місцевій пресі у 1939–1941 рр. ще не знайшла ґрунтовного висвітлення в науковій літературі.

Питання дослідження періодики України радянського періоду попри значне зацікавлення зі сторони науковців досі є відкритим, особливо це стосується преси, що виходила друком на початку Другої світової війни на західноукраїнських землях. Праці сучасних дослідників хоча і містять окремі результати досліджень публікацій періодики радянського періоду, проте не стосуються висвітлення музейного життя регіону на їх сторінках.

На основі матеріалів, опублікованих в місцевій періодиці західних областей України впродовж вересня 1939 р. і до початку німецько-радянської війни у червні 1941 р., можна проаналізувати діяльність музейних закладів західноукраїнських земель, висвітлити втрати музейних пам'яток і колекцій, процеси націоналізації культурних цінностей, кадрову політику, загалом пагубні зміни, що їх зазнали музеї у результаті політики радянської влади протягом 1939–1941 рр.

Йдеться про матеріали газет «Вільна Україна», «Червоний прапор» (Львів), «Радянська Волинь» (Луцьк), «Червоний прапор» (Рівне), «Вільне життя» (Тернопіль), «Більшовицька правда» (Дрогобич) «Радянська Буковина» (Чернівці).

При їх аналізі вдалося виокремити чотири основні теми музейного життя відповідно до кількості згадок у пресі: виставкова, пам'яткоохоронна та наукова діяльність музейних закладів в умовах радянської системи; замітки про музейні заклади та пам'ятки; реорганізація музейної мережі та націоналізація культурних

надбань; створення нових музейних осередків. Повідомлення в пресі підтверджують неоднорідний розвиток новоорганізованої музейної мережі регіону. Найкраще на сторінках часописів представлені львівські музеї, зокрема Державний обласний музей мистецького промислу та Державна обласна картинна галерея.

Критичний підхід до аналізу матеріалів преси надав можливість визначити нові тенденції в західноукраїнському музейництві з початком радянського періоду: представниками цільової аудиторії відтепер були селяни та трудова інтелігенція; пропаганда радянського способу життя серед місцевого населення відбувалася через виставкову діяльність; популяризація музеїв та культурних пам'яток здійснювалася на тлі критики польської системи влади.

Н. Дзюба

ЕКСКУРСІЇ ЯК ЗАСІБ ВІДНОВЛЕННЯ ГРОМАДСЬКОЇ ДОВІРИ В ЧАСИ КОНФЛІКТУ

N. Dziuba

EXCURSIONS AS A MEANS OF REGAINING PUBLIC TRUST IN THE PERIOD OF CONFLICT

Екскурсії, у контексті воєнного конфлікту, представляють собою неабиякий інструментарій для підвищення рівня громадської довіри та відновлення взаєморозуміння. Цей механізм спирається на інтерактивну взаємодію між учасниками, яка дозволяє перевести складні емоції та сприйняття через межі культурних, етнічних та політичних конфліктів. Україна, переживаючи виклики військового конфлікту, стикається з потребою відновлення зв'язків у суспільстві та формування сприятливого клімату для взаємодії й спільної побудови майбутнього. Екскурсії виступають не лише як розважальна форма відпочинку, але й як важливий інструмент, спрямований на сприяння процесу відновлення громадської довіри в часи воєнного конфлікту. Суттєве поглиблення знань про історію, культуру та традиції різних етнічних груп відіграє визначальну роль у розбудові діалогу й руйнуванні стереотипів, які часто ускладнюють підтримку громадської єдності в умовах воєнного конфлікту.

Належить підкреслити, що екскурсії виконують функцію не лише механізму освітнього впливу, але й важливого засобу культурного та інтелектуального обміну. Цей процес сприяє взаємному розумінню та співробітництву, що, у свою чергу, сприяє подоланню розділень у суспільстві. Екскурсії створюють унікальну можливість для безпосереднього спілкування між різними соціальними та етнічними групами, сприяючи формуванню емпатії й розширенню інтелектуального горизонту учасників. Цей вид взаємодії допомагає будувати мости спілкування в умовах напруженості, сприяючи процесам миротворчості й відновлення соціокультурної гармонії. Таким чином, екскурсії виступають не лише як форма розваги, але й як ефективний інструмент побудови та зміцнення громадської єдності в умовах воєнного конфлікту. Через екскурсії учасники можуть відкрити нові горизонти розуміння історії, культури та життя інших, що сприяє розбудові позитивних стосунків та покращенню взаємодії.

Поняття екскурсій як інструменту відновлення взаєморозуміння в період воєнного конфлікту є вагомим засобом у контексті зниження напруження та формування сприятливого клімату для діалогу. Ці екскурсії допомагають

перетворити зону конфлікту на місце, де люди можуть зустрічатися, обмінюватися ідеями та досвідом, що веде до покращення співробітництва та спільного життя в умовах напруженості. Таким чином, екскурсії стають ключовим елементом у процесі відновлення громадської довіри та розбудови миру в конфліктній ситуації. У контексті Яреськівського народного краєзнавчого музею екскурсії виступають не лише як інструмент передачі культурно-історичної інформації, але й як засіб сприяння взаємодії та розуміння між представниками різних культур у контексті воєнного конфлікту. Ця взаємодія виявляється не лише в передачі об'єктивних фактів, але і у створенні позитивного емоційного сприйняття, спрямованого на зменшення напруження та формування учасників екскурсій позитивного ставлення до інших культурних груп. Екскурсії в Яреськівському народному краєзнавчому музеї створюють атмосферу відкритості та взаєморозуміння, дозволяючи учасникам сприймати інші культури не лише як об'єкти дослідження, але й як спільних учасників процесу обміну знаннями та досвідом. Взаємодія під час екскурсій стає платформою для висвітлення спільних аспектів культур, спільних історичних та культурних зв'язків, що сприяє формуванню позитивного сприйняття інших учасників та зменшенню можливих стереотипів чи попередженню конфліктів.

У результаті, екскурсії в Яреськівському народному краєзнавчому музеї виступають не лише як форма інтелектуального взаємодії, але і як інструмент для налагодження розуміння та співпраці між різними культурними спільнотами в період воєнного конфлікту. У контексті Яреськівського народного краєзнавчого музею концепція екскурсій визначається як систематизована та організована форма комунікації, яка виступає мовою спілкування, здатною ефективно переносити складні ідеї та емоції через культурні та історичні межі. Відмінності та суперечності, що існують у суспільстві, насиченому конфліктами, виявляються об'єктом спеціально підготовлених екскурсій, які спрямовані на сприяння відновленню спільної свідомості та взаєморозуміння. У Яреськівському народному краєзнавчому музеї екскурсії розглядаються як інтерактивний засіб комунікації, спрямований на створення особистого зв'язку між відвідувачами та історичним контекстом. Ця форма спілкування дозволяє перевести не лише інформацію, але й емоції, пов'язані з подіями минулого, відзначеними конфліктами. Цей підхід забезпечує можливість відчутно впливати на сприйняття історії та культури, а також сприяє формуванню нового рівня розуміння та взаємоповаги серед різних груп суспільства. Екскурсійна мова в Яреськівському музеї стає інструментом, що ніби витягує складні аспекти історії та культури із затінку, дозволяючи їм зайняти центральне місце в сприйнятті відвідувачів. Ця форма спілкування відіграє активну роль у відновленні спільного чинника в суспільстві, яке, незважаючи на конфліктогенний контекст, прагне до покращення взаєморозуміння та утвердження миру через осмислене вивчення історичних подій.

Попри тяжкі обставини та напруженість, що характеризують періоди конфлікту, екскурсії надають унікальні можливості для зустрічей, спілкування та взаєморозуміння. Вони дозволяють учасникам побачити інший погляд на події й історію, відчути спільність культурних цінностей та відновити втрачену довіру. Крім того, екскурсії стають мостом між різними соціальними групами та сприяють розвитку відкритого діалогу, де кожен може висловити свої думки й почути думку інших. Це сприяє довгостроковим взаємовідносинам й процесу відновлення миру

та громадської довіри. Ця форма комунікації має великий потенціал для подолання відстаней й розвитку позитивних відносин, які є важливими складовими для забезпечення стабільності та миру в суспільстві.

І. Споденець

ОСОБЛИВОСТІ ОЦИФРУВАННЯ ФОТОАРХІВУ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОЇ УСТАНОВИ (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ВІДОМЧОГО НАУКОВО-ТЕХНІЧНОГО МУЗЕЮ ННЦ «ХФТІ»)

I. Spodenets

FEATURES OF PHOTO ARCHIVE DIGITALIZATION OF A SCIENTIFIC AND TECHNICAL INSTITUTION (ON THE EXAMPLE OF THE ACTIVITIES OF THE DEPARTMENTAL SCIENTIFIC AND TECHNICAL MUSEUM OF THE NATIONAL SCIENCE CENTER OF KHARKIV INSTITUTE OF PHYSICS AND TECHNOLOGY)

Актуальною проблемою в Україні є питання збереження фотоматеріалів архіву науково-технічної установи, які під впливом часу та інших факторів втрачають якість, пошкоджуються й піддаються ризику зникнення. Один із сучасних методів збереження фотоархіву й надання одночасного доступу до нього широкій громадськості — переведення його в цифровий формат. Наразі процес оцифровки фотоархівів перебуває на стадії становлення, яке характеризується накопиченням досвіду презентації цифрових копій фотоджерел. Однак у вітчизняній науковій літературі бракує праць, присвячених ознайомленню з особливостями процесу оцифровки фотоматеріалів. Наукова новизна цієї розвідки визначається інноваційними підходами до збереження науково-технічної спадщини, зафіксованої на фотоносіях. Мета — на основі узагальненого досвіду реалізації проєкту «Фотоархів ХФТІ: збереження, поширення та переосмислення», виконаного на базі Відомчого науково-технічного музею Національного наукового центру «Харківський фізико-технічний інститут» (далі МКК «УФТІ») ознайомити зі специфікою створення цифрового ресурсу установи.

Важливою складовою збереження науково-технічної спадщини Національного наукового центру «Харківський фізико-технічний інститут» (далі ННЦ «ХФТІ»), одним із джерел вивчення, переосмислення й презентації його історії є фотоматеріали. Фотоматеріали, загальна кількість яких перевищує 5000 одиниць, зберігаються на фотопапері різної текстури й покриття, плівках та фотопластинах різних розмірів і типів у різних підрозділах ННЦ «ХФТІ». Особливо гостро проблема збереження фотоархіву ННЦ «ХФТІ» постала в умовах сьогодення, коли загроза його фізичного знищення внаслідок військових дій країни-агресора значно зросла. Найпоширеніший на сьогодні засіб збереження фотоджерел — отримання копій й створення онлайн-сховища. Найдосконаліша технологія з точки зору якості отримання зображення — оцифрування за допомогою проєкційного сканування та фотографування.

Процес оцифрування фотоархіву ННЦ «ХФТІ» здійснювався поетапно. Основні технологічні етапи: 1) організаційно-підготовчий; 2) створення цифрових копій фотоматеріалів; 3) обробка, систематизація, опис та облік; 4) збереження оцифрованих ресурсів.

1. Організаційно-підготовчий етап процесу переведення фотоархіву ННЦ «ХФТІ» у цифровий формат характеризується визначенням та закупівлею

обладнання, що якнайкраще відповідає вимогам для оцифрування кожного виду матеріального носія фотоархіву й зберігання оцифрованого архівного масиву. Визначальний фактор для вибору обладнання — запланований спосіб оцифровки, який залежав від типу і виду матеріального носія, його формату, фізичного стану. На підготовчому етапі відібрано 1236 унікальних фотозображень на різних матеріальних носіях: негативи (чорно-біла й кольорова плівка), позитиви (фотопапір різного типу підкладки і з різною фактурою поверхні), фотопластини (скло). При відбиранні також враховувалися: цінність, унікальність; історико-культурне та науково-технічне значення зафіксованої на фотоносіях інформації. Перевага надавалася фотоматеріалам з високим ступенем руйнування та недостатньою міцністю носія.

2. Придбана за фінансової підтримки «Стабілізаційного фонду культури і освіти 2023» Федерального міністерства закордонних справ Німеччини та Goethe Institut техніка вможливила здійснити реалізацію проєкту згідно з міжнародними рекомендаціями щодо оцифрування та систематизації фотоматеріалів. Створення цифрових копій у форматі «TIFF» відбувалося з використанням такого обладнання: сканер FS220 — для оцифрування фотоплівок типів 120 і 135; сканер Epson Perfection V850 Pro — для оцифрування зображення на фотопапері, фототканині, листовій плівці до формату А4, а також фотоплівці типу 220. Фотокамеру Nikon D780 + Nikon AF-S 35mm f/1.8G ED застосовано в процесі оцифровки з фотопластин 90x120, 90x240, 130x180, 180x240, а також для оцифровки зображень розміром більше А4 та зображень на склі.

3. Важливою умовою довготривалого збереження цифрового фоторесурсу є його розширена обробка, систематизація, опис та облік. Для розширеної обробки, систематизації, опису й обліку зображень, отриманих зі сканерів і камери, використовувався Ноутбук ASUS F15 FX506LHB Bonfire Black. Опис фоторесурсів потребував проведення додаткового пошукового розслідування для з'ясування питань — що це за подія або хто зафіксований на фото і в якому контексті. Проблемою виявилася й відсутність єдиних стандартів опису оцифрованих фоторесурсів. Систематизована цифрова колекція охоплює період функціонування ННЦ «ХФТІ» з 1928 до початку 2000 рр. й складається з наступних тематичних блоків: процес будівництва т. зв. «Старого» і «Нового» майданчиків УФТІ/ХФТІ та будівництва академічного містечка с. П'ятихатки; дослідне обладнання 1930-х і особливо другої половини 1950-х — 1980-х рр.; співробітники під час трудового процесу та офіційних заходів; особистості (портрети й приватні фото співробітників).

4. Для зберігання систематизованих зображень, а також для зберігання копій оцифрованої колекції застосовано такі носії інформації: карти пам'яті та зовнішні жорсткі диски, що зменшує ризик їх втрати або пошкоджень. Відскановані відповідно до умов оцифрування фотодокументів й розпізнані архівні матеріали ННЦ «ХФТІ» створюють інформаційний ресурс, який надає наочне уявлення щодо трансформацій під впливом часу першого авторитетного фізичного науково-дослідного центру в Україні, дозволяє порівняти минуле з сьогоденням, пояснити науково-практичну поточну діяльність, зрозуміти історичний контекст традицій установи, а також створює підґрунтя для формування зв'язку між поколіннями спільноти тощо.

Отже, переведення фотоархіву ННЦ «ХФТІ» у цифровий формат вирішило проблему його довготривалого збереження, створило умови для віддаленого доступу до інформаційного ресурсу, відкрило нові можливості для актуалізації та

інтеграції фотоматеріалів в локальне історико-культурне середовище та глобальний інформаційний простір. Проте оцифрована спадщина ННЦ «ХФТІ» потребує подальшого дослідження й розкриття її інформаційного потенціалу сучасними музейно-мистецькими технологіями.

В. Гармаш, С. Яременко

ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ У ВІДДІЛІ НАУКОВО-ФОНДОВОЇ РОБОТИ ТА ЕКСПОЗИЦІЇ ДЕРЖАВНОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА «ПОЛЕ ПОЛТАВСЬКОЇ БИТВИ»

V. Harmash, S. Yaremenko

DIGITALIZATION IN THE DEPARTMENT OF SCIENTIFIC AND FUND WORK AND EXPOSITION OF THE "POLTAVA BATTLEFIELD" STATE HISTORICAL AND CULTURAL RESERVE

У час глобалізації та інформатизації все більшу роль відіграють цифрові технології. Музеї не можуть стояти осторонь та крокують у ногу з часом. Змінюється й сама роль музеїв: від звичайного місця зберігання й дослідження предметів до культурних хабів, відкритих, доступних, інклюзивних. Особливої актуальності питання використання цифрових технологій набуло після початку пандемії COVID-19 та військової російської агресії, зокрема повномасштабного вторгнення.

Наукова новизна дослідження визначається самою комплексною постановкою багато в чому важливої проблеми переходу діяльності музею від традиційного до інноваційного способу ведення науково-фондової роботи та полягає у з'ясуванні сучасного стану диджиталізації у відділі науково-фондової роботи та експозиції ДІКЗ «Поле Полтавської битви».

Цифровізація охоплює вирішення ряду питань: забезпечення доступності для більшої аудиторії, в тому числі з освітньою та науковою метою; популяризація культури; розширення доступу до музейних колекцій, адже зазвичай площа експозиції обмежена і унеможливлює представлення всіх фондових предметів; цифрове зображення збільшує вірогідність збереження музейної колекції та фондової документації в разі втрати тощо.

Згідно з Інструкцією з організації обліку музейних предметів від 21.07.2016 р., відділ науково-фондової роботи забезпечує організацію і ведення обліку, зберігання та використання предметів фонду музею (експонування, наукова атрибуція, реставрація тощо), а також зберігання фондово-облікової документації. У цьому ж документі передбачено можливість ведення книг обліку в рукописній, друкованій та електронній формі.

Протягом 2021 р. відділом науково-фондової роботи та експозиції ДІКЗ «Поле Полтавської битви» було проведено оцифрування рукописних книг надходження основного фонду та переведено їх у друкований варіант, що не відміняє необхідність їх наявності в рукописному паперовому вигляді. Це крок не лише до забезпечення збереження фондово-облікової документації музею в разі втрати, а й до збереження паперових книг від пошкоджень при частому використанні. Крім того, це допомагає в роботі відділу.

Згідно з методом оцінки стану музеїв RE-ORG, розробленим ICCROM (Міжнародний центр вивчення питань збереження та відновлення культурних цінностей), ідеальна швидкість знаходження необхідного предмету в музеї складає

3 хв. Тому важливим у роботі відділу фондів є наявність топографічного опису фондосховища та експозиції, який дає можливість оптимізувати роботу з пошуку. Тому топографічний опис було переведено в електронний вигляд.

Наступним кроком стало проведення поступового оцифрування колекції музею. У 2021 р. розпочато роботу над оцифруванням предметів групи зберігання «Мистецтво» та «Нумізматика». У 2023 р. у співпраці з Полтавською обласною універсальною науковою бібліотекою ім. І. П. Котляревського проведено оцифрування на професійному обладнанні унікальних книг.

Поступово музей переходить до необхідності проведення фондових та книжкових музейних виставок в онлайн-форматі. Наявність оцифрованих предметів полегшує їх створення та покращує якість.

Для створення електронного вигляду фондово-облікової документації використано програми Microsoft Word та Microsoft Excel. Вагомим внеском для обліку музейної колекції стала розробка дипломного проєкту магістрантки Національного університету «Полтавська політехніка Юрія Кондратюка» Єлизавети Затуливітер — бази даних музейної колекції на основі Microsoft Access. Уведення цієї системи робить працю відділу швидшою та ефективнішою. Однак для подальшого використання цієї програми потрібне більш потужне обладнання.

До відділу науково-фондової роботи та експозиції входить окремий підрозділ наукова бібліотека. Науковими співробітниками було складено електронну топографію бібліотеки, переведено з рукописного в друкований варіант інвентарні книги надходжень, створено каталог інформаційно-краєзнавчої газети «Край».

Отож, відділ науково-фондової роботи та експозиції ДІКЗ «Поле Полтавської битви», розуміючи необхідність не лише збереження культурних пам'яток, але й розширення способу використання та доступності до них, поступово диджиталізує свою діяльність.

І. Медведєв

ПРАКТИЧНІ, ДОКУМЕНТАЛЬНІ ТА СОЦІАЛЬНО-СТАТИСТИЧНІ ВИМІРИ РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ НА ПІВДНІ СУМСЬКОЇ ОБЛАСТІ

I. Medvediev

PRACTICAL, DOCUMENTARY AND SOCIAL-STATISTICAL DIMENSIONS OF RUSSIAN AGGRESSION IN THE SOUTH OF SUMY REGION

26 березня 2024 р. виповнюється два роки з того моменту, як м. Тростянець Сумської області звільнили від російської окупації силами 93-ї окремої механізованої бригади «Холодний Яр». Допомогли їм у цьому бійці добровольчого формування Тростянецької територіальної громади № 1, місцеві партизани.

Тростянець — перше українське місто, звільнене від ворожої окупації після повномасштабного вторгнення. Достеменно відомо, що за період окупації в населеному пункті базувалося близько 300 одиниць військової техніки. Також в місті розташовувалися близько 500 військових особового складу різних дивізій, у тому числі й Кантемирівської танкової дивізії.

Усього було три ротації окупантів. Спочатку до населеного пункту зайшли розвідники, через три дні — російська регулярна армія. Окремо стояла артилерійські частини. Завдяки зусиллям тих сил, що визволяли Тростянець, були надані правильні координати й вдалося знищити командний пункт окупантів. Було

ліквідовано й поранено чимало офіцерського складу окупантів. Бої за звільнення Тростянця точилися зі сторони с. Смородине та парку Нескучне.

Зазнавши поразки, російська армія відійшла з Тростянця, лишаючи озброєння, техніку та боєприпаси. Тростянець — перше місто, де вдалося ліквідувати російського генерала. Відступ російських військ відбувався через Боромлю, Жигайлівку, а далі в напрямку державного кордону.

У боях за Тростянець загинув солдат «Холодного яру» Володимир Швець, уродженець Запорізької області. Бої за звільнення міста велися під керівництвом командира батальйону, підполковника Олександра Сліпка, капітана Антона Самаріна.

26 березня 2022 р. тростянчани, котрим довелося пережити 30-денну ворожу окупацію, зустрічали українських воїнів-визволителів. У боях за визволення Тростянця загинув Іван Мартиновський, боєць добровольчого формування Тростянецької територіальної громади № 1.

Під час окупації від злочинних дій російських військових загинуло близько 30 цивільних жителів громади, більше 10 й нині вважаються зниклими безвісті.

Правоохоронні органи розслідують більше 100 кримінальних проваджень за фактами порушень законів та звичаїв війни під час обстрілів та окупації Тростянецької громади. У Тростянці під час в окупації — була обстріляна з танків Тростянецька міська лікарня. Лікарі, медсестри, технічний персонал, які жили протягом місяця в лікарні, рятували пацієнтів. У Тростянці під час окупації народилися 10 дітей. Можливості ховати людей на цвитарі не було, й місцеві жителі робили це на подвір'ях, у найближчих лісосмугах.

У місті під час окупації були пошкоджені 59 об'єктів комунальної власності; частково зруйновані 800 житлових будинків, 250 квартир; повністю зруйновані 5 багатоповерхівок, 12 приватних будинків. Найбільшої руйнації зазнали: Тростянецька міська лікарня, привокзальна площа й будівлі та споруди, розташовані на ній. Також суттєвих пошкоджень зазнали підприємства: Держлісгосп, ПрАТ «МонделісУкраїна»; історичні споруди: Красно-тростянецька лісодослідна станція, садиба Л. Є. Кеніга, колишній магазин купця Ф. Курила тощо. За підрахунками експертів, сума збитків, завданих громаді, складає $104,7 млн. Завдяки зусиллям місцевої влади, активній підтримці наших друзів та партнерів Тростянецька громада успішно відновлюється.

Жителі громади, які пережили окупацію, мали змогу спостерігати, як до Тростянця та сусідніх сіл щодня заходили нові й нові колони російської військової техніки. Люди не мали жодного уявлення, що це за війська та яку мету вони переслідують. Знали тільки, що військові росії закріпилися в Тростянці, солдати мародерили, облаштовували катівні, розстрілювали цивільних й били з танків по житлових кварталах, лікарні, адмінбудівлях.

Після звільнення Тростянця, під час розбирання завалів у адмінбудівлях, були знайдені документи, які висвітлюють важливі факти: на території Тростянецької громади перебували військові частини Західного військового округу збройних сил рф під командуванням генерала Гаджимагомедова в складі: 20-а двічі гвардійська загальновійськова червонопрапорна армія; 1-а гвардійська танкова червонопрапорна армія в складі: 2-га гвардійська мотострілецька таманська ордену жовтневої революції червонопрапорна ордену Суворова дивізія ім. М. І. Калініна; 4-та гвардійська танкова Кантемирівська ордена Леніна Червонопрапорна дивізія імені

Юрія Андропова; 47-ма гвардійська танкова Нижньодніпровська Червонопрапорна ордена Богдана Хмельницького дивізія; 27-ма окрема гвардійська мотострілецька Севастопольська Червонопрапорна бригада, 112-та гвардійська ракетна Новоросійська ордена Леніна, двічі Червонопрапорна, орденів Суворова, Кутузова, Богдана Хмельницького і Олександра Невського бригада; 96-та окрема розвідувальна бригада; 288-ма артилерійська Варшавська Бранденбурзька Червоного прапора орденів Кутузова, Богдана Хмельницького і Червоної Зірки бригада; 49-та зенітна ракетна бригада; 60-та бригада управління; 26-й танковий полк; 12-й гвардійський танковий Шепетівський червонопрапорний, орденів Суворова і Кутузова полк імені маршала бронетанкових військ П. П. Полубоярова; 15-й гвардійський мотострілковий Шавлинський ордена Леніна, червонопрапорний полк.

Згідно зі знайденими в м. Тростянець документами, армія мала на меті просунутись далі, вглиб України, маючи на меті атакувати м. Київ зі сходу країни. Записи з командного пункту свідчать, що після першого невдалого тижня та протидії ЗСУ і партизан росіяни не полишили плани з окупації Сумщини. Так, 10 березня росіяни планували захопити Охтирку, 11 — Лебедин, 14 березня здійснити перегрупування та 16 — блокувати й окупувати Суми та йти далі.

Але планам окупантів не судилося здійснитися. Через якісний збір даних з переміщення та розміщення командних пунктів рф, потужний опір місцевих партизанів та українських військових, між якими була організована та налагоджена плідна взаємодія, рашисти були відчутно уражені.

У перші дні оборони Охтирки та боїв за Тростянець 93-тя окрема механізована бригада ЗСУ «Холодний Яр», разом зі спецпідрозділом «Альфа» з Кременчука та іншими силами ЗСУ завдяки вчасно наданим місцевою тероборoною та партизанами координатам уразила командний пункт 96-ї окремої розвідувальної бригади рф разом зі керівним складом. За деякими даними, загинув у Тростянці один з генералів рф. Згодом, після знищення у Тростянці командного пункту військових рф та більше 100 одиниць техніки окупаційні війська вимушені були відступати.

Тому у підсумку можна зробити висновок, що бої за Тростянець стали точкою перелому всієї військової операції на півночі України, зокрема на Сумщині. В той час як з боку Конотопа та Чернігова російські війська у перші дні вторгнення пройшли майже до Києва, у Тростянці вони були зупинені, що не дало можливості росіянам здійснити швидкий наступ. Уже після звільнення Тростянця в Головному управлінні розвідки Міністерства оборони України повідомили, що командир 13-го танкового полку Кантемирівської дивізії застрелився через розгром російських військ у Тростянці Сумської області.

Матеріали, викладені вище, є частиною наукового дослідження на тему: «Практичні, документальні та соціально-статистичні виміри російської агресії на території Тростянецької ОТГ Сумської області (лютий-березень 2022 року)», яка здійснюється відповідно наказу директора КЗ ТМР Музейно-виставковий центр «Тростянецький» №4-ОД від 20 лютого 2023 р. Наукова новизна отриманих результатів полягає в систематизації та розширенні знань, які можна використати для пояснення та узагальнення емпіричного дослідження наслідків військової російської агресії проти України. Результати дослідження оприлюднені в матеріалах наукових конференціях як міжнародного, так і всеукраїнського рівня в містах: Суми, Харків, Київ, Чернігів та активно використовуються співробітниками Музейно-виставкового центру «Тростянецький» в презентації експозиції «Тростянець — місто героїв».

А. Лузан

РЕВОЛЮЦІЯ ГІДНОСТІ В ЗАХОДАХ НАУКОВО-ОСВІТНЬОГО ВІДДІЛУ ХАРКІВСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ М. Ф. СУМЦОВА

A. Luzan

THE REVOLUTION OF DIGNITY IN THE EVENTS OF THE SCIENTIFIC AND EDUCATIONAL DEPARTMENT OF THE M. F. SUMTSOV KHARKIV HISTORICAL MUSEUM

Під час повномасштабного вторгнення Росії на територію України у 2022 р. й станом на 2024 р., актуальним лишається усвідомлення і розуміння причинно-наслідкових зв'язків подій і перебігу боротьби за збереження незалежності України. Одним зі знакових етапів стали події Революції Гідності 2013–2014 рр. Актуальною є проблема переосмислення подій Революції через події російсько-української війни з 2014 р. Харківський історичний музей імені М. Ф. Сумцова (далі ХІМ імені М. Ф. Сумцова), як науково-освітній центр, проводить науково-освітні заходи за темою з музейною аудиторією, залучає до діалогу, заохочує до самоосвіти та усвідомлення історичних подій.

У ХІМ імені М. Ф. Сумцова зберігається пам'ять про участь харків'ян у Революції Гідності — особисті речі Євгена Котляра, Влада Зубенка та Юрія Паращука. Щорічно, з 2015 р. відбуваються дні пам'яті, проводилися тематичні екскурсії експозицією «Присягу двічі не дають», де частину складали особисті предмети харків'ян — Лицарів Майдану. Для молоді читалися лекції в рамках патріотичного виховання. Відкривалися тимчасові виставки, наприклад, «З Україною в серці» у 2022 р. Подвиг героїв Небесної Сотні досліджується науковцями ХІМ імені М. Ф. Сумцова. Результати досліджень викладаються у наукових статтях, висвітлюються під час конференцій та семінарів.

В умовах повномасштабного вторгнення музей реалізує культурно-освітню роботу дистанційно. Можна виділити такі види заходів: публікація інформативних матеріалів в музейному Telegram каналі, проведення музейних уроків, заходів до знакових дат, передача предметів музейного значення до музейної колекції.

Одним з таких заходів передачі предмета музейного значення, пов'язаного з особистістю та її діяльністю, став захід «Історії нескорених в об'єктиві Ігоря Гуденка» (Пам'яті Героїв Небесної Сотні), проведений у лютому 2023 р. Розрахований на широку аудиторію у форматі живого спілкування з рідними полеглих героїв. Присутніми були також і рідні Ігоря Гуденка. Ігор Гуденко — оператор, член Національної спілки журналістів України, людина, котра фільмувала розстріли на вулиці Інститутській у Києві, показала нам цілісну особистість Героя Небесної Сотні — Євгена Котляра, котра закарбовувала перший день руйнування Харкова ворогом під час повномасштабного вторгнення. Проведення заходу такого формату є актуальним, адже під час історичних подій важливим є момент їх документування на різні носії — це доказ, це пам'ять.

Варто зазначити, що важливим є саме запит і відгук аудиторії, котра має власне бажання більше дізнатися про важливі історичні події вже за часу відновлення незалежності України. Одним з багатоформатних заходів, котрий може моделюватися як у вигляді живого спілкування, дистанційного, так і змішаному форматі, став захід «Майдан єднає покоління…» (до Дня Гідності та Свободи). Під час проведення якого використовувались супровідні аудіовізуальні матеріали, присвячені подіям

Революції Гідності, фотографії та особисті фондові предмети учасників Революції Гідності, тематична музейна інсталяція, презентація, платформа Zoom.

Діалог став основою заходу. Саме формат діалогу надав можливість пережити події Революції під час спілкування шкільної, студентської аудиторії з безпосередніми учасниками — Чистіліним Володимиром Івановичем — журналістом, координатором харківського Євромайдану, Рябком Василем Васильовичем — музикантом, активістом, військовослужбовцем 5-ї Слобожанської бригади НГУ, рідними героїв — Миколою Івановичем Котлярем — батьком Євгена Котляра. І сьогодні учасники Революції Гідності захищають Україну. Тому захід завершується поетичними рядками Світлани Загреби — учасниці Революції Гідності як доброволиці медичної сотні Майдану, котра боронить Україну у сьогоденні.

Ще однією формою роботи є читання музейних уроків та лекцій за іншою тематикою, але в контексті періоду постмодерну. До них фрагментарно включені події Революції Гідності чи інформація про постаті учасників цих подій. Таким заходом є вступний музейний урок для школярів до 1 вересня: «Ви думали, що Україна так просто. Україна — це супер. Україна — це ексклюзив» (за матеріалами з фондів ХІМ ім. М. Ф. Сумцова). Захід був спрямований на ознайомлення з предметами подій Революції Гідності, війни 2014–2023 рр., як джерелом сучасних подій, досягненнями українців за часи незалежної України, пізнанням «культурної травми». Аудиторія мала можливість дослідити процес відновлення національної свідомості українців, становлення національної ідеї та культурного простору в умовах війни, встановити причинно-наслідкові зв'язки формування національної свідомості.

Таким чином, можна зазначити, що ХІМ імені М. Ф. Сумцова реалізує різноманітні музейні заходи, покликані на підтримку діалогу між музеєм та суспільством зокрема й у суспільстві в цілому. Діалог спрямований на усвідомлення та розуміння подій Революції Гідності в контексті кількасотлітньої боротьби за незалежність України. Пам'ять про ці історичні події та про особистостей, котрі творять історію, потребує збереження та передачі наступним поколінням, задля розуміння того, якою дорогою ціною здобуте мирне вільне майбутнє України та можливість самоідентичності у власній країні. Музей, як науково-методичний центр, як культурний центр, є скарбницею, у котрій не просто накопичуються матеріальні носії пам'яті, а вони «промовляють» до кожного. Не стане носіїв — тих, хто був очевидцями подій, не стане носіїв — тих, хто документував, збирав, зберігав і розповідав про ці події, але лишаться артефакти війни та матеріальні носії із зібраними даними, вивчивши котрі, з часом, нащадки знатимуть справжню ціну свободи.

G. Selvenyte, R. Gudaitiene

VISUALIZATION AND ANIMATION OF ŠIAULIAI CATHEDRAL

Г. Селвеніте, Р. Гуадайтене

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ТА АНІМАЦІЯ ШЯУЛЯЙСЬКОГО СОБОРУ

In this project, following the analysis of historical information and analogues, the old Šiauliai Cathedral was modelled and animated based on Napoleon Orda's painting from 1875–1876. The modelling was done using the "Autodesk 3dsMax" three-dimensional graphics software, while the video file was created using "Adobe Premiere Pro". This three-dimensional animation will be showcased at the Šiauliai History Museum (Lithuania) through an installation setup using transparent glass technology.

It's important for every generation to preserve the history and heritage of their nation and ancestors. Sharing this history to younger generations ensures that it is not forgotten and remains preserved. As technologies continue to advance, there arises a challenge of presenting history innovatively and engagingly to the public, especially the younger generation. This problem can be solved by using three-dimensional graphics, creating models and animation. To modernize the presentation of historical buildings in a museum environment, holographic imaging technologies can be employed. The "HoPro" brand team is the only creators of this unique holographic technology at Lithuania's market. Such technologies allow objects to be represented in three-dimensional (3D) form.

The aim of this project was to create a three-dimensional visualization of Šiauliai cathedral, reconstructing the cathedral's image with a minimal environment and creating animation. For the representation of Šiauliai cathedral, an installation with transparent LCD screen technology was chosen. The installation device utilizes an 86-inch transparent LCD screen, currently the largest product of its kind at the Lithuanian market. The Šiauliai cathedral model exhibition is planned at the Šiauliai History Museum in Lithuania.

The White Šiauliai Cathedral of the Holy Apostles Peter and Paul greets visitors to the city from afar. On the horizon, the sanctuary rises not only due to its graceful 70-meter-high tower but also because of its location — it stands on a hill. In an article it is stated that before the current masonry church, a small wooden church stood on the site, built in 1445. Over time, the wooden church collapsed and was not worth repairing. Although consecrated in 1634, the masonry church was not completed. In King Vladislovas Vaza's privilege of 1644, it was noted that the building was still not plastered, the sanctuary was not enclosed. Therefore, it can be assumed that the cathedral was completed in the middle of the XVII century.

In 1880, lightning struck the church tower and burned its roof. The restored top of the tower was different from what was captured in the painting (Fig. 1.): it lost its graceful, green-painted bell shape and was covered with a much simpler, high octagonal pyramid-shaped helmet with gables and triangular pediments. The masonry part was raised by one tier — a sixth octagonal tier was built. Such a tower has survived to this day. (Fig. 2.).

Fig. 1. Šiauliai (Shaulii- eng.) Cathedral in 1875th–1876th (painted by Napoleonas Orda)

Fig. 2. Šiauliai Cathedral today (photo of 2023rd)

Creation of visualizations and animation. For the project the "Autodesk 3ds Max" software was chosen because it offers many convenient tools and functions for modelling buildings and animating them. To enhance the environment, the "iToo Software" Forest Pack plugin was used.

Firstly, before starting to model by the "Autodesk 3ds Max" program, the measurement units were adjusted to closely match the real dimensions of the cathedral. Throughout the

cathedral modelling process, consultations with historians were conducted regarding the cathedral's appearance. The spires and roofs of the towers had to be remodelled three times in search of the most accurate shape of the period. To achieve this, architectural analogues of buildings from a similar era were analysed.

Texturing is one of the most important aspects of 3D graphics, as textures highlight the object's shape, colours, and provide detail that is difficult to express visually through modelling, such as depicting tiles or roof shingles. After creating the cathedral, a texture of roof shingles was applied, however, following reassessment and changes in the opinions of history specialists, the cathedral's roof had to be redesigned, adjusting the roof texture accordingly. Textures on the cathedral walls were drawn using the *Viewport Canvas* tool within the "Autodesk 3ds Max" program.

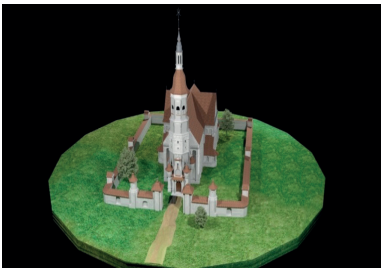


Fig. 3. Visualization of Šiauliai Cathedral

When creating the animation, a frame rate of 30 frames per second was set. The timeline was extended from the usual 100 frames to 600 because the animation will last for 20 seconds. Each frame was exported to a PNG file. The images were compiled into a unified video file by importing these frames as a sequence of images into "Adobe Premiere Pro".

In order to create a realistic model of the Šiauliai Cathedral, an analysis of historical information was conducted. It was determined that only the drawing of the former cathedral remains, while the rest of the visual material pertains to the new cathedral. For the object modelling current photographs and Napoleon Orda's painting were used.

After conducting the analysis, the building's structure was modelled using Autodesk 3ds Max software, and the drawings were recreated. To enhance the visualization, a minimal natural environment was created.

To adapt the animation for the future installation, after animating the cathedral display, all files were exported as PNG images, adjusted, and combined into a video file using Premiere Pro software.

V. Bagaslauskaitė, R. Gudaitiene

CREATING 3D MODELS OF "VORUTA" WOODEN CASTLE FOR EDUCATION GAME FOR MUSEUM OF HISTORICAL COMPLEX OF ŠEIMYNIŠKĖLIŲ MOUND

В. Багаслаускайте, Р. Гуадайтене

СТВОРЕННЯ 3D-МОДЕЛЕЙ ДЕРЕВ'ЯНОГО ЗАМКУ «ВОРУТА» ДЛЯ НАВЧАЛЬНОЇ ГРИ ДЛЯ МУЗЕЮ ІСТОРИЧНОГО КОМПЛЕКСУ ГОРОДИЩА ШЕЙМІНІШКЕЛЯЙ

After analyzing historical data, regarding the wooden castle of Voruta, a decision was made to collaborate with the Lithuanian Museum of the Historical Complex of Šeimyniškėlių Mound and to develop an educational game about Voruta Castle. For this work three-dimentional object of castle was created. This three-dimensional object will be used in Unity to make a historically accurate VR experience for learning and to maintain historical heritage.

Keywords of this research are wooden castle, Medieval History, three-dimensional graphic, 3D game, Lithuanian History, Medieval castles.

As time passed, certain castles were met with degradation, while others underwent rebuilding and restoration efforts. In contrast, most wooden castles vanished completely, leaving neither trace, nor even their names. The locations of these wooden castles are now identified solely by earthworks, trenches, undulating terrain, and some historical sources. It is hard to believe that there is still some proof of the castles.

One of Lithuania's castles is "Voruta", built in the XIII century and documented in historical sources. Despite being mentioned in historical sources the accurate location of the castle was unknown for a long period of time, however significant insights have emerged since its rediscovery. Archaeological investigations not only confirm the existence of a castle on the Šeimyniškėlių mound but also provide insights into its construction and offer glimpses into the daily life of XIII century inhabitants.

The Voruta wooden castle was long considered to be lost until its rediscovery within the Šeimyniškėlių mound in the XIX and XX centuries. It was constructed in a particular area necessary to the strategic needs of the Lithuanian state. Historical records indicate its construction began shortly after the Battle of Swordsmen in 1229. Despite being primarily associated with repelling Livonian attacks, Voruta Castle gained historical prominence in a unique event in 1251, during a skirmish within its confines, Lithuanian king Mindaugas successfully defended himself against Lithuanian princes attempting to seize his power, marking an important moment in its history.

Online analysis revealed several art concepts of how Voruta would look like. Based on the previously mentioned references you can see the vision of Voruta castle according to V. Kavaliauskas (2001) where the landscape of the castle is best viewed.

Creation of 3D models. To reproduce the objects of Voruta castle, Autodesk Maya was used and later transferred to Autodesk 3DS Max. Adobe Photoshop was used to create, modify textures and edit image quality.

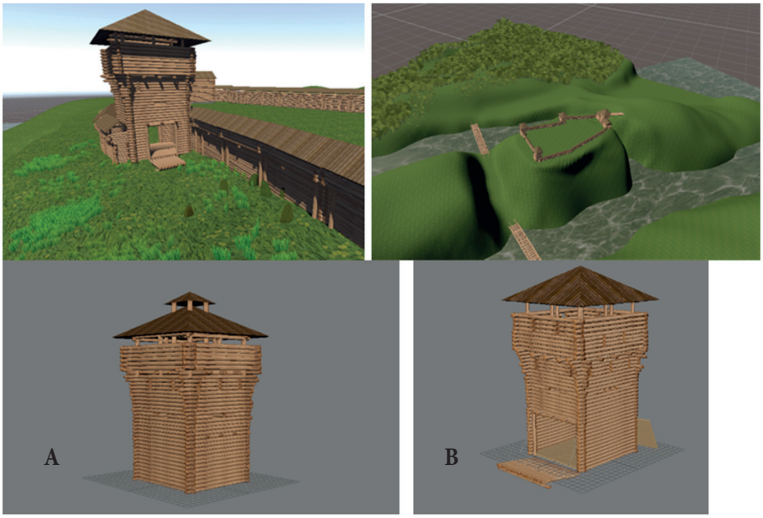


Fig. 1. Three-dimensional look of wooden castle:
A — wooden tower, B — wooden gates

In the process of reproducing the castle, 3D modeling programs were initially used to create essential structures such as walls, gates and towers (Fig. 1, A, B). To achieve an authentic medieval appearance, specialized textures and materials were applied to these structures. Since object is made for "android" type of program its necessary to optimize resource usage. For that objective all structures shared the same materials and were made with low polygons. To find out how the castle would look like, structures were combined using Unity software.

Throughout the project, extensive analysis of historical sources was conducted to discern the distinctive visual attributes of the wooden castle and its structures.

Utilizing advanced three-dimensional graphical software, models of wooden castles were created and combined in Unity program for a final image.

Р. Пацовський

ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ВІЙСЬКОВОГО ОДНОСТРОЮ НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ У XVIII–XXI СТОЛІТТІ

R. Patsovskyi

HISTORY OF THE FORMATION OF MILITARY UNIFORMS IN UKRAINE IN THE XVIII–XXI CENTURIES

Об'єктом дослідження є форма регулярних збройних державних формувань XVIII — початку XXI ст. на території України. Предметом дослідження є всі питання, пов'язані з розробкою оптимальних зразків військової форми, процесами її виробництва, зберіганням і постачанням військової форми одягу безпосередньо до діючої армії в мирний і воєнний час.

Метою дослідження є:

- вивчення всіх етапів становлення та розвитку військової форми на території сучасної України у взаємозв'язку з розвитком тактики і технології ведення бойових дій;
- аналіз діяльності та ефективності інтендантської служби в мирний і воєнний час;
- виявлення основних проблем і недоліків, а також розробка шляхів їх вирішення.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють період з моменту появи на постійній основі регулярних державних збройних сил на території України і до 2016 р. — року переходу Збройних Сил України на нову форму одягу та систему речового забезпечення військ.

Наразі щодо історії однострою можна зробити деякі висновки:

1. Військова форма не виникає сама по собі, а є відображенням історичних і культурних традицій держави. На її еволюцію впливає низка чинників як об'єктивних, так і суб'єктивних. До об'єктивних чинників належать: природні умови, рівень розвитку науки, техніки, медицини, економічні можливості держави, тактика ведення бойових дій. Великий вплив на еволюційний процес становлення військового мундира має і міжнародна мода. Суб'єктивним фактором в еволюційному процесі військового обмундирування є смак і воля законодавчого органу або державоутворюючої особи, політичний курс країни.

2. Двома основними особливостями військової форми є функціональність і консервативність.

3. Військова форма відіграє важливу роль для розвитку духу корпоративності, особливого почуття єдності тих, хто носить мундир тієї чи іншої військової частини. Почуття патріотизму, як і поняття про честь однострою, стяга, герба та інших державних атрибутів, завжди слугувало моральним стрижнем світогляду та поведінки солдатів і офіцерів. Саме тому можна стверджувати, що військова форма є не лише символом держави, визначенням службового становища її власника, а й відіграє величезну виховну роль, сприяє поширенню військової культури, інтеграції армії.

4. У період визвольних змагань на початку XX ст. уперше було розроблено військовий однострій окремих підрозділів на основі українських народних традицій та традицій одягу війська Запорізького.

5. Військова форма Збройних сил України станом на 2016 р. відійшла повністю від традицій російської імператорської та радянської військової форми.

6. Сучасне формування військової форми та її елементів відбувається за прикладом та під впливом військових традицій країн НАТО, але при цьому мало уваги приділяється українським традиціям у військовій формі, попри те, що доволі вдалі й сучасні розробки в цьому напрямі було зроблено ще 2009 р. на основі бази, закладеної в часи перших визвольних змагань.

7. У XXI ст. основними спрямовуючими факторами розвитку військової форми стали загальносвітові тенденції: для польової форми — виживання військовослужбовця та оптимальна експлуатація однострою в різних бойових і кліматичних умовах, для парадної форми — стримана елегантність зі збереженням національних традицій і елементів.

Таким чином можно говорити про п'ять етапи становлення військової форми у XVIII–XXI ст. на теренах України: імперський, національний (український), радянський, перехідний, новий державний український.

Це дослідження ще раз підтвердило велику виховну та історичну значність військової форми. Історія військової форми підлягає музеєфікації, а це дослідження стане історичним підґрунтям розроблення експозиції першого музею історії форми одягу на території сучасної України. Гарним варіантом для розміщення музею історії однострою може бути унікальна пам'ятка культурної спадщини — комплекс колишніх Кременчуцьких речових складів XVIII–XX ст.

О. Шапорда

ПРИНЦИПИ ТА ЦІЛІ ЦИФРОВІЗАЦІЇ МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ В УКРАЇНІ

O. Shaporda

PRINCIPLES AND GOALS OF DIGITALIZATION OF MUSEUM COLLECTIONS IN UKRAINE

З початком у 2022 р. військової агресії російської федерації проти України питання збереження музейних предметів набуло особливого значення. Окрім цілеспрямованого знищення нашого культурного надбання постійними обстрілами, добре відомі непоодинокі випадки грабунку російськими варварами музейних закладів на окупованих ними територіях нашої держави з подальшим перевезенням артефактів за кордон. На жаль, з безцінними предметами культурної спадщини дуже часто вивозилась і фондово-облікова документація музею. Цей факт надає змогу «новим власникам» «легалізувати» викрадені музейні цінності та значно ускладнює можливість їх повернення в майбутньому. Саме через загрозу повної втрати як предметів, так і безцінної інформації про них, цифровізація експонатів набула ключової ролі в роботі музеїв.

Сьогодні інструментарій, доступний для цифровізації, є доволі широким. Цей процес включає в себе кілька аспектів. Зокрема, це — укладання баз даних, фотографування музейних предметів, створення 3d-моделей об'єктів.

Найпершим, чим користувалися зберігачі фондів для обліку предметів у цифровому вигляді в попередні роки, були таблиці Excel й прості бази Access. Безпека збереження даних у такому форматі обмежується, здебільшого, надійністю ПК та програмного забезпечення. Про доступність, використання цих інструментів як централізованої бази, де можуть працювати кілька співробітників музею одночасно, для популяризації та представлення загалу годі й говорити. Нині можливості щодо збереження й висвітлення інформації значно кращі. Західні розробники дають більш ніж вичерпний інструментарій музеям будь-якого профілю. Для зберігання використовуються хмарні сховища, які мають надзвичайно високий рівень надійності та захисту. При цьому інформацію можна дублювати на локальні сервери музею й окремі цифрові носії.

Фотографування музейних предметів — найдоступніший з усіх етапів цифровізації. Для цього досить звичайної цифрової камери смартфону. Однак, щоб отримати більш деталізований знімок, знадобляться професійний фотоапарат, якісне освітлення, система калібрування кольору та програмне забезпечення для постобробки фото.

3d-візуалізація, у першу чергу, — це ефективний засіб для представлення музейних предметів загалу. Цей процес, зазвичай, включає два інструменти — фотограметрію та 3d-сканування. У першому випадку для створення моделі

об'єкта використовують значну кількість фото, які об'єднують в одне тривимірне зображення.

Для сканування залучають спеціальний пристрій — 3d-сканер, який зчитує форму об'єкта та вибудовує його модель.

В обох випадках фіксуються недоліки. Для фотограметрії характерна незначна неточність у структурі об'єкта. Для 3d-сканування — низька якість текстури предмета. Щоб створити дійсно якісну за всіма параметрами модель, інколи ці два інструменти об'єднують, що дозволяє точно передати форму артефакту, його текстуру та колір.

Яка бачимо, сьогодні засобів для цифровізації музейних колекцій більш ніж достатньо. Але можливості на цьому не закінчуються. Для представлення артефактів можна використовувати відеозйомку. Віртуальний музей — прекрасна альтернатива фізичному, де відвідувач має можливість споглядати 3d-моделі реальних музейних предметів. Для оцифрування масштабних об'єктів, на кшталт пам'яток архітектури чи археології, використовують Lidar-сканування.

Музейна колекція Історико-культурного заповідника «Більськ» сьогодні також потребує проведення заходів з цифровізації. Перший етап — фотографування всіх артефактів. Наступний крок — занесення інформації з фондово-облікової документації до бази даних. На третьому етапі планується створення 3d-моделей найбільш цінних артефактів заповідника та представлення їх загалу.

Усі наведені вище варіанти цифровізації дають можливість, у першу чергу, ефективно зберігати інформацію про культурне надбання нашої держави, адже саме в цьому полягає основна місія музеїв, а засоби представлення давніх артефактів через монітор комп'ютера / планшета / мультимедійного екрана дозволять ширше відкрити багатогранність та унікальність культури й історії України як для її громадян, так і для широкої світової публіки загалом.

С. Кулачинська

ТЕХНІЧНІ ЗАСОБИ ВПРОВАДЖЕННЯ ІНТЕРАКТИВНОСТІ В МУЗЕЙНИЙ ПРОСТІР

S. Kulachynska

TECHNICAL MEANS OF IMPLEMENTING INTERACTIVITY IN THE MUSEUM SPACE

У сучасному світі інтенсивно змінюється значення музеїв. Вони перестають бути просто місцем для зберігання, дослідження та експонування предметів, адже їхня роль у сучасному музейному просторі значно розширюється. Сьогодні музейні установи стають комунікаційними осередками, де окрім традиційних засобів комунікації — екскурсій, лекцій, наукових конференцій та семінарів, круглих столів тощо, — впроваджується інтерактивність. Вона визначає умови активної взаємодії відвідувача з музейними предметами та екскурсоводом.

Різноманітний інтерактивний контент зі звуком, світлом, відеоматеріалом може використовуватись під час як розповіді екскурсовода, так і індивідуального відвідування музею без екскурсійного обслуговування. Процес впровадження інтерактивності в музейне середовище базується на матеріально-технічному забезпеченні. Для ефективного використання окремих технічних засобів необхідно правильно підібрати обладнання, яке буде відповідати обраній темі та контенту, мати нескладну систему управління та органічно вписуватися в приміщення

музею, враховуючи просторові можливості залів чи загальний художній задум експозиції. Одна і та ж сама технологія в кожному музеї виглядає по-різному. Також використання інтерактивних технологій має враховувати вік основної музейної аудиторії та середню кількість відвідувачів.

Важливу роль у впровадженні інтерактивності в музейне середовище відіграє діджиталізація. Використання цифрових технологій, у першу чергу оцифрування колекцій, надає можливість організувати ефективний комунікаційний процес відвідувача з музеєм та забезпечує безпосередній доступ до експонатів та інформації про них. Цифрова трансформація включає створення інтерактивних віртуальних і мультимедійних експозицій, віртуальних або попередньо записаних екскурсій та мультимедійних гідів, інтерактивних мобільних додатків, QR-кодів, електронних етикеток, архівів і баз даних тощо. Використання в музейній справі віртуальної та доповненої реальності підвищує інтерактивність взаємодії з відвідувачами, полегшує орієнтування в музейній залі, представляє детальну інформацію, яка не видима за звичних обставин та дозволяє відтворити окремі події. У такий спосіб музей може продемонструвати свої колекції у віртуальному турі чи онлайн-виставці, залучивши ще більшу кількість відвідувачів. Екскурсанти долучаються до певної події чи відвідують окремі місця, ознайомлюються з детальною інформацією про музейні предмети, які складають інтерактивну віртуальну галерею та «оживають» за допомогою відео або звуку. Також на основі цифрових технологій забезпечується доступність до музейних колекцій для осіб з особливими потребами або тих, хто проживає далеко за межами розміщення музею. Інтерактивності набувають і вебсайти музейних установ, на яких, окрім загальної інформації про музей та його діяльність, розміщуються відеопанорами, ігри, онлайн-тести, онлайн-виставки, онлайн-пазли, система купівлі електронного квитка та ін.

У музейному просторі цифрові технології можуть використовуватись як допоміжний інструмент комунікації (цифрові етикетки, електронні гіди, інформаційні кіоски тощо) або ж мультимедіа може відігравати роль музейного предмету, який можна потримати в руках чи детально розглянути за допомогою проєкції. Одним з технічних засобів, який використовується музеями для впровадження інтерактивності, є інтерактивний стіл. Він застосовується під час виставок, музейних екскурсій та інсталяцій. Також за його допомогою можна організувати надання довідкових послуг за допомогою навігаційних систем, підказавши відвідувачам графік роботи музею, правила поведінки, розміщення залів чи окремих експонатів та надавши інші допоміжні відомості. Інтерактивний стіл дозволяє відвідувачу детальніше вивчити музейні предмети. Також у нього можуть вбудовуватися певні (за тематикою) інтерактивні додатки, які надають змогу ознайомитись з певною подією чи епохою, відомою постаттю чи окремим музейним предметом.

Ефективність взаємодії з музейною аудиторією також розширюють інтерактивний екран або дошка. Використовуючи їх, відвідувач самостійно обирає для себе потрібні теми чи розділи експозиції. Інтерактивний екран дозволяє під час екскурсії демонструвати наочні матеріали у вигляді фото- та відеоматеріалів, 3D-макетів музейних предметів чи пам'яток, які представлені в експозиції або втрачені з певних причин. У музейному середовищі популярною є інтерактивна проєкція 3D-зображення людини в натуральну величину. Інтерактивні макети, вітрини та 3D-проєкції викликають у відвідувачів незвичні емоції та захоплення.

За допомогою інтерактивного екрану є можливість демонструвати музейні інтерактивні інсталяції, поєднавши в єдиний комплекс світло, звук, інфографіку.

Ще одним засобом, який доповнює інтерактивне середовище музею, є інтерактивна книга. Вона існує у двох різновидах: RealBook та VirtualBook. В основі інтерактивних книг обох різновидів — проєкційні технології. Принцип роботи першого формату RealBook ґрунтується на реальному перегортанні сторінок, коли перед відвідувачем оживає певний сюжет. Для другого різновиду VirtualBook характерним є віртуальне перегортання сторінок, яке може здивувати та вразити відвідувача. У процесі такої взаємодії активізуються візуальні й вербальні канали сприйняття людини.

Посилити інтерактивну взаємодію відвідувача з музейними предметами допоможе технологія Web AF, яка без завантаження будь-яких додатків дозволяє переглядати відеоматеріали з титрами на екранах своїх мобільних пристроїв, наводячи камеру пристрою на номер фотографії. За допомогою технології Web AF можна «оживити» будь-який музейний предмет.

Підвищити привабливість відвідувачів та зробити музейний досвід більш захоплюючим може інтерактивна фотозона. Вона являє собою проєкцію фотографій експозиції, де кожен відвідувач зможе відчути себе її учасником. Використання інтерактивної фотозони також буде додатковим інформаційним каналом музейного маркетингу, адже такі світлини будуть розміщуватись у соціальних мережах, що, у свою чергу, підвищуватиме імідж та впізнаваність музею.

Таким чином, у нинішніх умовах музеям необхідно урізноманітнювати діяльність, знаходити нові можливості для залучення ще більшої кількості відвідувачів, використовуючи сучасні підходи до використання інноваційних засобів відображення інформації. Для налагодження зворотнього зв'язку з аудиторією в музейному середовищі необхідним стає застосування мультимедійних інтерактивних технологій, які вирізняються своєю оригінальністю, унікальністю, новизною, наочністю. Технічні засоби впровадження інтерактивності розширюють можливості музейного простору й відіграють роль нового інструменту зацікавленості музейними предметами, сприяють їх адаптації до різних категорій відвідувачів.

І. Сошніков

МАСШТАБИ ЗНИЩЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ МУЗЕЇВ У ХОДІ СУЧАСНОЇ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

I. Soshnikov

THE SCALE OF THE DESTRUCTION OF UKRAINIAN MUSEUMS DURING THE MODERN RUSSIAN-UKRAINIAN WAR

Війська російських окупантів в Україні не лише вбивають людей, грабують та руйнують житлові й господарські споруди, вони ще й цілеспрямовано, в рамках єдиного задуму, знищують та пошкоджують унікальні пам'ятки архітектури, мистецтва та історії України. Їхня мета — стерти будь-які прояви української ідентичності з лиця землі, тому українські пам'ятки культури перебувають зараз під особливим прицілом окупантів. Усе — від спалення українських книг і до пограбування музеїв — спрямоване на знищення культурного коду української нації.

У статті 8 Римського статуту Міжнародного кримінального суду є окремий військовий злочин — «навмисне завдання ударів по будинках, призначених для цілей релігії, освіти, мистецтва, науки чи благодійності, історичним пам'ятникам, госпіталям та місцям зосередження хворих та поранених, за умови, що вони не є військовими цілями».

Список зруйнованих культурних об'єктів ще не складено. Однак масштаби збитків вже очевидні: станом на 11 січня 2023 р. ЮНЕСКО підтверджує знищення або пошкодження війною 235 об'єктів культурної спадщини України: 104 релігійні споруди, 83 історичні будівлі та заклади культури, 19 пам'ятників, 18 музеїв та 11 бібліотек (включаючи лише підтверджені випадки поверхневих пошкоджень, таких як вибиті двері та вікна).

Станом на 3 листопада Міністерство культури України зафіксувало 564 випадки пошкодження або знищення об'єктів культурної спадщини, серед яких — 178 релігійних об'єктів, 165 старовинних будівель, 83 театри та будинки культури, 47 пам'ятників, 37 бібліотек, 37 музеїв та 12 інших об'єктів. 23 постраждалі об'єкти мають статус пам'ятника національного значення. Окрім цього, російські окупанти займаються вивозом цінностей з українських музеїв та церков.

25 лютого 2022 р. від російських бомб згорів вщент Іванківський історико-краєзнавчий музей у Київській області. У музеї зберігалися, серед іншого, твори народного мистецтва, у тому числі картини Марії Приймаченко та текстильні вироби Анни Верес. Місцеві жителі врятували частину експонатів з палаючої будівлі.

1 березня внаслідок авіаударів було пошкоджено музей при Меморіальному центрі голокосту «Бабин Яр», а 2 березня було частково зруйновано краєзнавчий музей Бородянки в Київській області. 6 березня внаслідок обстрілу Чернігова пошкоджено літературно-меморіальний заповідник М. М. Коцюбинського та обласний художній музей. Уночі 11 березня окупанти розбомбили будівлю Музею української старовини Василя Тарновського, збудовану наприкінці XIX ст. 12 березня росіяни пошкодили фасад, вікна та частину експозиції Військово-історичного музею. 7 березня окупанти обстріляли Васильківський історико-архітектурний музей-заповідник «Садиба Попова» (Запорізька область), а в ніч на 14 березня розграбували експонати музею. Також 7 березня сильно пошкоджено фасад та вікна Харківського художнього музею. 8 березня і протягом кількох днів у Тростянці було зруйновано та пошкоджено музейно-виставковий центр «Тростянецький», розташований у будівлі XVIII–XIX ст. 9 березня був зруйнований краєзнавчий музей в Охтирці на Сумщині. 14 березня під час обстрілу с. Нові Петрівці Київської області було пошкоджено Національний музей-заповідник «Битва за Київ 1943 р.» 21 березня в результаті авіаударів був зруйнований художній музей Куїнджі в Маріуполі. На момент бомбардування в музеї не було оригіналів Куїнджі, але залишалися полотна таких відомих художників, як Айвазовський, Глущенко, Яблонська, Дерегус. Їхня доля невідома. Того ж дня бомбардуванням було знищено Маріупольський приватний музей ретрокомп'ютерів, у якому було представлено понад 500 зразків комп'ютерної техніки, починаючи з 1950-х рр. Під час бомбардування був майже повністю зруйновано Маріупольський краєзнавчий музей. Багато експонатів було частково або повністю знищено вогнем.

У ніч із 6 на 7 травня внаслідок російського обстрілу згорів Літературно-меморіальний музей Григорія Сковороди в с. Сковородинівка Харківської області. Найцінніші експонати — скриня, скрипки та годинник Сковороди — були евакуйовані заздалегідь. У Харкові постраждали кілька десятків історичних споруд та храмів.

10 жовтня 2022 р. внаслідок ракетного обстрілу центру Києва постраждали Педагогічний музей, музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, музей Тараса Шевченка, музей Миколи Бажана, музей Павла Тичини, Музей історії Києва, Київська картинна галерея, Національний науково-природничий музей України та Науково-дослідний реставраційний центр.

Два найбільші музеї Херсону — Краєзнавчий та Художній, а також частина фондів обласної наукової бібліотеки — були пограбовані російськими військами перед їх відступом з міста. Наприклад, у Краєзнавчому музеї майже не залишилося експонатів у залі, присвяченій історії кіммерійців, скіфів та сарматів. Під скляними вітринами — лише таблички з описами: бронзові сокири, сокири з каменю та міді, крем'яні серпи. Зник також комплекс прикрас сарматського періоду загальною вагою 300 г, датований I ст. до н. е. — золота сережка, дві великі сердолікові намистини-амулети, пара браслетів, застібки для одягу та масивна шпилька-фібула. З Художнього музею Херсону експонати вивозили з 30 жовтня по 4 листопада. Для цього росіяни задіяли п'ять КАМАЗів, а також кілька автобусів для перевезення крихких експонатів. Загалом із міста було вивезено понад 15 тис. експонатів (з яких близько 10 тис. — із художнього музею).

У жовтні 2022 р. Міністр культури України Олександр Ткаченко повідомив, що російські війська розграбували близько 40 музеїв на окупованих територіях. Зокрема, до Донецька було вивезено понад 2000 експонатів трьох маріупольських музеїв (зокрема картини Куїнджі та Айвазовського), а також колекцію Мелітопольського краєзнавчого музею (зокрема скіфське золото). Вивезення культурних цінностей з України стало найбільшою крадіжкою з часів Другої світової війни. Новим випробуванням для всієї України стало руйнування окупаційними військами Каховської греблі. Включно з Південнобузьким і Березанським лиманами кількість потенційно постраждалих пам'яток сягнула майже двох сотень.

Отже, відкрита агресія РФ створила загрозу повного знищення всіх проявів української культури. У цьому контексті мотивація знищення та розкрадання культурних цінностей агресором відповідає меті агресії — позбавити український народ його державності, національної ідентичності й культурного простору. Включення РФ українських об'єктів культурної спадщини у своє «правове поле», переміщення культурних цінностей з окупованих територій до РФ та методи ведення війни, що включають широкомасштабні невибіркові обстріли, уважаються порушенням норм міжнародного права та воєнними злочинами. Можливості захисту культурної спадщини на окупованих територіях зазвичай обмежені і зводяться переважно до моніторингу, фіксації та документування злочинів. Захист об'єктів культурної спадщини, як і повернення окупованих територій, є ключовими питаннями для долі України.

О. Барбелюк

МУЗЕЇ ЯК МІСЦЯ ПАМ'ЯТІ ПРО МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

O. Barbeliuk

MUSEUMS AS PLACES OF MEMORY OF MYKHAILO KOTSIUBYNSKYI

Значущість теми музеїв, присвячених Михайлу Коцюбинському, пов'язана з плеканням історичної пам'яті українського соціуму, частиною якої є визначний письменник і його родина. Адже на їхню долю припало жити й діяти на початку

жорсткого XX ст. Музейні установи є місцями для освіти та виховання, оскільки спонукають публіку вивчати історію, літературну традицію та соціокультурний контекст, пов'язаний з письменником. Вони відносяться до вагомих туристичних пунктів. Музеї дозволяють вивчати життя та творчість письменника, що допомагає зберігати й підтримувати українську ідентичність. Відкрита російська агресія проти України актуалізувала ще один аспект значущості проблеми — необхідність зафіксувати наявний стан музеїв задля можливості їх відновлення після можливих руйнувань.

Музейні установи М. Коцюбинського частково стали предметом уваги науковців. Л. Кравченко, Т. Лебідь, Ю. Москвічова, А. Андрушко, В. Красавіна та інші науковці показали окремі аспекти їх діяльності. Проте важливим є комплексне уявлення про увічнення письменника, зважаючи на що мета розвідки полягає у визначенні форматів вшанування пам'яті про М. Коцюбинського в музеях.

Перша за часом виникнення установа — літературно-меморіальний музей імені Михайла Коцюбинського у Вінниці. У 20-х рр. XIX ст. дід М. Коцюбинського, Максим Абаза, прибув до міста, де придбав земельну ділянку на Замості, заснувавши хутір Абазівка, і звів будинок, де 17 вересня 1864 р. народився майбутній письменник. У 1897 р. родина переїхала до Чернігова. Але у 1925 р. брат письменника, Хома Коцюбинський повернувся до Вінниці і взяв під свою опіку родинну нерухомість. Згідно з документами, будинок було відремонтовано та включено до переліку об'єктів охорони вже за радянської влади.

У 1926 р. було видано розпорядження про будівництво у Вінниці пам'ятника Михайлу Коцюбинському, але монумент було встановлено лише в 1989 р. Урочисте відкриття літературно-меморіального музею Михайла Коцюбинського у Вінниці відбулося 8 листопада 1927 р. Його першим директором став Х. Коцюбинський. Перша експозиція музею містила книги з автографами письменника, рукописи, родинні фотографії та інші артефакти, включаючи крісло, придбане М. Коцюбинським на перший літературний гонорар у 1890 р., а також живописні роботи, зокрема ілюстрації О. Кульчицької та краєвиди Вінниці від М. Жука.

Нині цей музей є одним із найцікавіших культурних об'єктів Вінниці. Основна експозиція розміщена в трьох кімнатах. У першій з них — «кімнаті пам'яті» — представлені фотографії, рукописи, речі та документи, пов'язані з родиною письменника. У другому приміщенні розташована виставка, присвячена творчості М. Коцюбинського. Тут відвідувачі можуть ознайомитися з першими виданнями його творів, листами та фотографіями. Особливу увагу привертає куток, присвячений роману «Тіні забутих предків», де розміщені фотографії знімальної групи стрічки та епізоди з неї. У третій залі експонуються предмети, пов'язані з особистим життям М. Коцюбинського. Тут представлені меблі з його кабінету, речі побуту, які використовував письменник. У музеї зібрана цікава колекція експонатів, пов'язаних з його найближчим оточенням — родинний портрет М. Коцюбинського, листівка з будинком сім'ї в Кропивницькому, книги письменника та його батьків, автографи співбесідників, фотографії родини в різний час, артефакти з дитинства М. Коцюбинського, листування та архівні документи, оригінальні видання творів письменника та багато іншого.

У фондах музею нараховується понад 9 тис. одиниць збереження, серед яких є прижиттєві видання творів М. Коцюбинського, їх перекладів на мови світу, архівні матеріали, спогади сучасників, а також предмети побуту та етнографії. На

додаток, музей має колекцію художніх полотен, які стали ілюстраціями до творів письменника.

У музеї, окрім постійної експозиції, проводяться тимчасові виставки, присвячені різним аспектам життя та творчості М. Коцюбинського. Тут організовуються різноманітні культурні заходи, включаючи виставки, лекції, театралізовані екскурсії, літературні вечори й інші події. У музеї є можливість переглядати документальні фільми про письменника та його родину.

Іншим важливим об'єктом є Чернігівський літературно-меморіальний музей-заповідник М. М. Коцюбинського. Спочатку це була садиба митця, придбана в 1898 р., по переїзді з Вінниці. Музей створено в 1934 р., в 1993 р. йому надано статус заповідника. Він складається з меморіального будинку, саду і літературної експозиції. Так склалося, що на чолі музею в різні роки перебували нащадки М. Коцюбинського — брат Хома, донька Ірина, онук Юлій Романович, правнук Ігор Юлійович.

Чернігівська музейна колекція ґрунтується на фонді М. Коцюбинського, який включає 323 рукописи письменника, охоплюючи твори, нотатки, чернетки та виписки, епістолярну спадщину у 694 листи. Музей зберігає особисту бібліотеку М. Коцюбинського, що налічує 1536 примірників книг, включаючи твори письменника, книги, подаровані його родині з особистими написами від інших письменників, видавців і етнографів. Колекція охоплює твори класиків української і світової літератури, підручники, етнографічні збірники та періодичні видання. Там зберігаються меморіальні фотографії, листівки, які привозив письменник з різних країн, фонди постійно поповнюються сучасними виданнями творів М. Коцюбинського та критичною літературою з коцюбинськознавства. Чимало спогадів сучасників про М. Коцюбинського, його дітей, родичів і матеріалів про екранізацію та інсценізацію його творів. Окремий фонд присвячений доньці письменника І. Коцюбинській, що зокрема, включає копії листів М. Коцюбинського до М. Грушевського.

Інший музей, присвячений письменнику, функціонує у с. Вихвостів на Чернігівщині, де у 1905 р. відбулися події, відображені у повісті «Fata Morgana». Вихвостівська музейна кімната була створена у 1938 р., музей відкрито у 1983 р. Головна його цінність — відділ, присвячений «Fata Morgana». Тут експонуються фотографії, артефакти, що належали мешканцям Вихвостова того періоду.

Варто згадати і музей М. Коцюбинського у м. Сімеїз, що в Криму. Експозицію було облаштовано в невеликій кімнаті на другому поверсі старовинного татарського будинку, де письменник разом із дружиною та дітьми перебував на відпочинку влітку 1911 р. Відвідувачів музей приймав від 1968 р. з перервою у 2009–2011 рр., продовжував працювати і в умовах російської окупації Криму. У виставковому приміщенні представлені репродукції фотографій, документів, листів, рукописів, видань творів письменника і його сучасників, періодичні видання, літературну критику різних періодів, картини та їхні репліки, а також етнографічні матеріали. У загальний контекст експозиції вдало вписався портрет письменника авторства Степана Аруняна. У другій залі зібрано матеріали про перебування письменника в Криму, його роботу на виноградниках у складі філоксерної комісії, сімейний відпочинок та особисті й творчі зв'язки. Особлива частина експозиції присвячена творам М. Коцюбинського. Серед них є перекладені кримськотатарською мовою — «Під мінаретами», «У грішний світ», «На камені», «У путах шайтана». Цей куточок

прикрашають ілюстрації до творів письменника, а також старовинний татарський одяг і посуд. Детальніша інформація про стан цього музею наразі не доступна через російську окупацію.

Війна не оминула музейну спадщину письменника. У результаті мінометного обстрілу в березні 2022 р. у музеї в Чернігові постраждали ґанок, стіни, перекриття, вікна, двері, окремі інтер'єри музею, меблі та експонати, у фундаменті з'явилася тріщина. Пошкоджено пам'ятник І. Коцюбинській.

Отже, в Україні функціонують чотири музеї, присвячені Михайлу Коцюбинському. Вони пов'язані з локаціями життя та творчості письменника і відіграють роль місць пам'яті, важливих для української ідентичності. З початком відкритої російської агресії ці музейні установи стали заручниками вторгнення. Їх збереження є складовою політики збереження/відновлення культурної спадщини.

Д. Секунда

ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ ЗАПОРІЗЬКОГО АВТОМОБІЛЬНОГО ЗАВОДУ

D. Sekunda

HISTORY OF THE ORIGIN AND DEVELOPMENT OF THE ZAPORIZHZHIA AUTOMOBILE FACTORY

Запорізький автомобільний завод (ЗАЗ) визначається багатовимірною історією свого виникнення та становлення, що відображає ключові етапи технологічного й економічного розвитку регіону. Дослідження присвячує свою увагу ретроспективному аналізу факторів, які сприяли заснуванню заводу, його початковому періоду функціонування та перетворенню в індустріального гіганта.

Історія ЗАЗ відображає ключові етапи технологічного та економічного розвитку регіону, починаючи з моменту заснування заводу. Засновники ЗАЗу прагнули до індустріалізації та розвитку автомобільної промисловості в Україні. ЗАЗ виник у контексті значущих змін у технологічній й економічній сферах Запоріжжя. Традиційні галузі, такі як важка промисловість і сільське господарство, перейшли у фазу індустріалізації, що сприяло заснуванню автомобільного заводу.

Одним із ключових аспектів дослідження є генезис ідеї створення автомобільного заводу в Запоріжжі та визначення стратегічних моментів, що започаткували виробництво. Розкриття впливу господарських, соціальних і технічних тенденцій на розвиток заводу є основною метою дослідження.

Виникнення ідеї створення автомобільного заводу було зумовлене потребою в сучасних транспортних засобах. Стратегічні моменти включали в себе вибір оптимального місцезнаходження, взаємодію з галузевими та урядовими партнерами, а також упровадження передових технологій виробництва. Це передбачало визначення моделей, що відповідали попиту, і вдосконалення стратегій управління.

Протягом свого початкового періоду функціонування ЗАЗ зазнав впливу господарських, соціальних та технічних тенденцій. Такі фактори, як інновації в технологіях виробництва, зміни в споживчих уподобаннях і соціальні трансформації, формували напрями його розвитку. Нагальними стали потреби в розбудові транспортної інфраструктури, індустріалізації, а також у кваліфікованій робочій силі. Економічні перспективи та стратегічна важливість автомобільної галузі також визначали період становлення заводу. Господарські та соціальні

тенденції, такі як розвиток глобальної економіки й зміни в споживчих практиках, визначали розвиток заводу. Технічні тенденції, зокрема у виробництві автомобілів, впливали на стратегії виробництва та конкурентоспроможність.

Крім того, дослідження спрямоване на аналіз важливих моментів у становленні ЗАЗу, таких як упровадження нових технологій, моделей та стратегій управління. Особлива увага приділена періоду змін й адаптації заводу під час різних історичних етапів, включаючи період економічних криз, перебудов та трансформацій.

Успіх ЗАЗу був визначений не лише впровадженням нових технологій, але і адаптацією до різних історичних етапів, таких як економічні кризи та перебудови. Завод набував досвіду у вирішенні викликів і трансформаціях, що зміцнювало його стійкість. Адаптація була ключовою для збереження стійкості та розвитку підприємства.

Мета дослідження — зіставлення минулого і сучасного ЗАЗу, виявлення ключових чинників, що визначили його успіх та виклики. Додатково, дослідження відстежує роль ЗАЗу у формуванні автомобільної промисловості України та вплив заводу на економічний і соціокультурний розвиток регіону. Роль ЗАЗу у формуванні автомобільної промисловості України була значущою. Він впливав на економічний та соціокультурний розвиток регіону, забезпечуючи робочі місця й сприяючи технічному прогресу. Це включало оцінку його ролі у створенні робочих місць, інфраструктурний розвиток.

Результати дослідження дозволяють краще розуміти не лише історію ЗАЗу, але й динаміку виробництва автомобілів в Україні загалом, сприяючи глибшому осмисленню вкладу заводу в економічний та культурний контекст країни.

Це все акумулює і прогнозує подальшу музеєалізацію цього об'єкта і навіть формування сучасної музейної експозиції «Залізне серце Запоріжжя» в межах експозиційної площини «Запорізького обастного краєзнавчого музею».

У контексті музейної експозиції «Залізне серце Запоріжжя» роль ЗАЗу може бути відображена в результаті представлення унікальних автомобілів, історії їхнього створення та внеску заводу в розвиток регіону. Це може включати етапи створення перших моделей, періоди змін і трансформацій, а також вагому роль заводу в розвитку автомобільної галузі та соціально-економічному прогресі. Взаємодія із Запорізьким обласним краєзнавчим музеєм може впливати на створення більш повної та підсиленої експозиції, яка сприятиме музеєалізації об'єкта й відображенню його ролі в історії регіону.

А. Семененко

ІСТОРІЯ МУЗЕЄФІКАЦІЇ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА «БІЛЬСЬК»

A. Semenenko

HISTORY OF THE MUSEUMIZATION OF THE "BILSK" HISTORICAL AND CULTURAL RESERVE

Більське городище є унікальною археологічною пам'яткою України. Це найбільше укріплене поселення раннього залізного віку в Європі. Воно було важливим політичним, економічним та культурним центром у регіоні. Городище є одним із найвідоміших об'єктів культурної спадщини в Україні.

Ще з давніх часів велична фортеця привертала до себе увагу дослідників. Так, на думку багатьох авторитетних учених, які наводять ряд переконливих аргументів

та доказів, Більське городище являє собою залишки древнього міста Гелон, яке згадує у своїх працях «батько» історії Геродот.

Першим відомим дослідником, який ще в 1906 р. провів археологічні розкопки на городищі, є В. О. Городцов. Надалі все більше науковців займалися дослідженням пам'ятки. Так, у 1920–1940-х рр. з археологічними розвідками його відвідали В. О. Грінченко, О. К. Тахтай, М. А. Стан, І. І. Ляпушкін, Г. Т. Ковпатенко та ін.

Найбільший внесок у дослідження Більського городища належить видатному досліднику Б. А. Шрамку. Експедиції з ним на чолі проводили археологічні дослідження цього унікального археологічного комплексу з 1958 по 1995 рр. Зважаючи на масштабність та рівень робіт, укладених та опублікованих надалі матеріаліах, Бориса Шрамка цілком заслужено називають «патріархом більської археології».

Зростання уваги науковців до городища дозволило підняти на новий рівень ряд важливих пам'яткоохоронних питань. Деякі аспекти щодо цього було висвітлено на установчій конференції Полтавської облорганізації Товариства охорони пам'яток у 1966 р. З часом керівництво звернулося до дослідника городища професора Б. А. Шрамка за порадою. У листі, що надійшов у відповідь від вченого, були викладені добре обмірковані пропозиції щодо створення заповідника. Конференція неодноразово піднімала клопотання перед державними органами про створення заповідника на території пам'ятки, але бажаного результату це не дало.

Справу Б. А. Шрамка щодо дослідження Більського городища паралельно з ним або дещо пізніше продовжила ціла когорта археологів. Серед них можна виділити Б. М. Гракова, А. О. Моруженко, В. П. Андрієнка, Ю. М. Бойка, П. Я. Гавриша, І. Б. Шрамко, Р. Ролле, В. Ю. Мурзіна, С. В. Махортих, С. А. Скорого, О. Б. Супруненка, І. М. Кулатову, С. А. Заднікова, В. В. Приймака та багатьох інших. Усі вони зробили вагомий внесок у дослідження пам'ятки та усвідомлення її історичної та культурної цінності.

В останнє десятиліття на теренах городища також проводяться масштабні дослідження. Діяли експедиції, які очолювали такі дослідники, як І. Б. Шрамко, С. А. Задніков, Д. С. Гречко, О. М. Шапорда, К. Ю. Пеляшенко, В. М. Окатенко та ін.

Більське городище являє собою комплекс цінних історичних, археологічних та культурних об'єктів культурної спадщини. Саме завдяки кропіткій і масштабній роботі дослідників вдалося зафіксувати та явити науковому світові унікальний науковий, експозиційний та рекреаційний потенціал феноменальної пам'ятки. Починаючи з 1980-х рр., усе частіше в колі науковців почали з'являтися думки стосовно необхідності створення на території Більського городища заповідника національного значення. Цілком логічно, що це мало б сприяти збереженню культурних нашарувань, природних та історичних ландшафтів і популяризації знань про давню історію України. З цією метою за ініціативи й за масштабного сприяння тодішнього керівника Центру охорони та досліджень пам'яток археології управління культури Полтавської облдержадміністрації О. Б. Супруненка 15 квітня 2005 р. Полтавською обласною радою прийнято рішення «Про створення історико-культурного заповідника "Більськ"».

Першим директором, який і розпочав власне розбудову установи, був відомий дослідник В. В. Приймак. Нині заповідник очолює І. І. Корост, завдяки зусиллям якого вдалося досягти значних успіхів у збереженні, дослідженні та популяризації Більського археологічного комплексу.

Варто наголосити на тому, що постановою Кабінету Міністрів України від 03 вересня 2009 р. № 928 «Про занесення об'єктів культурної спадщини національного значення до Державного реєстру нерухомих пам'яток України» Комплексу пам'яток території та округи Більського городища надано статус національного.

Результати археологічних досліджень та фіксація пам'ятки в авторитетному статусі в колі науковців нині утверджує на думці про актуальність підняття питання щодо надання Більському городищу статусу об'єкта Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. Таким чином, одним із напрямів музеєфікації Історико-культурного заповідника «Більськ» є створення окремої музейної експозиції, присвяченої історії музеєфікації заповідника.

В. Вознюк

ОСОБЛИВОСТІ ЕКСКУРСІЙНОГО ОБСЛУГОВУВАННЯ ШКОЛЯРІВ

V. Vozniuk

FEATURES OF GUIDED TOURS FOR SCHOOL STUDENTS

Екскурсії відіграють важливу роль в освітньому процесі, оскільки сприяють розширенню та поглибленню знань учнів з різних предметів, а також активізації їхнього інтересу й мотивації до навчання. Планування й проведення екскурсій для школярів зумовлені характеристиками молодої аудиторії та її особливостями.

Екскурсія розглядається як метод організації навчального процесу, який полягає в тому, що учні отримують знання, безпосередньо відвідуючи місця розташування об'єктів дослідження. Вони можуть бути як навчальними, так і позашкільними. Тематика перших залежить від навчальної програми кожної дисципліни, потребує ґрунтовної підготовки, методичних розробок, враховуючи рівні здобуття освіти. Ці екскурсії можуть проводити фахівці-практики з екскурсійної справи або вчителі окремих предметів, відповідно до вимог шкільної програми. У сучасних умовах екскурсоводу для ефективного проведення екскурсій необхідно використовувати інтерактивні методи навчання, які активно залучають учнів до процесу засвоєння навчального матеріалу. Позашкільні екскурсії, як правило, проводяться екскурсоводами і формуються вже не згідно з вимогами навчальних дисциплін та програм, а за тематичними напрямками, такими як історичні, архітектурні, мистецтвознавчі, виробничі тощо. Також позашкільні екскурсії можуть бути оглядовими, наприклад, по місту або певному об'єкту культурної спадщини.

Суттєвим елементом у структуруванні екскурсій є їх розгляд як необхідної складової освітнього процесу, що повинна бути глибоко інтегрована в зміст навчальних програм. Не можна розглядати їх як випадкові, одноразові події, що малопов'язані із загальним процесом навчання. Вибір теми та об'єкта екскурсії відбувається системно і взаємопов'язано. Визначена тема зумовлює тривалість екскурсії, яка регламентується навчальним планом і розкладом занять. Зміст екскурсій повинен бути прямо пов'язаний зі знаннями, що вже вивчені на попередніх уроках, або мати випереджувальний характер. Водночас отримані під час екскурсій результати спостережень слід використовувати на наступних уроках. Окрім того, екскурсійні програми школярів мають і виховне значення.

Інший важливий аспект — підготовка школярів до екскурсії. Учитель перед запланованою подією ознайомлює їх із темою, метою та завданнями екскурсії, пояснює питання, на які вони повинні звернути увагу та знайти відповіді. Також

він формує групи учнів для ефективнішого керування ними під час екскурсії. Після цього визначає старшого учня в кожній групі, розподіляє між учнями необхідне екскурсійне обладнання та роздає завдання для самостійної роботи.

Безпосереднє проведення екскурсій визначають терміном «екскурсійне обслуговування». Його якість залежить від багатьох факторів: належного транспортного забезпечення, готовності екскурсантів до вислуховування та усвідомлення теми екскурсії, якості методичної підготовки, професійності й майстерності екскурсовода, дотримання правил техніки проведення екскурсії та індивідуального підходу до обслуговування різних груп екскурсантів та ін.

Так, екскурсії для школярів відрізняються активнішою формою проведення та мають свої особливості. Серед них — застосування розповіді у формі бесіди, скеровані питання до аудиторії з метою залучення їх уваги до конкретної проблеми, надання завдань для самостійного проведення різноманітних спостережень і досягнення висновків щодо підтеми, швидші темпи переміщення по маршруту та велика увага до пішохідних екскурсій. Використання зазначених методів і прийомів дозволяє підвищити залучення учнів до екскурсії, поглибити їхнє розуміння матеріалу й стимулювати до власного пізнавального дослідження.

Таким чином, ефективне планування та реалізація екскурсійного обслуговування для школярів є важливим аспектом освітнього процесу, який вимагає глибокого аналізу й урахування специфічних особливостей цільової аудиторії. Учні в такий спосіб мають можливість безпосередньо ознайомитись із тим, що вивчають у навчальних закладах, закріпивши здобуті знання або отримавши нові, а також розвивати свої критичне мислення, спостереження та уміння співпрацювати в колективі. Забезпечення успішної реалізації екскурсійних заходів вимагає використання різноманітних ефективних методів та стратегій, спрямованих на активізацію й максимальне залучення школярів до процесу.

А. Салко

ПРОБЛЕМАТИКА ЧОРНОЇ АРХЕОЛОГІЇ НА ЗАКАРПАТТІ (НА ПРИКЛАДІ КЕЛЬТСЬКОЇ НУМІЗМАТИКИ)

A. Salko

PROBLEMS OF BLACK ARCHAEOLOGY IN THE TRANSCARPATHIAN REGION (ON THE EXAMPLE OF CELTIC NUMISMATICS)

Перші кельтські імітації на теренах Закарпаття були віднайдені в 1844 р. під час розробки кар'єру на горі Галіш, що поблизу м. Мукачева. Саме з середини XIX ст. бере відлік дослідження старожитностей епохи латену на теренах цього регіону. Пов'язані вони з постаттю Т. Легоцького (1830–1915), який згодом і відкрив поселення на горах Галіш і Ловачка та класифікував їх як укріплене поселення — опідум, що тоді було економічним і культурним центром місцевого кельтського населення.

Водночас місцева влада, намагаючись розширити площу орних земель, почала проводити меліоративні заходи, що спричинило сплеск знахідок скарбів та поодиноких артефактів. Користуючись цією нагодою, Т. Легоцький організував збір старожитностей, де за кожну річ виплачував фіксовану ціну. Також він проводив археологічні розкопки на території опідуму, під час яких знаходив також

окремі імітації. Це дозволило йому зібрати чималу колекцію, котра лягла в основу майбутнього музею.

Варто зазначити, що не всі такі знахідки потрапляли до рук науковця. Окремі монети розходилися по приватних і музейних колекціях. До прикладу, деякі імітації, віднайдені в 1844 р., були прийняті у Віденську нумізматичну колекцію вже в 1845 р.

Подальші археологічні дослідження пам'яток епохи латену не змогли розширити нумізматичну колекцію кельтських імітацій на Закарпатті. Проте вона продовжувала поповнюватися окремими монетними скарбами, що виявлялися протягом XX ст. Показовою є історія Великогораздівського скарбу, виявленого в 50-х рр. XX ст. Робітниками в полі знайдено близько 100 монет, половина з яких, унаслідок необізнаності, була безповоротно втрачена.

Також вагоме місце посідає монетна колекція городища Мала Копаня, під час дослідження якого, окрім дакійських, були виявлені і кельтські імітації. Проте всі вони належали племенам, що проживали на середній течії Дунаю або на території сучасного Земпліна (Словаччина).

Із розпадом СРСР на український ринок почали надходити нові, до того небачені, технології. Серед них — металошукачі, які в сукупності з недосконалістю законодавства призвели до формування прошарку людей, котрі займалися пошуком старожитностей. З розвитком мережі Інтернет копачі почали організовуватися в групи, де дістали романтичну назву «чорні археологи».

«Чорні археологи» — це переважно люди, котрі не мають фахової освіти, а їхня діяльність призводить до руйнації культурного шару, пошкодження та виривання знахідок із контексту пам'ятки. Метою їх діяльності є або поповнення власної колекції, або перепродаж у спеціалізованих антикварних лавках чи на онлайн-аукціонах в мережі Інтернет. Тому не дивно, що однією з головних цілей таких «археологів» стала нумізматика, зокрема кельтська, яка користується великим попитом завдяки своїм унікальному стилю та рідкісності. До того ж, у випадку проведення ними некваліфікованих реставраційних робіт (використання їдких кислот) існує великий ризик пошкодження або втрати артефакту.

Серед науковців точаться дискусії щодо доцільності використання таких знахідок у власних дослідженнях. Адже такий матеріал, у нашому випадку нумізматика, втрачає свій контекст щодо пам'ятки, у якій його було знайдено. До того ж, при збуті артефактів продавець може або викривити, або не надати відомості про місце знахідки, що внеможливлює дослідження з точки зору ареалу їх поширення.

Щодо кельтської нумізматики Закарпаття, то тут ситуація складається дещо інакше. По-перше, за відсутності будь-яких археологічних досліджень пам'яток латенської доби, нумізматична колекція краю не поповнюється, а попередні знахідки в переважній більшості обмежувалися побіжними згадками і не підлягали належним класифікації та типологізації. По-друге, завдяки роботі німецького нумізмата К. Пінка (1884–1965) було виокремлено «Підкарпатську монету», що у своїй географії локально поширена територією сучасної Закарпатської області (Україна) та жудцем Марамуреш (Румунія). Це надає змогу аналізувати віднайдений матеріал та нівелює відсутність відомостей про точне місце знаходження монети.

Ці чинники дозволяють нам ґрунтовно розглядати ці знахідки в контексті давньої історії Закарпаття. Втрачаючи контекст локальний, вони зберігають контекст регіональний, що дозволяє по-новому інтерпретувати наявні відомості.

До прикладу, словацька дослідниця Є. Кольнікова в статті «Оппідум Галіш-Ловачка (Мукачево) у світлі нумізматичних знахідок» опрацювала інформацію щодо кельтських імітацій, котрі зберігалися або експонувалися в європейських музеях і були віднайдені поблизу м. Мукачева. Нею було виявлено 16 імітацій різних типів, що не надає повного уявлення про масштаб та ареал монетного обігу. Саме збільшення кількості відомих монет та введення їх у науковий обіг є, на нашу думку, головним завданням кельтської нумізматики Закарпаття, незважаючи на те, яким чином вони були здобуті.

Окрім того, кожна монета містить в собі важливу для нас інформацію, адже при детальному вивченні методу виготовлення, хімічного складу, стилістики зображень, їх мотивів та порівняно з іншими, більш вивченими ареалами поширення, дозволяє нам робити припущення про культурні та економічні зв'язки з різними регіонами кельтського світу. Критичний аналіз імітацій також може допомогти у визначені підробок, що побутують на онлайн-аукціонах в мережі Інтернет і на цей момент можуть помилково бути визначені як оригінали.

Отже, розвиток та поширення технологій пошуку металевих предметів призводить до подальшого пожвавлення несанкціонованих аматорських розкопок, що попри нищення вже наявних пам'яток, дозволяє нам розширити кількість відомих нумізматичних матеріалів за відсутності археологічних досліджень. Ігнорування цих матеріалів фактично призводить до констатації їхньої втрати. Варто також зазначити, що попри втрату їхнього контексту, вони і надалі є носіями інформації. При критичному аналізі та осмисленні в контексті вже наявних досліджень та відомостей вони можуть кардинально розширити, а, можливо, й змінити наш погляд на побут та монетний обіг кельтів Закрпаття та сусідніх територій.

А. Куксова

АРХІТЕКТУРНА СПАДЩИНА ХАРКОВА: ПАМ'ЯТКИ АРХІТЕКТУРИ АВТОРСТВА ОЛЕКСІЯ БЕКЕТОВА

A. Kuksova

ARCHITECTURAL HERITAGE OF KHARKIV: ARCHITECTURAL MONUMENTS BY OLEKSII BEKETOV

У зв'язку з воєнною агресією Російської Федерації в Україні, захист культурного фонду стає надзвичайно важливим, оскільки існує реальна загроза його втрати. Зростає потреба детального вивчення архітектурних особливостей м. Харків. Наукове дослідження доповнює базу знань про історичне та культурне значення обраного творчого спадку О. Бекетова з метою збереження архітектурної спадщини міста.

Олексій Миколайович Бекетов був і є однією з найвизначніших постатей Харкова. Перед видатним архітектором відкривалося багато можливостей, але ні в яке місто його не тягнуло так сильно, як у рідне — з 112 його будівель близько 40 з них знаходяться саме в Харкові. Серед його проєктів — найрізноманітніші типи будівель: банки, суди, бібліотеки, театри, лікарні, магазини. Кожен із них знайшов своє втілення в архітектурному ландшафті міста.

Першим реалізованим проєктом архітектора став будинок Харківського комерційного училища Імператора Олександра III, який приніс молодому архітектору визнання. Побудована в 1889–1893 рр. неоренесансна будівля сподобався

замовникам завдяки незвичайному поєднанню витонченості та суворості форм. Нині це головний корпус Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого.

Просвітницькі заклади були одним із найважливіших напрямів у кар'єрі О. Бекетова. Деякі проєкти освітніх будівель Харкова виконано безкоштовно. Серед них — Харківська громадська бібліотека (нині Громадська бібліотека ім. В. Г. Короленка) та Харківська жіноча недільна школа Х. Д. Алчевської (нині Виставковий зал Харківського художнього музею). За розробку проєкту бібліотеки архітектор отримав почесне звання «Академік архітектури».

На площі Конституції стоять три банки авторства О. Бекетова — Земельний (1896), Торговий (1899) і Волзько-Камський (1907). Перш ніж приступити до їх проєктування, будівничий уважно вивчив аналогічні споруди в Німеччині, Австро-Угорщині, Франції та Італії. У результаті вийшли бездоганно розроблені проєкти — дві в неоренесансному стилі та один у стилі модерн.

Найбільш самобутній напрям у творчості О. Бекетова — проєктування маєтків. Якщо громадські будівлі споруджувались у кількох стилях (неоренесанс, класицизм), то маєтки відрізнялись різноманітними стильовими рішеннями — архітектор мав можливість для вільної творчості, адже зазвичай інтелігенція не висувала жорстких умов. Більшість із маєтків розташовується на вул. Мироносицькій (нині вул. Жон Мироносиць) та вул. Садово-Куликівській (нині вул. Дарвіна). Окремо можна виділити маєток Д. А. Алчевського, виконаний у мавританському стилі.

Таким чином, Харків має унікальну архітектурну спадщину видатного українського архітектора О. М. Бекетова.

Є. Різниченко

АДАПТАЦІЯ МУЗЕЇВ ДО ЦИФРОВОЇ ЕРИ: ВІД ВІРТУАЛЬНИХ ТУРІВ ДО ІНТЕРАКТИВНИХ ДОДАТКІВ

E. Riznychenko

ADAPTING MUSEUMS TO THE DIGITAL ERA: FROM VIRTUAL TOURS TO INTERACTIVE APPLICATIONS

У світі, який швидко змінюється під впливом технологій, музеї не можуть залишатися осторонь. Без адаптації до цифрової революції неможливі залучення аудиторії та збереження культурної спадщини в майбутньому. Створення віртуальних турів або інтерактивних додатків — це лише частина стратегій, які використовують музеї для адаптації до нових реалій.

Музейний сектор завжди обережно ставився до впровадження нових практик і технологій, воліючи, загалом, дозволяти іншим йти першими й дивитися, що працює. Але під час фінансових зривів, пов'язаних із війною, цифрові методи часто були вкрай важливими для виживання музеїв, закриваючи діри, що виникали внаслідок зриву роботи на місці. Інструменти, які деякі вважали різкими або експериментальними (наприклад, онлайн-продаж квитків, змінна ціна, безконтактні платіжні системи та безконтактні інтерактивні засоби), стали мейнстрімом у зв'язку із необхідністю.

Війна може виявитися точкою перелому між епохою експериментів і епохою прагматизму, коли цифрова стратегія розглядається як важливий компонент музейної діяльності. Останні три роки перетворилися на величезний,

незапланований експеримент із перевірки апетиту аудиторії до взаємодії з музеями через цифрові шляхи.

Одним із ключових елементів цифровізації є створення віртуальних музеїв, які дозволяють відвідувачам отримувати доступ до музейних колекцій в онлайн-середовищі. Тепер не потрібно подорожувати тисячі кілометрів, щоб побачити світові шедеври, вистачить лише декілька кліків мишкою. Це надзвичайно зручно для людей з обмеженими можливостями або тих, хто з якихось причин не може фізично відвідати музей.

Прикладом можуть слугувати відомі українські музеї, які так чи інакше перебудували свою роботу та почали онлайн-роботу. Проєкт віртуальних подорожей «Музеї просто неба» представляє такі онлайн-екскурсії: «Музей архітектури та побуту в Ужгороді», «Музей народної архітектури та побуту», «Шевченківський гай у Львові; «Мамаєву Слободу» в Києві; «Національний музей народної архітектури та побуту України» в Києві; «Музей народної архітектури та побуту середньої Наддніпрянщини» в Переяслав Хмельницькому; «Резиденцію Богдана Хмельницького в Чигирині»; «Запорізьку Січ». Усі віртуальні екскурсії відбуваються під супровід україномовних пояснень про те чи інше місце, цікавих фактів і значення речей, відвідувачі відчувають, ніби вони справді гуляють музеєм з екскурсоводом.

Проте віртуальні тури — це лише початок. Інтерактивність стає новим трендом у музейній сфері. Інтерактивні експозиції та додатки дозволяють не лише спостерігати за експонатами, але й взаємодіяти з ними. Це стимулює активну участь відвідувачів та робить музейний досвід більш захоплюючим і таким, що запам'ятовується надовго.

Музейні програми повинні постійного оновлюватися та адаптуватися в мобільних додатках до різних платформ і пристроїв, що може збільшити витрати й складність розробки. Більше того, проблемою залишається онлайн-доступність відвідування музею для всіх категорій суспільства, у тому числі тих, хто не має доступу до сучасних технологій.

Успішний досвід ви користування інтерактивних додатків з AR та VR технологіям нам показують найбільші світові музеї. У червні 2021 р. Національний музей природознавства в Парижі запустив проєкт доповненої реальності з використанням окулярів Hololens від Microsoft. Проєкт під назвою "REVIVRE" («Жити знову») дозволив відвідувачам зустрітися віч-на-віч з віртуальними тваринами, які в реальному світі вже вимерли. У Національному музеї Сингапуру проходила імерсивна інсталяція під назвою «Історія лісу». Виставка фокусується на 69 зображеннях з колекції природничих малюнків Вільяма Фаркухара. Вони перетворені на тривимірну анімацію, з якою відвідувачі можуть взаємодіяти. Відвідувачі завантажують додаток і можуть використовувати камеру на своєму телефоні або планшеті, щоб досліджувати картини.

Однак, у зв'язку з цим, виникають питання: чи не втрачаємо ми щось важливе, замінюючи фізичний візит до музею на віртуальний тур чи інтерактивний додаток? Чи може цифрова реальність передати ту саму емоційну глибину та відчуття, які можна відчути стоячи перед шедевром? Мабуть, ні. Вони доповнюють, а не замінюють музейний досвід. Нові технології створюють можливості та розширюють доступність культурної спадщини.

Таким чином, адаптація музеїв до цифрової ери — це складний процес, який вимагає збалансованого підходу. Віртуальні тури та інтерактивні додатки — це лише інструменти в руках музейних працівників, які повинні використовуватися з урахуванням збереження історичної автентичності та емоційної співучасті. Лише за таких умов музеї можуть успішно адаптуватися до нових реалій та зберігати свою значущість у цифрову епоху.

В. Сорокіна

РЕПРЕСІЇ НА ВІННИЧЧИНІ У 20–30 РОКАХ XX СТ.

V. Sorokina

REPRESSIONS IN THE VINNYTSIA REGION IN THE 1920s AND 1930s OF THE XX CENTURY

Трагічні події сьогодення загострили актуальність багатьох проблем української історії, серед яких — репресивна політика радянського режиму 20–30-х рр. XX ст. Її дослідження дозволяє зрозуміти сутність російської держави початку XXI ст. Локальний вимір подій дає можливість визначити масштаби репресій в окремому регіоні, у цьому випадку — на території Поділля, зокрема й тих, що не набули широкого розголосу, а відомі переважно на місцевому рівні.

Метою доповіді є аналіз репресивних дій на території Вінниччини у 20–30 рр. XX ст., визначення напрямів репресивно-каральної діяльності органів ДПУ-НКВС.

Репресивна політика радянської влади на Вінниччині досліджена в монографіях С. Трухманової, В. Марочка, К. Завальнюка, окремі її аспекти розглянуто в статтях Р. Подкура, В. Жезицького, А. Малігіна.

Політичний режим СРСР у різні періоди свого часу набув форм авторитаризму й тоталітаризму, основною рисою якого стала боротьба із ворогом — внутрішнім та зовнішнім. Задля боротьби з «ворогами» застосовувалися радикальні методи, а саме жорстокі репресії, які набули тотального характеру.

Перш за все варто виділити періоди репресій, що відрізнялись причинами, методами, масштабами:

1) Листопад 1917 р. — січень 1924 р. — масові несанкціоновані арешти, розстріли заручників, злочинна діяльність ревтрибуналів та революційних трійок.
2) Початок 1924 р. — кінець 1929 р. — терор проти представників різних політичних партій. Об'єктом терору ставали ті, хто розчарувався в «генеральній» лінії партії, не довіряв Сталіну — троцькісти, «робоча опозиція», непмани та куркулі. Арешти були не довготривалими (2-6 місяців), розстріли — не масовими.
3) Листопад 1929 р. — грудень 1934 р. пов'язаний із взяттям курсу на колективізацію сільського господарства й політикою ліквідації куркульства як класу. Масовості набуло розкуркулення та вивезення заможних селян у Сибір. Результат «успішної» колективізації став штучний голод 1932–1933 рр. в Україні.
4) Грудень 1934 р. — червень 1941 р. — найбільш жорстокий. Приводом стало вбивство С. Кірова, найближчого соратника Сталіна. Було прийнято постанову, за якою термін розслідування зменшувався до 10 днів, розгляд справ у суді проводився без участі адвоката і прокурора, оскарження вироку та клопотання про помилування не дозволялись, вирок виконувався негайно після його винесення.

Репресивна політика продовжувалась до смерті Сталіна, а в деяких сферах і далі, аж до розпаду Радянського Союзу. Загалом налічують вісім періодів репресій.

Репресії на Поділлі мали свою специфіку, яку соратники Сталіна намагались використати сповна. По-перше, Вінниччина була значним сільськогосподарським регіоном, а тому головний удар спрямовувався проти селян, яких звинувачували в саботажі колгоспного будівництва, господарському шкідництві, приховуванні хліба, провокуванні голоду та іншому. По-друге, Вінницька область була прикордонною, тому тут був ще один привід для посилення репресій: масові звинувачення в шпигунстві, диверсіях, підготовці повстань і заколотів. По-третє, Поділля здавна було багатонаціональним. Упродовж віків, крім українців, тут мешкали також поляки, євреї, румуни, молдавани, німці, чехи, росіяни, білоруси. У роки комуністичного експерименту не всі представники нацменшин вписувались у сценарій формування «єдиного радянського народу». Як правило, фабрикувались звинувачення у т. зв. «буржуазному націоналізмі», «іноземному шпигунстві», «контрреволюційній діяльності».

Репресій зазнали здебільшого представники духовенства, освітні працівники, селяни та загалом ті громадяни, які не корились радянській владі.

Зважаючи на наведену вище періодизацію, Володимир Бондарчук пропонує називати початком репресій на Поділлі 23 січня 1918 р., день, коли більшовики захопили Вінницю та увірвались на засідання міської управи й арештували всіх її членів. Наступними кроками стали переслідування осіб, які в 1918–1919 рр. займали посади в органах державного управління та самоврядування колишньої Російської імперії, Української Народної Республіки, Гетьманату. Так, 1 червня 1919 р. був розстріляний вінницький повітовий комісар УНР, історик, етнограф та краєзнавець В. Боржовський. У травні 1919 р. Червоною Армією було вчинено розправу над мирними мешканцями с. Багринівці Літинського повіту. Основна увага була зосереджена на тих, чиї сини були в Українській армії. Далі в червні того ж року розпочались репресії проти працівників Подільського «Союзбанку». Утвердження радянської влади тягнуло за собою спротив місцевого населення, який придушувався червоноармійцями. Вони не вибирали методів «заспокоєння», часто все зводилось до того, що можна охарактеризувати однією фразою червоноармійця на прізвище Плоткін: «Будемо вас розстрілювати, як собак». Таким чином часто відбувались т. зв. «випадкові» вбивства, без вагомих на те підстав.

Варто зазначити, що місцева влада чітко виконувала накази вищих органів, і уже в 1921 р. захоплення заручників та їхня подальша страта відбувались у кожному з повітів Подільської губернії. Свавільні арешти та розстріли стали типовим явищем на Вінниччині. Траплялись випадки спалення цілих сіл через бажання поквитатись із «ворогами народу», «бандитами» та ін. Так, 16 квітня 1921 р. було спалено с. Попова Гребля, де згоріло 534 будинки, двоє дітей, худоба і птиця, без даху над головою залишилось 1840 осіб.

Наступні роки позначилися винищенням усіх політичних сил, окрім партії більшовиків. З 1929 р. в СРСР розпочався курс на колективізацію та ліквідацію куркульства. Уже з лютого до травня 1930 р. з території Вінниччини було виселено близько 3000 селян. Їхні господарства конфісковували й розпродували. Лише в Липовецькому районі, станом на червень 1932 р., було продано повністю 291 і частково 148 господарств, у Літинському — 446 дворів. В інших районах ситуація була схожа.

Виявом репресивної політики був Голодомор. Згідно з підрахунками істориків, за роки голоду на Вінниччині людські втрати становлять від 781 574 до 1 669 564 особи. Окрім того, за сумнозвісним законом «про п'ять колосків», станом на 5 вересня 1934 р. розгляду підлягало 257 справ (у цей же час у місцевих відділках знаходилось ще більше 190 справ), за вироками засуджено 267 осіб.

Із грудня 1934 р. на Вінниччині було встановлено прикордонний режим, що означало зачистку від т. зв. антирадянських елементів. Наслідком стало виселення за межі області близько 11 634 господарств. Пік політичних репресій припав на кінець 1930-х рр. У період проведення масових репресій у 1937–1938 рр., який прийнято називати «великим терором», УНКВС по Вінницькій області репресувало 20 001 громадянина, з них було розстріляно 13 475 осіб.

Отже, репресивні дії радянської влади на Вінниччині були втіленням політики, що проводилась більшовиками після приходу їх до влади та в подальші роки. Поряд із тим репресивна політика в регіоні мала свої особливості, які зумовлювались прикордонним розташуванням Вінницької області в зазначений період, компактним проживанням на її території представників різних національних меншин. Зважаючи на аграрний статус області, найбільших репресій зазнало саме сільське населення, проте загальна тенденція радянської влади — викорінення політичних інакодумців — залишалась та становила основну лінію в репресивній діяльності.

В. Кащеєва

БОЙКІВСЬКА ТКАЦЬКА ТЕХНІКА

V. Kashcheieva

WEAVING TECHNIQUE OF BOIKIVSHCHYNA

Ткацтво є важливим промислом усіх народів світу, який відіграє значну роль у створенні ідентичності кожного народу. Незважаючи на однотипність процесу ткання по всьому світу, бойки мають власну історію в цій справі. До появи фабричного виробництва майже кожна родина сама забезпечувала себе тканими виробами. Жінки мали вміти ткати та прясти, оскільки без цього вміння їх не взяли би заміж.

Найпоширенішою сировиною для ткацтва були льон, конопелі та вовна, з яких робили полотно й сукно. Бойківські ткачі могли виготовляти близько 20 видів полотен, завдяки різноманітним матеріалам та ниткам. Чим більше в регіоні було посівної площини, тим більше видів полотна могли виготовляти.

Промисловий розвиток дав бойкам можливість збільшити кількість тканих виробів на ринку та зменшити їхню вартість. Також з'явились нові матеріали — бавовняна та паперова пряжа, нові види ниток і збільшення кольорової гами. Але це також призвело до занепаду домашнього ткацтва, що призвело до забуття традиційної ткацької техніки.

Інструментом для прядіння ниток до XIX ст. було веретено, для тонких ниток використовували коротке веретено, для товстих — довше. З часом воно було замінено прялкою, у багатих родинах використовували ножні прялки.

На території Бойківщини для ткацтва використовували горизонтальний верстат. Окрім нього також застосовували інші пристрої: лимарний верстат, раму для виготовлення хустин, ткацьку дошку та дошку для плетіння рукавиць.

Лимарний верстат — це один із найпростіших ткацьких пристроїв; це звичайна рама з двома рядами цвяхів, на які натягують основу. Техніка ткання на лимарному верстаті така: нитки-мотузки натягували на раму, робили зів-чини і протягували через піткання, потім прибивали спицею. Такий спосіб називають звичайне плетіння, його було виявлено в с. Кричці Богородчанського району Івано-Франківської області. Інші дослідники виявили більш складний, т. зв. технічний спосіб, у с. Дорожеві Дрогобицького району Львівської області. Основа техніки полягає в підніманні або опусканні цілого ряду ниток-мотузок. Попередньо набираються парні та непарні нитки-мотузки, утворюється зів-чин, куди проводять нитки і прибивають мотузок спицею. Завдяки цьому способу вполовину зменшується перебирання ниток основи, а також зів-чини утворюються то механічно, то за допомогою спиці-перебирки. На Підкарпатті було виявлено ще один спосіб ткання, який дуже нагадує ткання на ткацькому верстаті. Парні та непарні ряди ниток основи підіймаються або опускаються механічно і утворюють зів-чини для прокладання підкання.

На Бойківщині використовували і примітивне приладдя — ткацьку дошку. Хоча цей прилад дуже простий та використовується в основному для ткання крайок та поясів, однак на ньому можна працювати як на ткацькому верстаті. Дошкою можна користуватись як вертикально, так і горизонтально. Виглядає він як лопатка зі щілинами та дірочками, через які і протягують нитки основи, рухами вниз та вгору утворюється зів та прокладається підкання, потім нитку прибивають.

Горизонтальний ткацький верстат є складнішим за конструкцією і більшим за розміром пристроєм. Ткацькі горизонтальні верстати технічно досконаліші, тому заміняють вертикальні.

Таким чином, на Бойківщині для ткацтва використовували поширені по всій Україні ткацькі прилади. Техніки для ткацтва були складніші, де всі дії виконувались поступово і довго за допомогою рук, та простіші, подібні до механічного процесу. За допомогою різноманітності обробок матеріалів та способів ткання бойки могли виготовляти багато видів полотна та сукна і забезпечувати власні потреби у виробах.

СЕКЦІЯ:
ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ОСОБИСТОСТІ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

А. Большакова

ПСИХОЛОГІЧНА РОБОТА З НАСЛІДКАМИ ПСИХОТРАВМУЮЧИХ СИТУАЦІЙ: РЕКОМЕНДОВАНІ ПСИХОТЕРАПЕВТИЧНІ ПІДХОДИ З ДОВЕДЕНОЮ ЕФЕКТИВНІСТЮ

A. Bolshakova

PSYCHOLOGICAL WORK WITH THE CONSEQUENCES OF PSYCHOTRAUMATIC SITUATIONS: RECOMMENDED PSYCHOTHERAPEUTIC APPROACHES WITH PROVEN EFFECTIVENESS

Відповідно до сучасних класифікаторів психічних та поведінкових розладів (МКХ, DSM) психічна травма визначається як порушення цілісності функціонування людської психіки, що виявляється в глибоких і болючих переживаннях, викликаних екстремальною ситуацією, такою як: реальна смерть або загроза, серйозні травми або сексуальне насильство (DSM-5); стресова подія або ситуація (як короткострокова,

так і довгострокова) виключно загрозливого або катастрофічного характеру, що може викликати загальний дистрес практично в будь-якої людини (МКХ-10).

До діагностичних категорій реакцій на травматичний стрес за МКХ-10 належать реакція на гострий стрес, посттравматичний стресовий розлад та розлад адаптації. У МКХ-11 цей перелік переглянуто та затверджено у редакції, яка містить: посттравматичний стресовий розлад, ускладнений посттравматичний стресовий розлад, ускладнену пролонговану реакцію горя, адаптаційний розлад, реактивний розлад прив'язаності, розлад соціалізації за розгальмованим типом.

Враховуючи важкість наслідків переживання травматичного стресу для психічного та фізичного благополуччя у вимірі індивідуального буття людини, а також у вимірі існування суспільства та держави, дуже велику увагу приділяють розробці науково обґрунтованих протоколів лікування розладів, пов'язаних з травматичним стресом. Зокрема, протоколами, розробленими з урахуванням результатів сучасних медико-психологічних досліджень є «Уніфікований клінічний протокол первинної, вторинної (спеціалізованої) та третинної (високоспеціалізованої) медичної допомоги. Реакція на важкий стрес та розлади адаптації. «Посттравматичний стресовий розлад» (МОЗ України, 2016) та «Посттравматичний стресовий розлад. Адаптована клінічна настанова, заснована на доказах» (МОЗ України, 2016). Відповідно до цих документів, психотерапевтичними підходами з доведеною ефективністю, які рекомендовані в комплексному лікування розладів, що виникли внаслідок травматичного стресу, є травмофокусована когнітивно-поведінкова терапія (TF-CBT — Trauma Focused CBT) та Десенсибілізація та переробка рухами очей (EMDR — Eye Movement Desensitization and Reprocessing). Ці терапевтичні напрями зазначені й у рекомендаціях ВОЗ (Guidelines for the management of conditions that are specifically related to stress. Geneva, Health Organization, 2013), Національного інституту клінічної майстерності Великобританії (NICE) та Американської психологічної асоціації (APA).

Травма-фокусована когнітивно-поведінкова терапія (ТФ КПТ) представляє собою терапевтичний напрям, який у відносно короткі строки з доведеною ефективністю дозволяє подолати психічні та поведінкові розлади, пов'язані з травматичним стресом, зокрема ПТСР. На сьогодні існує декілька різновидів ТФ КПТ: терапія пролонгованою експозицією, імагінативна експозиція, наративна реконструкція, наративно-експозиціна терапія, когнітивно-процесуальна терапія, Оксфордський протокол. Незважаючи на суттєві відмінності цих підходів обов'язковими елементами протоколів їх реалізації є психоедукація щодо сутності розладів та особливостей запропонованої терапії; опанування технік копінгу, стабілізації, емоційної регуляції; експозиція (повторне переживання травматичної події в уяві, побудова наративу, ситуативна експозиція), когнітивне опрацювання; робота з коморбідними розладами та проблемами; відновлення та реінтеграція в повсякденне життя.

Десенсибілізація та переробка рухами очей (EMDR) є доказовим, короткостроковим (вважається найшвидшим з емпірично доведених методів) напрямом терапії, де основним фокусом є адаптивна переробка клієнтом отриманого та неадаптивного, збереженого в імпліцитній та експліцитній пам'яті травматичного досвіду, який активується та «занурює» людину в неадаптивні емоції та когніції, приводить до неадекватного поведінкового реагування. Активація адаптивної переробки інформації (опрацювання «закапсульованого» негативного досвіду) в

EMDR забезпечується через білатеральну стимуляцію правої та лівої півкуль мозку (типи БЛС: рухи очима, тайпінг, звукова стимуляція).

Загальними принципами роботи в травмофокусованих підходах є: увага до побудови терапевтичних стосунків (з акцентом на безпеці, довірі, співпраці), терапевтична позиція співчуття та впевненості, надія і віра в здатність людської психіки поновлюватися, увага до збільшення ресурсів, розвитку конструктивних копінгів та здатності регулювати емоції, дозована робота в межах «вікна толерантності», уважність до усіх інших супутніх проблем і наслідків травми.

Є. Власова

ПСИХОЛОГІЧНІ СТРАТЕГІЇ ПОДОЛАННЯ НАСЛІДКІВ БУЛІНГУ

Y. Vlasova

PSYCHOLOGICAL STRATEGIES FOR OVERCOMING THE CONSEQUENCES OF BULLYING

Булінг є серйозною психологічною проблемою, що може мати довготривалі руйнівні наслідки для психічного здоров'я та благополуччя людини. Ця форма насильства, яка передбачає навмисні, систематичні дії з метою приниження, залякування чи цькування іншої людини, супроводжується нерівністю влади або сили між агресором та жертвою.

Постраждалі від булінгу часто страждають від тривожних розладів, депресії, низької самооцінки, порушень соціальної адаптації та міжособистісних стосунків. Тому вкрай важливо розробляти ефективні психологічні стратегії подолання негативного впливу цього явища.

Булінг — це форма агресивної поведінки, що передбачає навмисні, систематичні та тривалі в часі дії однієї особи або групи осіб з метою приниження, залякування, цькування іншої людини, супроводжується нерівністю влади або сили між жертвою та агресором.

Наслідки булінгу можуть мати руйнівний вплив на психологічне здоров'я, емоційний стан та подальше життя жертви. Проте існують ефективні психологічні стратегії, що допомагають подолати негативні наслідки цього явища.

По-перше, важливо працювати над відновленням почуття власної гідності та самооцінки жертви булінгу. Це можна досягти через усвідомлення того, що причиною цькування стали обмежені та жорстокі погляди агресорів, а не якісь особисті недоліки жертви. Корисними можуть бути техніки позитивного самопідкріплення, афірмації, фокусування на власних перевагах та досягненнях.

По-друге, потрібно навчитися ефективно справлятися з негативними емоціями, такими як гнів, злість, тривога, що можуть виникати внаслідок пережитого булінгу. Для цього рекомендується опанувати техніки саморегуляції, релаксації, заспокоєння (наприклад, діафрагмальне дихання, прогресивна м'язова релаксація, візуалізація).

По-третє, корисно розвивати впевненість у собі, асертивність та навички ефективної комунікації. Це допоможе жертві булінгу відновити почуття контролю над ситуацією, реалістично оцінювати свої можливості та обстоювати власні інтереси без агресії. Психологічні тренінги з розвитку цих навичок є дуже ефективними.

Четвертою стратегією є формування стійкої системи підтримки з близького оточення — родини, друзів, однолітків. Почуття емоційної підтримки, розуміння та прийняття допоможе долати наслідки булінгу та віднайти впевненість у собі.

П'ятою рекомендацією є звернення за кваліфікованою психологічною або психотерапевтичною допомогою у випадках важких психологічних травм, високого рівня тривоги, депресивних чи суїцидальних проявів. Своєчасне втручання фахівця є надзвичайно важливим для подолання серйозних наслідків цькування. У таких ситуаціях ефективними можуть бути когнітивно-поведінкова терапія, гештальт-терапія, арттерапія тощо.

Крім індивідуальної терапії, актуальними є групові форми роботи, де жертви булінгу можуть отримати підтримку однолітків з подібним досвідом. Такий підхід сприяє відновленню міжособистісної довіри, набуттю конструктивних соціальних навичок і допомагає долати відчуття ізольованості та відчуженості.

Отже, комплексний підхід із застосуванням різних психологічних стратегій може допомогти ефективно відновитися та впоратися з руйнівним впливом булінгу на психіку жертви.

Важливо звертатися за кваліфікованою допомогою та залучати всі доступні ресурси для подолання наслідків цього травматичного досвіду.

Д. Дубінін

АКСІОЛОГІЧНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ТА КОГНІТИВНИЙ КОМПОНЕНТ РЕЗИЛІЄНТНОСТІ ПОЛІЦЕЙСЬКИХ

D. Dubinin

AXIOLOGICAL COMPETENCE AND BEHAVIORAL COMPONENT OF RESILIENCE OF POLICE OFFICERS

У сучасних умовах руйнівного впливу психотравмуючої ситуації війни особливої актуальності набувають наукові розвідки, спрямовані на вивчення особистісних факторів опірності травматичному стресу в працівників Національної поліції, оскільки їх професійна діяльність, яка навіть за мирного життя характеризується особливими умовами виконання професійних обов'язків, в умовах війни в значній кількості випадків передбачає необхідність діяти щодо подолання наслідків катастрофічних подій. На сьогодні в царині досліджень особистісних якостей, які підвищують здатність людини витримувати дію важких стресорів, найбільшого розвитку отримала концепція резильєнтності.

Значна кількість досліджень переконливо доводить провідне значення резильєнтності в упередженні дезадаптації в складних обставинах життя, мінімізації негативних наслідків впливу психотравмуючих ситуацій, актуалізації здатності швидко поновлюватися після переживання катастрофічних подій (Е. Грішин, З. Кірєєва, Г. Лазос, О. Односталко, О. Хамініч, О. Шевченко, G. Bonnano, K. M. Connor, J. R. Davidson, A. Masten, R. Neman, G. M. Wagnild, H. M. Young), що обґрунтовує актуальність вивчення особистісних факторів розвитку та актуалізації резильєнтності поліцейських.

У вивченні особистісних факторів опірності людини щодо складних життєвих ситуацій особливого значення набуває дослідження ціннісно-смислових регуляторів діяльності людини, оскільки саме цінності відіграють ключову роль у сприйнятті оточуючого світу та самого себе, у побудові стосунків з власним життям, у встановленні цілей та пошуку мотивації діяльності, знаходженні причин та ресурсів для виживання навіть у надскладних життєвих обставинах.

Вивчення провідних методологічних підходів сучасної психології дозволяє дійти висновку, що найбільш евристрично цінним, з точки зору визначення особливостей ціннісно-смислової сфери як детермінант резильєнтності особистості, є її вивчення в компетентнісному вимірі.

У межах компетентнісного підходу в наших дослідженнях було обґрунтовано концепцію аксіологічної компетентності яку визначено «здатність розуміти, цінувати і оцінювати цінності, вибирати дії та приймати рішення, які відповідають цінностям, впливати на власні ціннісні орієнтації і поведінку на основі цих цінностей» (Д. Дубінін, 2023). Гіпотезується, що саме аксіологічна компетентність відіграє провідну роль у структурі резильєнтності поліцейських.

Метою цього дослідження було вивчення аксіологічної компетентності як психологічного кореляту поведінкового компоненту резильєнтності.

Для діагностики аксіологічної компетентності було використано авторський Опитувальник аксіологічної компетентності (А. Большакова, Д. Дубінін, 2023), який дозволяє вивчати аксіологічну компетентність за 5 шкалами: ціннісна рефлексія, ціннісна самореалізація, ціннісна гармонійність, ціннісний розвиток, ціннісна толерантність, а також отримувати її загальний показник.

Для діагностики поведінкового компоненту резильєнтності було використано методику «Діагностика копінг поведінки в стресових ситуаціях» (С. Норман, Д. Ф. Ендлер, Д. А. Джеймс, М. І. Паркер), який дозволяє визначити домінуючі копінг-стратегії: орієнтація на задачу або проблему; емоційно-орієнтована стратегія; уникнення; відволікання; пошук соціальної підтримки.

Кореляційний аналіз показав наявність статистично значущого прямого зв'язку між усіма показниками аксіологічної компетентності та схильністю поліцейських до реалізації функціональних (конструктивних) стратегій проблемно-орієнтованого копінгу та пошуку соціальної підтримки. Зворотний зв'язок було виявлено зі схильністю до емоційно-орієнтованого копінгу (зосередженості на стражданнях і недоліках) та уникнення. Стратегія відволікання виявилася непов'язаною з рівнем розвитку аксіологічної компетентності. Таким чином, результати дослідження довели, що аксіологічна компетентність є психологічним корелятом поведінкового компоненту резильєнтності поліцейських.

В. Кириченко

ОСОБЛИВОСТІ ТОЛЕРАНТНОСТІ ДО НЕВИЗНАЧЕНОСТІ ТА РЕЗИЛЬЄНТНІСТЬ У ЛЮДЕЙ ІЗ РІЗНИМ ТИПОМ КОГНІТИВНОГО СТИЛЮ ОСОБИСТОСТІ: ПОЛЕЗАЛЕЖНІСТЬ І ПОЛЕНЕЗАЛЕЖНІСТЬ

V. Kyrychenko

FEATURES OF UNCERTAINTY TOLERANCE AND RESILIENCE IN PEOPLE WITH DIFFERENT TYPES OF COGNITIVE PERSONALITY STYLE: FIELD DEPENDENCE AND FIELD INDEPENDENCE

Тема толерантності до невизначеності особистості вкрай актуальна в сучасному світі, оскільки люди постійно зіштовхуються з різними видами невизначеності в різних сферах свого життя. Здатність ефективно впоратися з невизначеністю може вплинути на психічне здоров'я, загальний рівень стресу та загальний стан благополуччя особистості. Зростання темпів змін у суспільстві, технологічний прогрес та геополітичні зміни сприяють появі більше невизначеностей у житті

людей. Таким чином, розвиток толерантності до невизначеності стає важливою компетенцією для успішного функціонування в сучасному світі. Дослідження в цій галузі також вкрай важливе через зростання зацікавленості в зміцненні психологічної стійкості, здатності до адаптації та створенні умов для психічного здоров'я. Розуміння та розвиток толерантності до невизначеності може сприяти зменшенню стресу, конфліктів і психічних проблем у суспільстві.

Толерантність до невизначеності особистості — це здатність приймати невизначені або незрозумілі аспекти свого життя, світу та себе самого без негативних емоцій або страху. Це важлива складова розвиненої особистості, оскільки життя часто призводить до ситуацій, коли ми не можемо передбачати або контролювати все, що відбувається. Людям, які мають високий рівень толерантності до невизначеності, легше адаптуватися до змін у своєму житті, вони менше страждають від стресу та тривоги, пов'язаних з невизначеністю. Вони готові вчитися на своїх помилках, відкриті для нових досвідів.

Інтолерантність до невизначеності описує стан, коли людина відчуває дискомфорт або стрес у несприятливих умовах, коли результати дій або події не є контрольованими або передбачуваними. Люди з високим рівнем інтолерантності до невизначеності можуть мати тенденцію уникати ситуацій, де є невизначеність, або переживати значний дискомфорт, коли зіткнувшись із такими ситуаціями, вони відторгають усе незвичне та надають переваги знайомому досвіду, виносять полярні судження, мають дихотомічне сприйняття.

Досліджували толерантність до невизначеності особистості відомі науковці і психологи: Едвард Толлман, Джастін Крістна, Дуайт Хемінгс та багато інших учених.

Толерантність до невизначеності може сприяти розвитку резильєнтності, оскільки люди, які вміють ефективно взаємодіяти з невизначеністю, можуть краще справлятися зі стресом і труднощами. Це дає їм можливість швидше адаптуватися до нових умов, шукати рішення в складних ситуаціях і відновлюватися після надзвичайних подій.

Резильєнтність (або стійкість) — це здатність людини відновлювати свою функціональність після стресу, випробувань або негативних подій.

Структура резильєнтності може включати такі компоненти: самосвідомість, самоконтроль, соціальна підтримка, позитивне ставлення до життя, гнучкість та адаптивність, впевненість у своїх силах і здібностях.

Когнітивні стилі — це характерні способи переробки інформації, які впливають на те, як люди сприймають, запам'ятовують, думають та вирішують проблеми. Двома такими стилями є полезалежність та поленезалежність.

Полезалежність вказує на стан, коли людина залежить від іншої особи або групи для задоволення своїх потреб, відчуття безпеки або самооцінки. Це може бути психологічна чи емоційна залежність від іншої людини.

Полезалежні особи схильні спиратися на зовнішні джерела та контекст при прийнятті рішень і розумінні інформації. Вони можуть мати тенденцію бути більш соціально орієнтованими та сприятливими до думок і відчуттів інших.

Поленезалежні люди, навпаки, здатні ігнорувати зовнішні джерела та контекст, вони більше покладаються на власні внутрішні джерела інформації та судження. Ці особи часто самостійні і більш аналітичні у своєму мисленні, що може допомогти їм краще пристосуватися до нових умов. Люди з високим рівнем самоконтролю та

здатністю адаптуватися до змін можуть мати більшу резильєнтність у складних ситуаціях.

Однак важливо пам'ятати, що люди — унікальні, та вплив когнітивних стилів на резильєнтність може бути індивідуальним для кожної особистості. Для кожної людини важливо розвивати власну толерантність до невизначеності для підтримки психологічного благополуччя.

А. Коваленко

ЗДОРОВ'ЯЗБЕРЕЖУВАЛЬНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ФІЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДЛЯ МОЛОДОГО ПОКОЛІННЯ

A. Kovalenko

HEALTH-PRESERVING POTENTIAL OF PHYSICAL EDUCATION FOR THE YOUNGER GENERATION

Здоровий спосіб життя молоді є запорукою здорового суспільства в майбутньому. Саме тому так важливо прищеплювати здобувачам освіти цінності здоров'я та фізичної активності. Здобувачі освіти часто мають велике навчальне навантаження, стреси, неправильне харчування тощо, що негативно впливає на їхнє здоров'я. Проблема формування здорового способу життя серед здобувачів освіти є особливо актуальною в умовах сьогодення.

Здоровий спосіб життя — це життєдіяльність людини, спрямована на покращення та збереження її здоров'я за допомогою певного харчування, фізичної підготовки, її морального настрою, а також відмови від шкідливих звичок.

Необхідно відзначити, що здоров'я та навчання взаємопов'язані та взаємозумовлені: чим вищий рівень здоров'я студента, тим продуктивніше навчання, інакше кінцева мета навчання втрачає справжній зміст та цінність.

Поняття «здорового способу життя» охоплює три взаємопов'язані аспекти: фізичне здоров'я, духовне здоров'я та соціальне здоров'я. Ці компоненти тісно взаємодіють і впливають один на одного. Їхня сукупна дія не є простою сумою, а радше результатом їх синергії. Якщо один з цих трьох чинників буде відсутнім або ослабленим, то це негативно позначиться на загальному стані здоров'я особи, зводячи його показники до нуля.

На думку науковців, нинішній кризовий стан здоров'я студентської молоді зумовлений відсутністю усвідомлення цінності власного здоров'я та здорового способу життя; у закладах вищої освіти не сформована ефективна система стимулювання до збереження здоров'я; відсутня системна робота з реалізації освітніх заходів з покращення потенціалу здоров'я студентської молоді.

Однак, незважаючи на всі доступні ресурси та можливості, існують проблеми, які заважають молодим людям підтримувати здоровий спосіб життя. У сучасному суспільстві безліч чинників, таких як неправильне харчування, сидячий спосіб життя та стрес, чинять негативний вплив на здоров'я молодого покоління.

Одним із чинників, що призводить до погіршення здоров'я студентів, є брак достатньої обізнаності про важливість здорового способу життя. Вони часто не усвідомлюють ролі фізичної активності в зміцненні тілесного здоров'я та не володіють базовими навичками самоконтролю за своїм фізичним станом. Через відсутність належної інформації та розуміння переваг здорового способу життя студенти не приділяють належної уваги підтримці власного здоров'я, що в результаті призводить до його погіршення.

Причинами нездорового способу життя серед молоді є також неправильне харчування. Молоді люди віддають перевагу швидким перекусам, багатим на жири, цукор і солодощі, замість повноцінних прийомів їжі. Це призводить до розвитку ожиріння, цукрового діабету та інших захворювань.

Формування здорового способу життя студентської молоді має відбуватися в рамках фізичного виховання — процесу, який дає змогу не лише розвивати фізичні можливості, набути знань про фізичну культуру і спорт, а й виховати особистість фізично здорової людини з високим рівнем фізичної культури. Фізична культура є частиною культури і являє собою сукупність цінностей, норм та знань, що створюються і використовуються суспільством з метою фізичного та інтелектуального розвитку молоді, вдосконалення її рухової активності та формування здорового способу життя, соціальної адаптації шляхом фізичної виховання, фізичної підготовки та фізичного розвитку.

Фізична активність є одним із ключових аспектів здорового способу життя. Вона робить молодь не тільки фізично привабливішою, але й істотно покращує її стан здоров'я.

Фізична культура і спорт допоможе молоді стати успішнішою. Заняття спортом сприяють формуванню в неї активної життєвої позиції, підтримці дисципліни, концентрації уваги, комунікабельності, працездатності, інтелектуальному розвитку, стресостійкості, що є невід'ємними якостями успішної особистості.

Особливе значення в умовах збереження і зміцнення здоров'я здобувачів освіти мають фізичні вправи. Рухова активність покращує життя організму в цілому, стимулює інтелектуальну діяльність людини, підвищує продуктивність розумової праці, позитивно впливає на її психічну та емоційну діяльність.

При систематичних заняттях фізичною культурою і спортом відбувається безперервне вдосконалення внутрішніх органів. Під впливом м'язової діяльності відбувається гармонійний розвиток усіх відділів центральної нервової системи. При цьому важливо, що фізичні навантаження були систематичними, різноманітними і не викликали перевтоми.

Навчання здоровому способу життя має бути систематичним і сприяти гармонійному розвитку психофізичних здібностей молоді. Воно не обмежується періодичним нагадуванням про цінність здорового способу життя для колективу.

Трансформаційні процеси в сучасному українському суспільстві та зміна базових принципів життєдіяльності формують нові соціальні парадигми в освітньому середовищі студентської молоді. Завдання закладів вищої освіти полягає в максимальному сприянні формуванню знань і особистих переконань студентів щодо необхідності ведення здорового способу життя, а саме: використання здоров'язбережувальних технологій навчання; дотримання режиму рухової активності, поєднання рухового й статичного навантаження; організація збалансованого харчування; створення емоційної сприятливої атмосфери навчання; формування в студентів усвідомлення цінності здоров'я, культивування здорового способу життя тощо.

Найбільш важливим та ефективним напрямом у досягненні максимально позитивного результату в питаннях здорового способу життя студентів є всебічне використання засобів фізичної культури як головного фактору знищення недоліків у фізичному розвитку студентської молоді. Вона є найперспективнішим, найдоступнішим та найефективнішим напрямком для зміцнення фізичного стану студентів і провідним компонентом здорового способу життя.

П. Крефт, Ю. Заклінська

ФІЗИЧНЕ ЗДОРОВ'Я ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК ПСИХІЧНОГО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

P. Kreft, Yu. Zaklinska

PHYSICAL HEALTH AS AN IMPORTANT FACTOR OF MENTAL PERSONALITY DEVELOPMENT

З часів античності фізична культура та спорт були предметом інтересу багатьох учених. Чимало теоретиків розглядали як визначення фізичної культури, так і модель учня, якого слід виховувати. Цей ідеальний учень існує з давніх часів. У всіх суспільствах завжди цінувалася сильна, винахідлива та витривала людина. Виражений ідеал помітний у римській і грецькій культурах. Читаючи міфи та дивлячись на скульптури, ми бачимо ідеальну модель людського тіла: тренованого та мускулистого.

Не можна забувати, що вони дбали не лише про розвиток свого тіла, а й розуму. Як слушно писав А. Кравчук: «Медалей не знали, місць не рахували. Це наводить на думку, що, напевно, люди в давні часи були розважливішими, не роздаючи медалей та не запускаючи складної системи підрахунку очок. Усе це має свої зв'язки та підтекст, які є абсолютно позаспортивними, навіть політичними. Можливо, було б краще і справедливіше, якби ми повернулися до давньої моделі в цій сфері, до правил, які діяли впродовж дванадцяти століть. Лише один переможець в одному змаганні та лише один приз». Тому не було відомо про складну та шкідливу систему підкупу гравців чи допінгу. Договірні матчі, отруєння суперників, прийом допінгу тощо — спроби контролювати ці негативні явища за допомогою нормативно-правових актів, на жаль, не завжди є вдалими. Нерідко зазначені акти є лише паперовим документом, на який не зважають.

Часто, згадуючи шкільні роки, предмети, які вивчали, ми забуваємо про предмет під назвою фізкультура. Деякі з нас із задоволенням займалися спортом, а інші намагалися уникати вправ. Можна сказати, що тоді ми не усвідомлювали важливості цього предмета. Фізичне виховання спрямоване не тільки на турботу про наш фізичний стан, форму та зовнішній вигляд тіла, але й на те, щоб усвідомити, як піклуватися про здоров'я свого тіла, навчити нас правильно ставитися до власного тіла, привчити нас до здорового способу життя. Наша фізична культура часто визначається тим, як ми живемо, проводимо свій час, які маємо звички й уподобання. Набуті компетенції допомагають зробити правильний вибір щодо якості життя людини, мають профілактичний аспект, роблять людей чутливими до поведінки інших людей.

Нині серед спеціалізованих форм занять фізичною культурою виокремлюють:

- фізичну рекреацію, яка охоплює людей працездатного та постпрацездатного віку з різноманітними потребами та можливостями соматичного і рухового розвитку;
- фізичну реабілітацію (або фізіотерапію), що використовується людьми з обмеженими можливостями;
- спорт — доступний особам зі схильностями та прагненнями щодо рухових навичок вище за середній рівень.

Польський теоретик фізичного виховання Ю. Снядецький ще у XVIII ст. коментував роздільний підхід до виховання сили, тіла, розуму та моральності.

У 1805 р. він опублікував свій трактат під назвою «Про фізичне виховання дітей» у «Вільнюському журналі». Він уважав, що в науковому розумінні виховання розуму можна відокремити від розвитку фігури, але, працюючи над тілом, не можна забувати про духовно-інтелектуальну сферу людини. Про витіснення фізичного виховання «на узбіччя» соціальних наук говорив і Я. Снядецький. Він часто зазначав у своїх публікаціях, що не завжди можна виховати мудру, розумну і моральну людину. Завжди є величезний ризик того, що наш вплив буде марним. Дослідник також наголошував на важливості фізичного здоров'я для психічного розвитку особистості. Його думку можна порівняти з прислів'ям: «У здоровому тілі — здоровий дух». Однією з основних фізіологічних потреб нашого організму є рух, що є природним механізмом і рушійною силою організму, це сприяє його психічному і фізичному розвитку.

Н. Потьомкіна

РЕЗИЛЬЄНТНІСТЬ ЯК ЧИННИК САМОПРОФІЛАКТИКИ ПРОФЕСІЙНОГО ВИГОРАННЯ КРИЗОВОГО ПСИХОЛОГА

N. Potomkina

RESILIENCE AS A FACTOR OF SELF-PREVENTION OF A CRISIS PSYCHOLOGIST'S PROFESSIONAL BURNOUT

Війна в Україні, що розпочалася у 2014 р. з анексії Криму Росією, військової агресії на Сході та повномасштабного вторгнення 24 лютого 2022 р., має надзвичайні негативні наслідки для країни: зруйнування інфраструктури, тяжкі людські втрати серед військових та цивільних громадян, переслідування місцевого населення на окупованих територіях, вимушене переміщення багатьох людей (у тому числі і поза межі держави) та ін. Наслідки є свідченням перебування України в складній та тривалій кризовій ситуації, яка має серйозний вплив на український народ й усі сфери його життєдіяльності. Реформи та зміни у внутрішній та зовнішній політиці країни цілковито спрямовані на полегшення гуманітарних та соціально-економічних наслідків десятирічного конфлікту. У той же час спостерігається активне впровадження соціально-психологічних програм, грантів, проєктів та освітніх місій, що спрямовані на підтримку психічного здоров'я та стійкості населення, зокрема завдяки роботі кризових психологів, які щоденно надають першу психологічну допомогу людям, що цього потребують. Однак, через постійну взаємодію з негативними сторонами життя клієнтів та їх психогенними проявами, кризовий психолог ризикує зіштовхнутися з різного роду особистісними деформаціями (втратити власну ідентичність, розчинитися в проблемі та переживаннях клієнта, емоційно виснажитися тощо) та проблемами в особистому житті (погіршення взаємин з родиною, друзями, колегами, втрата соціальних зв'язків та ін.), що, своєю чергою, може слугувати передумовою (чи навіть проявом) професійного вигорання. Через це постає необхідність у здійсненні відповідних заходів для збереження власної стійкості, витривалості, життєздатності, а значить — резильєнтності кризових фахівців як психічної здатності в протистоянні кризовим ситуаціям та професійним викликам.

Спеціальність «кризова психологія» є відносно молодим науковим напрямом та психологічною практикою надання допомоги, через що іще не накопичено достатньої теоретико-методологічної бази й емпіричних здобутків. Разом з тим, в

українських реаліях значення та актуальність кризової інтервенції постійно зростає, що потребує системного погляду на всі аспекти відповідної діяльності, у тому числі на професіоналізм та структуру компетентності фахівця (професійні й особистісні риси). Резильєнтність та концептуальний погляд на цей психологічний механізм адаптації широко досліджені зарубіжними науковцями E. Werner (Е. Вернер), R. Smith (Р. Сміт), G. Richardson (Дж. Річардсон) та вітчизняними фахівцями Г. Лазос, Д. Леонтьєвим, Т. Титаренко та ін. Проблему професійного вигорання та відповідні напрями його упередження чи корекції широко досліджені в працях українських психологів А. Большакової, І. Віденєєва, І. Курапової, В. Орела та ін. Враховуючи відсутність достатньої кількості досліджень, які дозволили б цілісно оцінити професійну компетентність кризового психолога, уважаємо за необхідне розглянути резильєнтність як важливу особистісну якість спротиву кризам в умовах війни та чинника самопрофілактики фахівця в контексті його професійної діяльності.

Кризовий психолог — це спеціаліст, який працює з гострими станами, пов'язаними з наслідками кризової чи надзвичайної ситуації (горе, втрата, насильство та ін.), надаючи першу психологічну допомогу за запитом клієнта. Діяльність кризового психолога орієнтована в основному на два напрями: 1) подолання кризової ситуації (віднаходження ресурсу для переживання важкого життєвого етапу; переосмислення набутого досвіду; пошук оптимального рішення при переживанні стресової події; травматичне консультування; підтримка спеціалістів екстреної допомоги та ін.); 2) створення сприятливих соціально-психологічних умов для відновлення після кризових подій (поновлення душевної рівноваги; повернення цілісності особистості; зведення до мінімуму ймовірності виникнення довгострокової психологічної травми та ін.).

Щоденно стикаючись зі стресовими, емоційно виснажливими ситуаціями кризовий психолог природньо може відчувати емоційне виснаження, втому, втрату зацікавленості в роботі, зниження ефективності, а також відчуття безсилля й соціальне відчуження. Ці та інші симптоми можуть стати передумовою чи свідченням професійного вигорання фахівця, тому підтримка психоемоційного стану кризового психолога та відповідна самопрофілактика особистісних деструкцій мають стати важливим аспектом його роботи.

Розвиток резильєнтності — це важливий процес для забезпечення психічного благополуччя та успішної адаптації особистості до стресових ситуацій. Резильєнтність кризового психолога — цього здатність ефективно пристосовуватися до стресових ситуацій, зберігати емоційну стійкість і продовжувати надавати підтримку й допомогу клієнтам навіть у складних умовах. Кризовий спеціаліст, який має високий рівень резильєнтності, може краще управляти власними емоціями, зберігаючи чіткість мислення й здатність працювати з клієнтами, які переживають складні життєві обставини. Для розвитку резильєнтності як чинника самопрофілактики професійного вигорання, психолог може використовувати різні стратегії, включаючи такі можливі напрями:

– професійний розвиток та самоосвіта (онлайн та офлайн-навчальні курси, семінари, тренінги, вебінари, конференції й самостійне вивчення нових підходів і методик) підготують кризового психолога до роботи зі складними ситуаціями та підвищать компетентність у вирішенні стресових завдань та відновленні власного стану;

– супервізія (регулярні зустрічі зі спеціалістом, який виступає в ролі керівника або консультанта) дозволить кризовому психологові проаналізувати і обговорити свою роботу, отримати поради та підтримку в складних ситуаціях, усвідомити власні потреби та вчасно приділити увагу своєму психоемоційному стану;
– гармонізація життя, тобто створення певного життєвого балансу, що забезпечить рівновагу між роботою і особистим життям (встановлення меж робочого та часу для відпочинку, хобі та соціальних зустрічей, дозвілля);
– фізичне здоров'я має велике значення для емоційного благополуччя та стійкості до стресу (здорове збалансоване харчування, регулярна фізична активність, достатній сон та відпочинок);
– психологічні практики для зниження рівня тривожності та підвищення емоційної витривалості (медитація, глибоке дихання, йога, арттехніки та вправи майндфулнес);
– соціальне оточення (друзі, родина, колеги, групи супроводу) джерело підтримки та відновлення емоційного здоров'я, спосіб поділитися своїми почуттями та отримати поради від інших;
– позитивне мислення (навички пошуку позитивних сторін у складних ситуаціях, зосередження на можливостях для розвитку і вдосконалення);
– самосвідомість (розвиток усвідомленості своїх емоцій, думок та реакцій на стрес, відпрацювання вміння виявляти ознаки перевантаження);
– навички управління стресом (практикування технік релаксації, глибокого дихання, йога-практик, медитації тощо);
– постановка цілей і планування (основи самоменеджменту, постановка реалістичних цілей, розробка ефективних плани дій для їх досягнення, техніки SMART, «будинок мети», «дерево мого життя», GROW, ЗОРРО) допоможе зосередитися на меті та відчувати власний контроль у складних ситуаціях.

Таким чином, кризові психологи, щоденно працюючи з людьми, які переживають травматичні події, надзвичайні ситуації, загрози безпеці та ін., зазнають великого психоемоційного напруження. Для збереження професійної ефективності та психічного здоров'я кризових фахівців у складних умовах війни, щоб вони могли продовжувати надавати необхідну допомогу своїм клієнтам, необхідно розвивати їхню резильєнтність як чинник самопрофілактики професійного вигорання, використовуючи для цього стратегії стресового самозахисту, раціонального розподілу часу, заняття спортом, медитацію, психотерапію, а також професійну підтримку та навчання, що допоможе психологам зберегти емоційну стабільність і продовжувати надавати якісну допомогу своїм клієнтам.

А. Путько

ПСИХОЛОГІЧНИЙ СТАН СТУДЕНТІВ В УМОВАХ ВІЙНИ

A. Putko

PSYCHOLOGICAL STATE OF STUDENTS IN WAR CONDITIONS

Психологічний стан студентів в Україні відчутно погіршився через війну. Війна створює складні умови для життя в Україні, що впливає на психіку населення, зокрема здобувачів. Багато з них мають родичів та друзів, які перебувають у лавах

Збройних Сил України, і це створює додаткові негативні емоції, а саме: страх та тривогу за близьких людей.

Крім того, економічна нестабільність та високий рівень безробіття також негативно впливають на психологічний стан студентів вищих навчальних закладів. Негативний вплив на психологічний стан студентів у вищих навчальних закладах мають і інші чинники. До них відносяться тривога за майбутнє, тривога за працевлаштування, тривога за безпеку роботи і тривога за добробут своїх сімей. Економічна незахищеність також негативно впливає на психологічний стан студентів.

Деякі студенти можуть відчувати страх, тривогу та навіть посттравматичний стрес у зв'язку з небезпекою і невизначеністю, що супроводжують військові конфлікти. Інші можуть відчувати втомленість, безпорадність або втрату інтересу до навчання через постійне нервове напруження.

Важливо надавати психологічну підтримку студентам у такі важкі часи, забезпечуючи доступ до консультування та психологічної допомоги. Також можуть бути корисними програми з релаксації, медитації або групові заняття з розвитку стресостійкості. Важливо створити безпечну і підтримуючу атмосферу в університетському середовищі, щоб студенти відчували, що про їхні емоційні потреби та благополуччя турбуються.

Дистанційне навчання, відсутність доступу до необхідної комп'ютерної техніки та Інтернету, відсутність електроенергії, ракетні обстріли та численні повітряні нальоти погіршують психологічний стан студентів. Студенти не можуть відвідувати заняття через сигнали тривоги та необхідність евакуації до укриттів. У багатьох студентів через це знизилася мотивація до навчального процесу, у результаті, на жаль, і впала якість отриманих знань. Також відсутність спілкування з одногрупниками, викладачами та кураторами призводить до відчуття соціальної ізоляції та погіршення психологічного стану.

Додатково важливо враховувати культурні, соціальні та індивідуальні різниці серед студентів у воєнний час. Різні люди можуть реагувати на стрес по-різному залежно від свого виховання, віросповідання, соціального статусу та інших факторів.

Може бути корисним організовувати групи підтримки, де студенти матимуть змогу обговорювати власні досвіди і висловлювати свої емоції. Важливо стимулювати відкрите спілкування й взаємодопомогу.

Університетські адміністрації також можуть упроваджувати політику, спрямовану на полегшення навчального навантаження та надання гнучкості щодо термінів і умов навчання. Це може включати можливість відстрочення іспитів або заміну деяких обов'язкових занять онлайн-форматом.

Необхідно також сприяти психологічній освіті серед студентів, роблячи акцент на стратегіях самодопомоги, підтримці ментального здоров'я та виявленні джерел професійної допомоги.

Загалом важливо розуміти, що вплив воєнних умов на психологічний стан студентів може бути значною проблемою, і вирішення цих питань вимагає комплексного підходу та підтримки від усіх рівнів соціуму.

Саме нинішні студенти сприятимуть відновленню миру та розвитку в Україні. Вони є важливими членами суспільства і роблять вагомий внесок у відновлення промисловості та бізнесу в Україні. Вони також активно підтримують волонтерів, збирають кошти і ресурси для забезпечення потреб Збройних Сил України та внутрішньопереміщених осіб. А також беруть участь у соціальних і

культурних проектах, спрямованих на популяризацію України у світі. Такі дії не лише допомагають відновлювати постраждалі території та інфраструктуру, а й підвищують самооцінку та психологічну стійкість здобувачів, дозволяючи їм знайти своє місце в суспільстві та відчути себе важливими.

У висновку можна констатувати, що психологічний стан студентів в Україні внаслідок воєнних подій значно погіршився. Військові конфлікти та економічна нестабільність створюють низку складних викликів для студентів, впливаючи на їхню психіку та емоційний стан. Страх за близьких, економічна неспокійність, а також втрата мотивації до навчання — це лише деякі з аспектів, які впливають на студентів.

Важливо враховувати, що різні студенти можуть по-різному реагувати на стресові ситуації, у зв'язку з індивідуальними соціальними та культурними особливостями. Забезпечення психологічної підтримки й розвитку стресостійкості стає критично важливим завданням для університетських установ.

Організація груп підтримки, надання гнучких умов для навчання та стимулювання відкритого спілкування можуть сприяти полегшенню психологічного тиску на студентів. Також важливо вдосконалювати психологічну освіту та надавати доступ до професійної допомоги.

Сучасні студенти, відіграючи важливу роль у відновленні країни, потребують не лише матеріальної, але і психологічної підтримки для збереження свого емоційного благополуччя та високої мотивації до досягнення навчальних і життєвих цілей.

І. Стезенко

ПСИХОЛОГІЧНЕ БЛАГОПОЛУЧЧЯ ЦИВІЛЬНИХ ГРОМАДЯН ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ В УКРАЇНІ

I. Stezenko

PSYCHOLOGICAL WELL-BEING OF CIVILIANS DURING MARTIAL LAW IN UKRAINE

Повномасштабна війна, що триває з 24 лютого 2022 р., особливо негативно впливає на ментальне здоров'я кожного українця. Усе більш поширеними та актуальними стають такі психологічні проблеми, як тривожність, емоційне вигорання, хронічний стрес, відчуття невизначеності, страху смерті тощо. Разом з тим, наявність значних проблем, причиною яких є саме повномасштабна війна, доводить також низка наукових та соціологічних досліджень, зокрема дослідження Міністерства охорони здоров'я, дослідження, проведене в рамках ініціативи Олени Зеленської, тощо. Усі наявні проблеми можуть стати серйозною загрозою для психологічного благополуччя людини, адже за таких умов рівень емоційного та психологічного добробуту людини погіршується під дією негативних зовнішніх факторів й підкріплюється існуючими психологічними проблемами. Враховуючи це, наразі особливо актуальним є дослідження питання стану психологічного благополуччя українців в умовах повномасштабної війни.

У першу чергу, підкреслимо, що на сьогодні досі немає єдиного погляду щодо поняття та особливостей психологічного благополуччя. Насамперед, його описують як відчуття внутрішньої рівноваги та цілісності, особливий варіант самоставлення, відчуття змістовної наповненості й цілісності життя, переживання задоволеності своїм життям, відчуття щастя тощо. Крім того, зазначимо, що на стан психологічного благополуччя особистості впливають наступні фактори:

– соціально-психологічні: безпека і комфортність домашнього середовища; атмосфера любові, зокрема у відносинах всередині родини; відкритість та довірливість міжособистісних відносин; відчуття значущості в сім'ї тощо;
– соціально-економічні: рівень достатку, що забезпечує більш високий рівень психологічного благополуччя;
– соціокультурні: певні культурні відмінності, які опосередковують ставлення особистості до власного життя та навколишнього світу;
– психологічні: рівень задоволення психологічних потреб, відчуття цілісності, внутрішньої рівноваги;
– фізичні: добре фізичне самопочуття, відчуття тілесного комфорту тощо.

З огляду на це, зауважимо, що за умов повномасштабної війни більшість з чинників, перелічених вище, мають негативний характер, зокрема відсутність відчуття безпеки та комфорту, вимушене переміщення, низький рівень доходу, відсутність внутрішньої рівноваги, що спричинено психологічними проблемами, такими як постійне відчуття стресу, емоційне виснаження, тривожність тощо.

Складність забезпечення психологічного благополуччя також пов'язана з тим, що, по-перше, під час війни більшість цивільних українців опинились у складних життєвих обставинах, по-друге, у їхньому житті відбулися раптові та негативні зміни, які стали причиною загальної дезадаптованості, по-третє, громадяни перебувають у стані невизначеності, що стає перепоною в подальшому розвитку. Окрім цього, наявні проблеми сприяють виникненню стану психологічного та емоційного виснаження, у результаті чого людина втрачає внутрішні ресурси рухатись далі, тому стан її психологічного благополуччя є негативним.

Особливо негативним психологічне благополуччя може бути серед тих цивільних осіб, які стали вимушено переміщеними, крім того, проживають у містах, які перебувають під постійними обстрілами окупантів. Також негативний вплив на стан психологічного благополуччя може мати військова служба близької людини, у результаті чого постійне відчуття страху та тривожності за близьку особу будуть провокувати зниження рівня задоволеності власним життям, стануть причиною порушення внутрішньої рівноваги тощо.

Отже, згідно з результатами проведеного аналізу, можна підкреслити, що під час повномасштабної війни стан психологічного благополуччя українців перебуває під загрозою. Нестабільний психологічний стан, наявність низки зовнішніх проблем, які сприяють погіршенню рівня життя, добробуту, стають причиною невизначеності, викликають відчуття страху та стресу, відчуття дискомфорту тощо, стають причиною погіршення психологічного благополуччя. З огляду на це, існує необхідність розробки спеціальних заходів, які допоможуть забезпечити належний стан психологічного благополуччя цивільних українців.

Д. Філіпковська, Н. В. Циганoвська

МОРАЛЬНІСТЬ У ФІЗКУЛЬТУРНО-ОЗДОРОВЧОМУ ВИХОВАННІ

D. Filipkovska, N. Tsyganovska

MORALITY IN PHYSICAL AND HEALTH EDUCATION

Моральність розглядається як явище, яке виникає в суспільних відносинах за участі різноманітних соціальних груп. Існує чимало визначень понять «моральність», «мораль».

Згідно з Академічним тлумачним словником української мови: «Моральність — відповідність поведінки людей нормам моралі. Мораль — система норм і принципів поведінки людей у ставленні один до одного та до суспільства; етика». Т. Г. Аболіна, І. Ф. Надольний в «Енциклопедії сучасної України» наводять таке визначення: «Мораль (від лат. moralis — моральний, від mores — звичай, воля, закон, властивість) — духовно-культурний механізм регуляції поведінки особистості та груп соціальних за допомогою уявлень про належне, в яких узагальнено норми, цінності, зразки поведінки, принципи ставлення до інших індивідів і соціальних груп».

Щодо поняття фізичної культури найвідповіднішим уважаємо визначення Мацея Демеля: «Фізична культура включає всі ті цінності, що пов'язані з фізичною формою та фізичним функціонуванням людини, як у її власне суб'єктивне сприйняття і в соціально об'єктивований образ. Ці цінності (в широкому сенсі) стосуються здоров'я, будови тіла, постави, імунітету, ефективності, фізичної форми і краси. Подібно до інших культурних цінностей, вони мають динамічний характер, формують погляди і ставлення людей, а отже, є частиною світогляду та звичаїв».

За визначенням Збігнєва Кравчика, фізична культура — «відносно інтегрована та усталена система поведінки у сфері турботи про фізичний розвиток, рухливість, здоров'я, красу, тілесну досконаліть та людське самовираження, що проходить відповідно до моделей, прийнятих у даній спільноті, а також результати цієї поведінки».

Фізичне виховання передає всю спадщину фізичної культури від покоління до покоління у вигляді визнаних цінностей і усталених форм поведінки.

У професійному спорті існує небезпека: досягнення слави та матеріальних винагород спричиняє заздрість і нездорову конкуренцію, що руйнує соціальні зв'язки між людьми. Таким чином, спорт втрачає своє призначення і не відповідає своєму виховному завданню, стає шкідливим як для фізичного здоров'я, так і для моральних аспектів людини.

Спорт, за своєю природою, допомагає загартувати дух, оскільки він передбачає терпіння болю, пов'язаного з фізичними вправами. Крім того, спорт також сприяє розвитку розсудливості, тобто швидкого і послідовного прийняття рішень. На конгресі, що відбувся в Римі в листопаді 1989 р. під гаслом «Спорт, етика і сила для італійського суспільства», Папа Іоан Павло II сказав: «Ми всі стурбовані виродженням спорту. Спорт не може бути самоціллю і не може бути зведений лише до гонитви за результатами, оскільки тоді ми втратимо справжнє благо людини». Щоб діяти етично, потрібно знати, що добре, а що погано. Зофія Жуковська зазначила, що «донесення принципів спортивної етики до молоді повинно супроводжуватися відповідальним виховним ставленням, яке відповідає цим принципам».

Для повноцінного розвитку фізичної культури потрібно проводити позакласні шкільні заходи. Дуже важливо, щоб підлітки мали можливість активно проводити вільний час, а не сидіти за комп'ютером. Нині, спостерігаючи дедалі більший розвиток хвороб, пов'язаних із недостатньою фізичною активністю, ми маємо особливо привертати увагу суспільства до необхідності піклуватися про свій фізичний стан. Спорт для людини, а не навпаки. Герберт Спенсер писав: «Збереження здоров'я є обов'язком. Мало хто усвідомлює, що тут є якась фізична мораль». Завдяки фізичному вихованню розвивається увага, зміцнюється воля, виховується наполегливість і відповідальність за себе й інших.

В. Чатченко

ВІДНОВЛЕННЯ ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ УЧНІВ В УМОВАХ ВІЙНИ: ПІДХОДИ ТА ІНТЕРВЕНЦІЇ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ПІДТРИМКИ

V. Chatchenko

RESTORATION OF MENTAL WELL-BEING OF STUDENTS DURING THE WAR: APPROACHES AND INTERVENTIONS OF PSYCHOLOGICAL SUPPORT

У сучасному світі військові конфлікти та бойові дії дуже розповсюджені. На Землі зараз рекордна кількість воєн за 30 років. Експерти у військовій галузі вважають, що становище дедалі більше буде загострюватися. Стан війни зараз переживає й наша країна. Військові конфлікти залишають за собою слід не лише на фізичному, але й на психічному здоров'ї людей. Однією з найбільше вразливих груп населення, які постраждали внаслідок воєнних дій, є учні і студенти. Війна може суттєво вплинути на їхній стан психіки, що може мати негативний вплив на їхню успішність навчання та загальний стан здоров'я.

У дітей та підлітків, які переживають військові конфлікти на власному досвіді, можуть виникати серйозні стресові реакції. Непередбачуваність, страх, втрата близьких, руйнування домівок, вимушені переїзди, постійні повітряні тривоги — усе це може призвести до розвитку в них психологічних проблем. Деякі з найпоширеніших психічних реакцій учнів на військові події включають посттравматичний стресовий розлад (ПТСР), тривожність, депресію, агресивність, а також проблеми зі сном та концентрацією. Також війна серйозно підриває навчальний процес. Учні, які переживають воєнні дії, можуть мати складності із зосередженням, запам'ятовуванням та розв'язанням завдань. Це може призвести до погіршення успішності в навчанні та відставання в навчальних досягненнях, а це, у свою чергу, може викликати в учня такі наслідки: зниження самооцінки (учні відчувають себе менш цінними, невпевненими у власних здібностях), соціальна ізоляція (відчуття самотності та відмова від спілкування з іншими дітьми) та інші негативні наслідки. Особливу увагу слід приділяти дітям, що втратили на війні близьких, бачили своє зруйноване житло чи навчальний заклад. За таких умов учні потребують комплексної психологічної підтримки, яка представляє собою систематичний та інтегрований підхід до надання психологічної допомоги, який включає в себе широкий спектр методів та технік для підтримки особистісного розвитку, психічного здоров'я та вирішення проблем психічного благополуччя особи. Цей підхід передбачає врахування індивідуальних потреб та характеристик кожної особи, а також використання різноманітних психологічних інтервенцій з метою досягнення оптимального психічного стану та підвищення якості її життя. Деякі з ключових підходів включають: групову та індивідуальну терапії (застосування терапевтичних методів роботи з учнями як індивідуально, так і у групах для підтримки їхнього психічного здоров'я), педагогічні інтервенції (використання педагогічних підходів для створення сприятливого середовища для відновлення навчального процесу та підтримки учнів, які пережили війну), психологічну підтримку в навчальних закладах (забезпечення доступу до кваліфікованих психологічних працівників у школах та інших навчальних закладах для надання психологічної підтримки та консультування учнів, які пережили військові дії), підтримку родин (надання психологічної підтримки не лише учням, але й їхнім родинам, що допомагає зберегти та відновити родинні відносини).

Велику роль у нормалізації психологічного стану дітей та підлітків можуть відіграти різноманітні інноваційні підходи (мистецька терапія, інтервенції на основі медитації, технології дистанційної підтримки, використання штучного інтелекту, зоотерапія та інші підходи).

Мистецька терапія. Використання мистецтва, такого як малювання, скульптура, танець або музика, може стати ефективним інструментом для вираження та обробки емоційних переживань учнів. Мистецька терапія дозволяє виражати й розуміти емоції через творчість. Також сюди відносять й драматерапію. Цей вид терапії використовує драматичні техніки та імпровізацію для вираження почуттів та вирішення проблем. Під час сеансів драматерапії діти можуть грати ролі, створювати сценарії або використовувати драматичні ігри для розуміння своїх емоцій та досвіду. Корисним буде й використання літературної терапії. Під час таких сеансів учні можуть читати, обговорювати та використовувати тексти для рефлексії над своїм внутрішнім станом. Це несе подвійну користь, крім поліпшення психологічного стану ще й розширюється світогляд дітей.

Інтервенції на основі медитації та уваги. Техніки медитації та уваги можуть допомогти учням зосередитися на моменті, знизити рівень стресу та тривожності, покращити самосприйняття та емоційну стабільність. Медитаційні практики можна включити в повсякденну шкільну роботу.

Технології дистанційного навчання та підтримки. У районах, де доступ до психологічної підтримки може бути обмежений, можна використовувати технології дистанційного навчання та консультування. Вебінари, онлайн-курси та чат-боти можуть стати ефективними інструментами для надання психологічної підтримки учням.

Використання технологій штучного інтелекту для індивідуального підходу. Штучний інтелект може допомогти вирішити проблему персоналізації підходу до психологічної підтримки учнів. Його системи можуть аналізувати дані про стан дитини та рекомендувати індивідуальні стратегії психологічної підтримки на основі їхніх потреб та реакцій.

Зоотерапія, або терапія з тваринами. Цей метод використовує спеціально підготовлених та надійних тварин для покращення фізичного й психічного здоров'я людини. Взаємодія з тваринами може допомогти знизити рівень стресу та тривоги в дітей. Дослідження показують, що контакт з тваринами сприяє виробленню гормону окситоцину, який зменшує стрес і покращує настрій, а також може сприяти підвищенню самоповаги дітей, що позитивно впливає на їхню самооцінку. Зоотерапія вимагає комунікації та спілкування, що сприяє розвитку соціальних навичок дітей. Вони вчаться ділитися увагою, дотримувати правил та співпрацювати з іншими. Для цього виду терапії використовуються собаки, коні, кішки, морські свинки, кролики, хом'яки. Важливо забезпечити безпечне та контрольоване середовище для взаємодії з тваринами та надати професійний нагляд та підтримку під час сесій зоотерапії.

Якщо в учня діагностовано ПТСР, то така дитина вимагає індивідуального та глибокого підходу. Для цього можна використати когнітивно-поведінкову терапію (вона спрямована на ідентифікацію та зміну негативних думок, переконань чи поведінок, що виникають у результаті травматичного досвіду), емоційно-орієнтовану терапію (вона акцентована на вираженні та регуляції емоцій, що пов'язані з травматичним досвідом; діти навчаються розпізнавати, приймати та обробляти свої емоції, сприяючи їхньому емоційному відновленню), ігрову терапію (рекомендована для дітей молодшого віку і дозволяє виразити емоції через гру).

Усі ці підходи та їхній взаємозв'язок допомагають створити комплексну систему психологічної підтримки, яка сприяє відновленню психічного благополуччя учнів та їхньому успішному життю навіть у складних умовах війни.

СЕКЦІЯ:
КУЛЬТУРА ФАХОВОЇ ТА ДІЛОВОЇ ІНШОМОВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

O. Novikov

THE IMPACT OF SOFT SKILLS IN TEACHING A PROFESSIONAL FOREIGN LANGUAGE IN UNIVERSITIES OF UKRAINE AS A FACTOR OF DEVELOPING THE PROFESSIONAL IMAGE OF THE FUTURE SPECIALISTS

О. Новіков

ВПЛИВ ВИКОРИСТАННЯ SOFT SKILLS У ПРОЦЕСІ ВИКЛАДАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ У ЗВО УКРАЇНИ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ ІМІДЖУ МАЙБУТНІХ СПЕЦІАЛІСТІВ

Within the usual framework of organizing the learning process in Ukrainian universities, higher educational institutions have a set of unified competencies for educators. These unified competencies include a set of hard skills which are obligatory for appropriate specialities and fields of study. However, in the age of learning-friendly and sustainable approaches to educating it is crucial for tutors to have a set of non-specific skills which are needed for creating an encouraging atmosphere during classes, establishing reliable relationships between students and teachers, and professional foreign language communication. The set of such skills is called soft skills. Thus, this paper explores the vital role of soft skills in teaching professional foreign languages within Ukrainian universities and their influence on the development of future specialists' professional image.

As globalisation continues to shape the professional image, proficiency in foreign languages has become a fundamental requirement for success in various fields. Nevertheless, beyond linguistic competence, the cultivation of soft skills such as communication, adaptability, cultural awareness, and interpersonal communication skills significantly enhances students' abilities to succeed in their careers. Through an analysis of the current education in Ukraine, its alignment with EU standards, and literature reviews, this paper highlights the importance of incorporating soft skills into the language education curriculum.

In Ukraine, where the demand for well-skilled professionals in different fields who are proficient in foreign languages is on the rise, educators play a crucial role in preparing students to meet these requirements. Moreover, employers seek professionals who possess a diverse set of soft skills that complement their language proficiency. In the context of language education, soft skills play a key role in improving students' language acquisition and preparing them for real-world applications. Consequently, teaching foreign languages in Ukrainian higher educational institutions requires not only proficiency in the language being taught but also a range of skills to effectively shape the professional image of future specialists. This set of skills including effective communication, cultural competence, critical thinking, and adaptability. However, these are just a few examples of soft skills that are essential for success in professional environments.

Firstly, clear communication is necessary for effective teaching. Teachers should be able to convey ideas and instructions clearly, and also be good listeners to understand

students' needs and concerns. Communication based on EU's university standards where teachers provide students with interactive and interchangeable ways of teaching helps to establish professional communication, especially in terms of learning languages for professional communication. Secondly, learning a foreign language can be challenging for students, and soft skills may help to find balance to maintain patience with students who may struggle at times. Empathy helps educators to understand the difficulties students face and weaknesses they have and provide them with needed assistance accordingly. Moreover, keeping students motivated is crucial for language learning. According to the soft skills-based system, educators should be able to inspire and encourage students, set realistic goals, and provide constructive feedback to help students progress. The learning process with a motivating approach may help not only to improve the language and talking skills but also to maintain the atmosphere of understanding and organic exchanging of information and experience.

The next skill which is essential nowadays is creativity. The ability to represent an assignment not only in an informative way but also using miscellaneous ways to appeal to the audience is one of the fundamental soft skills not only for educators or students but for all specialists in general. Thus, incorporating creative ways of representing data into language teaching can make lessons more engaging and effective. On the other side of the spectrum, in foreign literature, lots of authors highlight the importance of the problem-oriented approach and problem-solving skills. These items of the soft skills system come as a main priority. Since educators are role models for their students, professionalism and competence in problem-solving are often key aspects of teaching-friendly methodology. Thus, educators should be able to come up with solutions to address issues as they arise, whether it's a language barrier or a classroom management issue. Such an approach to teaching may lead to a more complex and sophisticated understanding of problem-solving, which is obligatory for future specialists.

To summarize, by prioritising the integration of soft skills into language education, Ukrainian universities can significantly contribute to the development of future specialists' professional image. Since educators' impact is influential in shaping students' professional image for future careers, the importance of soft skills cannot be underestimated due to their significance in interpersonal relationships. Equipped with linguistic proficiency and a diverse set of soft skills, graduates are better prepared to meet the demands of globalised professional environments, effectively communicate with international counterparts, and adapt to diverse cultural contexts. By recognising the significance of soft skills and implementing strategies to foster their development, educators can better prepare students to thrive in the globalized professional landscape.

M. Chepelieva

GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND STUDENTS' MOTIVATION

М. Чепелєва

ГЕНЕРАТИВНИЙ ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ І МОТИВАЦІЯ СТУДЕНТІВ

Due to the war in our country, the majority of higher and secondary educational institutions continue to use distance learning platforms. Although this type of learning cannot completely replace face-to-face classes, we are constantly searching for the most effective ways of teaching under these circumstances.

The problem of plagiarism has been present in higher education for many decades, but recently plagiarism has radically changed. Last semester, some of our students' written papers suddenly became really perfect, and special programmes were not able to detect any copied content. It turned out that students started actively using the services of ChatGPT, a free and very affordable cheating tool — a chatbot with artificial intelligence and extensive automatic text generation capabilities.

Teachers in many countries have faced this problem, and some of them have found a way out of the situation by tightening restrictions on the use of artificial intelligence during the educational process. For example, public schools in New York have blocked access to ChatGPT on school computers. While in France, the use of chatbots can lead to a student's expulsion from an educational institution or even a ban on obtaining higher education.

What are the dangers of students' using these artificial intelligence-based tools? Such computer programmes can provide answers to any given topic and generate well-structured texts of almost any size. Each answer to a textbook question, each essay or term paper they create is unique, and the authorship of such chatbots is almost impossible to determine. As a result, students who use them simply lose motivation to acquire new knowledge; their independent work skills, critical thinking and problem-solving abilities, which are absolutely necessary for success in their studies and throughout their lives, completely atrophy.

History shows that progress cannot be stopped, so many educators and teachers, realising that no prohibitions will prevent students from exploiting artificial intelligence, are using it now both in the classroom and for homework, as they say "for a good cause". For example, OpenAI, a US-based research and development organization focused on artificial intelligence, at the end of August 2023, released a teacher's guide that suggests a wide range of ways to use ChatGPT in the classroom, including prompts and lesson plans.

At our department, the curriculum of each module includes a section called "Socializing".

In order to determine the degree of students' motivation for independent work, we conducted a diagnostic learning experiment. When working on the new topic of the "Socializing" section: "Appearance and Personality", first-year students of the Faculty of Computer Science (group PZPI-23-2), whose level we initially defined as B2, were offered some newly-designed teaching materials. These tasks require written answers to the questions which are supposed to stimulate a creative approach to fulfilling home assignments, and reveal each student as a personality as well as allow them to formulate their own thoughts and give reasoning. At the same time, the instruction to the assignments asked students to complete them independently, without using ChatGPT.

The analysis of the results of the written work demonstrated that only 20% of the students who participated in that experiment fulfilled the suggested written work absolutely independently. The evidence of this is the register of their writing as well as grammatical and lexical mistakes typical for level B2. Examples of such mistakes could be absence of the ending -s in the verbs in the Present Simple; the use of the Past Simple instead of the Present Perfect; incorrect use of participles, absence of the definite article before ordinal numerals and some others.

It was evident, however, that the other students of the experimental group used either a google translator or ChatGPT. Thus, for example, in the assignment that instructed students to make up a small story about their friend, there are phrases whose register is not appropriate for the topic as they are either too formal ("upon commencing my studies",

"for narrative purposes", "based on my own observation", "motivated mood", "implement the ideas", "self-reliant individual", "she aspires to be a doctor"), or too colloquial ("I can be pissed off"). Also, many essays have recommendations, like "don't forget that…", as well as sentences with the generalising pronoun "you": "healthy thinking makes you more of a realist" or "you can ask for any help". And the most amazing thing about these essays is that there are practically no grammatical mistakes, which is not typical of level B2.

Our little experiment has resulted in a very disappointing conclusion that for the time being the motivation for independent creative thinking for most of our students is at a rather low level. Undoubtedly, this is partly due to the situation in our country in which students have to acquire knowledge. However, the experiment also demonstrated that it is necessary to search for new ways to stimulate students' conscious attitude towards fulfilling home assignments and to create tasks which would eventually increase their motivation to learn a foreign language.

N. Bevz

CORRECTION IN THE ONLINE CLASSROOM: FEEDBACK AND/OR ERROR CORRECTION?

Н. Бевз

ВИПРАВЛЕННЯ В ОНЛАЙН-КЛАСІ: ЗВОРОТНИЙ ЗВ'ЯЗОК ТА/АБО ВИПРАВЛЕННЯ ПОМИЛОК?

Every teacher understands that error correction is absolutely unavoidable during both real and online lesson. But how can we decide on when and how to correct? And could it be transferrable in online lesson?

What is the difference between error correction and feedback? Now, stop for a minute and give answers to yourself [take some time before you continue reading] Ok. Let me help you with the definitions:

Feedback is the information, either immediate or delayed; critical or positive praise, that learners get on their performance.

Correction is a form of feedback that focuses on students' errors and ways of both avoiding and learning from them. Correction can be teacher-led or students-led. It can be explicit (telling the students directly that they are wrong) or implicit (guiding students to self- correction)

Should we correct students every time when they make mistakes?

It's debatable, as there are a lot of aspects which you should consider: students practice fluency OR accuracy, as there are moments when getting the message across is the priority moreover it can distract or disturb the student. However, letting the error go by without correction may contribute to its fossilization.

It is better to find a "golden rule": correct if it is meaningful and tactful and not correct if it will prevent further discussion. Try NOT to use phrases like "you made a mistake/you got that wrong/ you should have said…". Try to avoid recasting — simply saying the correct version of an error, use the "have you noticed that….", "lets try to find the moment which we can do better". If you notice the mistake made by many students write it on the board and try to elicit students' correction.

Engage students to self correction, they can be provided with answers or they can ask each other. Correction in pairs or mini groups will save your time and give more confidence to your students. Don't forget to draw attention to correct answers, students

will always appreciate that, what is more, it will help them to feel more freely and to give answers with more confidence.

Having finished the part of the lesson/project task or in the end of the lesson, it is highly recommended to give feedback. Feedback is given not only to give the assessment but also to highlight motivation, students' engagement, behavior or to plan further activities. Use 'sandwich technique' — something good to highlight, something needs correction, something good once more. You can also conduct group feedback.

Planned correction?

Next time while teaching online try to incorporate correction sessions into your lesson plans. One activity suitable for all levels is called "Mistake Detective". Present some errors sourced from an online session or their own writing to students. They can work in small groups to identify and rectify these errors, discussing the flawed sentences. Subsequently, you can reinforce the error correction during a full-group session. Ensure you restrict the quantity and kinds of errors to ensure the structured effectiveness of this task. Concentrate on recurring errors that will engage various learners. Implement peer correction sessions during all listening and reading tasks. In such situations, learners converse about the given information in separate «breakout rooms» before summarizing their conclusions in a full-group setting. This method substantially increases student speaking time. Previous experiences indicate that, through collaborative efforts, learners tend to arrive almost always at the correct solution. If not, multiple learners have likely made the same mistake rather than just one.

Allocate time for corrections even during seemingly "spontaneous" occasions, such as brainstorming or vocabulary sessions. Incorporate plans to rectify pronunciation errors. You probably already recognize the habitual mispronunciations unique to your learners' mother tongue, like the "ch" sound or diphthongs among American students. This awareness allows you to anticipate the contexts where these problematic sounds may arise. Gather mistakes as you move virtually between groups, then address them during a full-group meeting. Intervene within groups solely when these mistakes obstruct communication.

To recap, error correction really benefits learning process and there are different ways of doing this, however there are occasional situations where we might choose not to correct. At the same time feedback gives not only teachers opinion but background assessment of the students' engagement.

S. Musharova

THE MAIN FORMS OF FOLK ARTISTIC CREATIVITY

С. Мушарова

ОСНОВНІ ФОРМИ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

Folk artistic culture is the historical basis on which world artistic culture developed and is developing, one of the forms of social consciousness and social activity, a socially determined phenomenon.

Folk artistic culture is developing, in particular, due to folk artistic creativity — a set of creative activities of the people, which is manifested in various types of art (in oral poetry, musical works, dances, in folk architecture, painting, decorative and applied creativity, etc.).

Folk artistic creativity is one of the manifestations of social consciousness and stands alongside philosophy, morality, religion, political and legal ideology. It arises in a difficult, long process of collective labor activity — it was labor that played a leading role in the birth of artistic activity. It should be noted that work is not only a process aimed at satisfying human needs: communication between people takes place thanks to it (and at the same time, the attitude of language and social relations), intelligence and memory develop, new technological processes are created, imagination develops, etc.

Artistic creativity aroused at the earliest period of human development. Creativity occurred when an ape became a human. Folk art has preserved knowledge about life and nature, ancient cults and beliefs, as well as an imprint of the world of thoughts, ideas, feelings and experiences, folk-poetic fantasy.

During their existence, from the very beginning till our time, under the influence of various historical circumstances, changes in the world picture, four main forms of folk artistic creativity can be distinguished: folklore, urban folklore, organized amateurism, amateur artistic creativity.

Historically, the first form is folklore or oral folk art, collective oral-poetic art and musical creative activity of the people, which include works of various genres arising in a certain environment. They are transmitted orally from time immemorial, undergoing certain changes, have ritual-magical, ceremonial, aesthetic, entertainment or educational significance.

Essential features of folklore include:

1) orality (a method of transmission without the use of written texts and other methods of fixation) — the natural form of existence and functioning of folklore;
2) variability, improvisation; (the flexibility of works that allows you to adapt them to different everyday situations);
3) anonymity (lack of authorship);
4) traditionality /tradition, literally, — transmission/ (based on established methods of implementation);
5) syncretism — lack of division into types (poetry, music, dance, painting), genres (for example, there is no division of melodies into songs, dances, marches, etc.), no genera are distinguished (epic, drama, lyrics).

Traditionally, the folklore classification is associated with the definition of the main groups in folklore (as in literary studies):

1) folk epic (riddles, proverbs and sayings, anecdotes, fairy tales, legends, epics, tales, fables, parables);
2) folk lyrics (poetic folklore works in which life is depicted through the reproduction of the thoughts, feelings and worries of the characters);
3) folk drama (folkloric works based on conflict, and the plot unfolds through a combination of verbal, musical and stage means);
4) folk lyro-epos (folkloric works containing features of both folk epic and folk lyrics).

In the middle of the XIX century there is a rapid process of urbanization; traditional society is being destroyed. The picture of the world is also changing — a complexly structured integrity that includes three main components: worldview, worldview and worldview. These components are united in the world picture in a way, specific for a given era, ethnicity or subculture. The migration of people from villages to the city forms a new social stratum - the proletariat. The conditions and types of production activity are changing as well as the nature of relations between people.

On this basis, the formation of urban folklore takes place — a part of the folklore heritage, which includes, in addition to the commonly used types and genres of folk poetry, specific urban «modifications» of them. For example: urban folk festivities, urban romance, urban game songs and dances. The formation and development of various social groups is taking place, which produce their specific forms of folklore creativity (folklore of students, intelligentsia, bourgeoisie, workers, etc.). Considerable rates of development are observed in the field of «urban primitive» (according to H. S. Ostrovsky): bourgeois portrait, signboard, home decorative painting, etc.

Urban folklore (primitive) differs from the oral traditions of the rural peasantry that preceded it. And this is quite understandable: life in the city is radically different from the agricultural tradition. The perception of the world changes, and ultimately the worldview of a person, that is, the picture of the world.

First of all, it is non-ideological, since the main ideological needs of the townspeople are satisfied in other ways that are not related to oral traditions (mass literature, cinema and other spectacles, mass media products, etc.). In addition, urban folklore is fragmented according to social, professional, clan, age stratification of society, which do not have a common worldview basis.

In addition, such components of national artistic culture as a national holiday are receiving new interpretations. If in the peasant subculture the holiday still retained a sacred meaning, then in the city the sacredness is gradually disappearing: the city transforms rural traditional (sacred) rites into simple amusements and fun. The national holiday in urban conditions takes on new features: new traditions emerge (for example, the celebration of the New Year was a city tradition for a long time; in the countryside, the celebration of Christmas was treated more respectfully); a new corpus of game songs and dances is being formed; there is a tradition of urban folk festivities.

One of the strata of the folk culture of the city, where the transformations, both functional and aesthetic, were most clearly reflected, is the multivariate system of decorative and applied art. In the conditions of the city, the role of decorative and applied art changes radically, but this is a separate topic.

A. Astafieva

PICTURESQUE PLACES OF UKRAINE AS TOURISM-RECREATION

А. А. Астаф'єва

МАЛЬОВНИЧІ МІСЦЯ УКРАЇНИ ЯК ТУРИЗМ-РЕКРЕАЦІЯ

Going on vacation, we want to spend it interesting. For some it is enough to just sit at home and finally get some sleep, for some it is an excuse to travel and discover something new. Of course, there are many interesting places in the world, but there are more than enough of them in our country. The peaks of the Carpathian Mountains to the plains along the Black Sea are a treasure trove of history, culture and breathtaking landscape. Ukraine is more than just its size, it is a country painted with a palette of diverse geographical features, imagine hills covered with golden fields of wheat interspersed with deep mysterious forests, images of rocky mountain ranges, their peaks covered with snow, standing guard over the land , which has seen the passage of centuries, and let's not forget the quiet rivers that snake through the country, their banks decorated with bright colors of Ukrainian flora, but the charm of Ukraine extends not only to its physical beauty, but also to its culture, steeped in tradition and history, as well as fascinating as its landscape. This is a country where folk tales come to life.

In order not to be verbose, we will tell you about several unique places where you should go on tours in Ukraine.

1) One of the first places to see is the Mukachevo Castle, a famous fortress that towers proudly above the city. The foundation of the castle was an ancient volcanic mountain, and the city itself was built later, precisely around this magnificent fortress, in which people hid from the raids of numerous enemies.

2) Bus tours in Ukraine are simply impossible without a trip to Rivne. True romantics must see here one of the most beautiful places — the famous Tunnel of Love. The green tunnel, which has grown around the old railway track, is simply an ideal place for walks and photo sessions with your significant other, because it is extremely beautiful at any time of the year.

The Shatsky Lakes are located in the northwestern part of Ukraine, and are a whole protected area Here, in the national natural park, among thick mixed and pine forests, tourists can see more than 30 of the most beautiful lakes. The most famous and popular of them is the famous Svityaz.

3) Excursion tours in Ukraine from Kyiv cannot be imagined without visiting one more unique attraction — Ancient Tustan. Ancient, powerful and atmospheric, the Tustan fortress today attracts many tourists from all over the country, and in addition, a historical festival is held here every year with knightly battles and atmospheric musical performances.

4) Located in the Kherson region, the Askania Nova reserve is a real pristine corner, the lands of which have never been cultivated by humans. Created in the 19th century, the modern reserve includes a dendrological park, a steppe and a zoo. Excursions here will especially appeal to children, who will be able to see animals in their natural habitat.

5) The real highlight of the Carpathians, and certainly the most beautiful lake in the whole country, Synevyr is worth going on a weekend tour of Ukraine, and going right here — to one of the most beautiful regions of Transcarpathia — Mizhhirya. The nature in the vicinity of this miracle is simply stunning, originally beautiful, and the Synevyr National Park is located nearby — just a great place for walks and rafting on the fast rivers of the Black River and Tereblya.

The Shatsky Lakes are located in the northwestern part of Ukraine, and are a whole protected area here, in the national natural park, among thick mixed and pine forests, tourists can see more than 30 of the most beautiful lakes. The most famous and popular of them is the famous Svityaz.

6) «Oleshky sands» is a unique nature reserve, the second largest sandy desert in Europe, located in the Kherson region in the south of Ukraine. The sands impress with their beauty and uniqueness of the landscape: endless open spaces covered with sand, which dynamically transform under the influence of the wind, creating unique landscapes.

7) The Lemurian lake, known as the «pink lake» or the Kherson «Dead Sea», is one of the natural wonders of the Kherson region, located near the village of Hryhoriv. When looking at the map to find the location of the pink lake, it is noticeable that there is a large reservoir nearby — Syvash. They are separated by a thin strip of land. Pink Lake has become a popular destination for tourists and photographers who come to enjoy the natural beauty of this object and take unique photos.

The lake impresses with its pink water color, which is formed due to the large number of specific species of Dunaliella algae and bacteria. This is a natural phenomenon, so the shade may change depending on environmental conditions.

8) The «Optymistychna» cave is located in the Ternopil region and is considered the longest gypsum cave in the world, which is why it was even entered into the Guinness Book of Records. In the underground world of this unique place, there is an exciting atmosphere that cannot be conveyed with the help of photos. Excursion bureaus offer different levels of complexity of itineraries — from ordinary educational to more extreme ones.

During the excursion, tourists will be able to take a good look at gypsum crystals of various shapes, sizes and colors. This sight becomes especially mesmerizing under the light of flashlights, when the crystals begin to shimmer, glow and seem to change their shape.

9) Sofiivka National Dendrological Park is one of the best examples of park art and landscape design in Ukraine with an area of 179.6 hectares. Located in the city of Uman, Cherkasy region, this park attracts visitors with its beauty, diversity of flora and history. Sofiivka Park is famous for its unique landscape design. Elements of English garden art, stylized figures, lawns, ponds and architectural compositions are found here. The natural object is a real treasure for botanists and plant lovers. Various trees, shrubs and flower compositions from all over the world are presented here. One of the remarkable features of the park is that it is built around the Kamianka River, and cascades, waterfalls, ponds, water features are arranged along the riverbed, creating unparalleled landscapes.

10) The Ukrainian Carpathians are part of the Eastern Carpathian Mountain system in Western Ukraine. The Ukrainian Carpathians are rich with mineral waters, on the basis of which balneological resorts were formed in many places of the region. In spring and summer, here you can not only breathe fresh mountain air, but also enjoy the wonderful and diverse blooming mountain nature. The mountains are also undoubtedly magical in winter. Therefore, if you are not afraid of minus temperatures, then there is an opportunity to see beautiful and very picturesque landscapes.

I hope that after victory you will visit all these places offered to you and you will be fascinated by their beauty.

I. Nazarova

THE ROLE OF THE ENGLISH LANGUAGE IN MODERN PROGRAMMING

І. Назарова

РОЛЬ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ В СУЧАСНОМУ ПРОГРАМУВАННІ

English serves as the universal language of programming, forming the backbone of communication across the coding community. In our ever-evolving technological landscape, where programming languages continuously develop, English remains the primary vehicle for expressing algorithms, coding, and documenting software development processes. It is necessary to emphasize the intricate role of English in programming, focusing on its significance in nurturing communication, collaboration, and knowledge exchange within the global developer community.

Effective communication lies at the heart of programming. Whether developers are coding, documenting projects, or exchanging technical insights, a shared language is indispensable for fostering clear and unambiguous communication. English acts as this unifying force, enabling programmers from diverse linguistic and cultural backgrounds to seamlessly collaborate on projects, transcending language barriers. Particularly in client-facing endeavors, the ability to communicate fluently with clients is indispensable. English often serves as the preferred medium for client interactions, facilitating discussions on

project requirements, progress updates, and technical intricacies, even when clients come from different linguistic backgrounds.

Moreover, a considerable portion of programming languages, libraries, frameworks, and technical documentation is available predominantly in English. Proficiency in the English language is therefore vital for developers to effectively access and utilize these resources. Whether it's deciphering documentation, troubleshooting errors, or engaging in online forums and open-source projects, mastering English empowers programmers to navigate the expansive array of software development tools and resources with confidence.

Open-source software development stands as a cornerstone of the industry, fostering collaboration and innovation. Within open-source communities, such as those found on platforms like GitHub and GitLab, English emerges as the lingua franca. Engaging in open-source projects and contributing to the community often demands proficiency in English, defining its importance as a critical skill for developers looking to enrich their professional profiles or make meaningful contributions to the community.

Furthermore, English proficiency plays a pivotal role in propelling the careers of programmers worldwide. In an industry characterized by remote work and cross-border collaboration, fluency in English enhances job prospects and unlocks opportunities on a global scale. Whether communicating with peers, pitching ideas to stakeholders, or pursuing positions at multinational tech companies, strong English language skills are highly valued and can significantly bolster a programmer's professional trajectory.

In conclusion, the role of English in programming cannot be overevaluated. As the universal language of the coding world, English serves as the basis for effective communication, collaboration, and knowledge sharing among developers globally. Its importance spans across various aspects of software development, from coding and documentation to client interactions and participation in open-source communities.

The prevalence of English in programming proves its indispensable nature in navigating the complexities of modern software development. Proficiency in English not only enhances one's ability to access resources and contribute meaningfully to projects but also opens doors to diverse opportunities in the tech industry.

As technology continues to advance and the demand for skilled programmers grows, mastery of English remains a valuable asset for both aspiring and seasoned developers alike. By recognizing and embracing the pivotal role of English in programming, developers can harness its power to further their careers, foster innovation, and drive positive change within the global developer community.

O. Kriukova

HARMONY IN MOTION: THE EVOLUTION AND SIGNIFICANCE OF SPORT BALLROOM DANCE

О. Крюкова

ГАРМОНІЯ У РУСІ: ЕВОЛЮЦІЯ ТА ЗНАЧЕННЯ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ

Sport ballroom dance is a form of dance art that is actively developing. It combines choreography and elements of sports, making it unique in its kind. In sport dances, where the assessment of artistic expression is already a standard practice, it is based on the same principles as the assessment of performance technique. Each movement is evaluated separately and then summed up to get an overall impression of the performance. This

approach is also used by researchers to determine the criteria for artistic evaluation and the objectivity of judging.

Previously, dances were considered a form of art, but today ballroom dances are considered as «artistic sport». The requirements for dancers include not only high physical fitness and technical skill but also the ability to emotionally express themselves through each movement. In ballroom dances, artistic expression is considered a key element that helps create a special atmosphere of the performance and make it memorable for the audience.

Ballroom dance requires performers to have high coordination, flexibility, and precision of movement, which impresses with its beauty and sophistication, creating a unique atmosphere of harmony and elegance. In this type of dance, various techniques and styles are combined, making it dynamic and exciting for the audience. Additionally, dancing helps improve the emotional state of the dancer, reduce stress and tension, and over time, most dancers become more confident and communicative.

Although each dance has its own character, each can show this character in its own way, expressing itself in different roles. Both artistic gymnastics and ordinary dances, in sports dances, the smoothness of movements and the attractive appearance of the couple are important components of success.

There are many types of ballroom dances, and everyone can find something for themselves, as ballroom dances are popular all over the world. Ballroom dances have been performed since the XX century — once at balls and other social events, and now professionally at competitions and tournaments, as well as at parties. They are the most popular and beloved partner dances, the movements of which are universal and always necessary in life.

Ballroom dances are a form of art, as they have such aesthetic features as harmony of movements, beauty and expressiveness of poses, musicality, aesthetics of costumes and decorations. Ballroom dances have rich symbolism, which is expressed in the movements of the dancers, in their costumes, and decorations.

Watching couples on the dance floor inspires someone to improve their dance, for someone to paint a picture or even write a song. Ballroom dance is a form of art that you want to live with. Ballroom dances also serve as a form of communication between partners, allowing them to express their feelings and emotions to each other. These dances perform an important social function as they contribute to the development of culture and art, and strengthen interpersonal relationships.

Ballroom dances are a unique form of art with a rich history and tradition. I am very proud of what I do. Ballroom dances continue to evolve and improve, opening up new opportunities for their further use in various spheres of society. Yes, times are changing and attitudes towards dances are changing, but the significance of dances as an art form will always remain, and it is hoped that ballroom dance will remain as delicate and refined even after 100 years.

Ballroom dance doesn't just keep up with the times, it actually stays 10 steps ahead of them.

Ballroom dance is developing so rapidly and gaining popularity worldwide that it feels like if you were to count the people who have tried ballroom dancing at least once in their lives, it would be around 70 percent.

For each person, ballroom dancing can mean something different — for some it is a sport, for others it is an art, and for others it is just a hobby. But it's important not to forget the role that ballroom dancing plays in your life.

Y. Yanovskyi

MUSIC OF THE UKRAINIAN DIASPORA ARTISTS

Я. Яновський

МУЗИКА МИТЦІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

The development of musical art in the Ukrainian diaspora began after the end of World War I. The Ukrainian diaspora has had significant musical achievements over a considerable period of time. This has led to the emergence of composers, performers, and singers known worldwide.

Among the notable artists, we can single out: Oleksandr Koshyts, Yaroslav Barnych, Andrii Hnatyshyn, Ihor Sonevytskyi, Yurii Fiiala, Mykola Fomenko, Modest Mentsynskyi, Oleksandr Myshuha, Evheniia Zarytska, Zinova Shtokalko, Vasyl Yemets, Hryhorii Kitastyi.

Choral and instrumental ensembles played a significant role in the development of Ukrainian music in the world, especially the choir of Oleksandr Koshyts (1875–1944). This is a Ukrainian choir located in Canada and named after its first conductor. In 1992, the choir was awarded the Shevchenko Prize for the popularization of Ukrainian choral art. Thanks to the diligent work of Oleksandr Koshyts, Ukrainian melodies became popular worldwide and received the title of a unique artistic phenomenon. The story of Mykola Leontovych's "Shchedryk" melody, which the conductor constantly performed, captivating hearts around the world, is a prime example. In the United States, this melody became one of the most popular and is still used in Hollywood films to this day. In the XX century, choral music became a leading industry both in Ukraine and in the diaspora. World recognition of the uniqueness of the musical folklore of the Ukrainian people and the national choral performance of the choirs of O. Koshyts, D. Kotka, M. Antonovych, A. Hnatyshyn determined the cultural role of the choral industry in the formation of national music.

Back in 1919, the performance of the Ukrainian Republican Chapel in Atlanta caused a real resonance and at the same time drew attention to the young Ukrainian republic, which was fighting for its independence on several fronts. The repertoire of the Koshyts choir consisted of folk songs arranged by Ukrainian composers.

A significant role in the development of music was played by orchestras and choirs under the leadership of Yaroslav Barnych (1896–1967), the author of the popular song "Hutsulka Ksenia". He is considered the founder of modern Ukrainian operetta. In total, he created 4 of them. He also wrote songs in the tango genre. He was a composer of the European school and style.

Composers of the Ukrainian diaspora left a significant creative legacy. Andrii Hnatyshyn and Ihor Sonevytskyi are developing sacred music. Yurii Fiiala wrote the «Ukrainian Symphony» and the symphonic poem «Shadows of Forgotten Ancestors» based on the work of M. Kotsiubynskyi, Mykola Fomenko — the operas «Ivasyk Telesyk» and «Marusia Bohuslavka», he sang solo «Love Ukraine».

Among the Ukrainian opera singers who deserve respect, we can single out: Modest Mentsynskyi, Oleksandr Myshuha, Yevheniia Zarytska, Iryna Malaniuk and others. Despite being outside of their home country, Ukrainian musicians continue to actively support the performance of traditional Ukrainian instruments. This characterizes the stability of Ukrainian culture and its desire to preserve and popularize its traditions.

Ihor Sonevytskyi in his work in the USA sought to convey the meaning of the national culture. His style seeks to continue and develop the traditions of Ukrainian classics.

Hryhoriy Kitastyi: Bandura player, conductor, and composer. Led the Taras Shevchenko Bandurist Capella in Detroit and composed works to showcase this traditional Ukrainian instrument.

Musical artists of the Ukrainian diaspora are very important in the development of Ukrainian culture, but in the modern world they are not given enough attention. I propose to introduce classes related to the memory of outstanding people, as well as to show their achievements in modern musical works.

It can be concluded that the musical art of Ukraine had complex stages of development, expanded the list of genres, combined traditions and innovations. The art of music has conquered Ukrainians who are outside the borders of their native country. Other peoples are interested in him, with a special excitement.

K. Prudnikov

THE SIGNIFICANCE OF THE ENGLISH LANGUAGE IN PROFESSIONAL DEVELOPMENT OF AN IT SPECIALIST

К. Прудніков

ЗНАЧЕННЯ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ В ПРОФЕСІЙНОМУ РОЗВИТКУ ІТ СПЕЦІАЛІСТА

Nowadays, modern computers and ICT are widely spread in almost all spheres of human life. Therefore, the ability to work with modern information technologies as well as possession of high level of English are regarded as mandatory for every specialist. Taking into consideration the fact that our society is quite dependable on using gadgets and network services, it should be noted that knowledge of the English language and contemporary information technologies is not just advantageous but increasingly indispensable.

As technologies continue to evolve, so does the demand for professionals who are able to navigate both the complexities of programming languages and the nuances of cross-cultural communication effectively. At the initial stages of training and in junior developer positions, English may seem optional. There are educational courses and resources available in Ukrainian, providing necessary information. Mistakes can be easily corrected using search engines or Ukrainian-language forums. However, for further professional growth, English becomes an integral part. The deeper a developer's specialization is, the less Ukrainian-language information is available.

The evolution of the English language in programming conditions the origination of new terms and phrases that might be difficult to understand for people who are not specialized in programming. However, researchers are working to make the language more accessible. The impact of English on ethics in programming is that it allows access to more information about ethical issues, contributing to responsible decision-making. The novelty is the study of the influence of the choice of programming language and English on the intercultural and interpersonal communication of programmers, which contributes to the improvement of communication strategies and the effectiveness of teamwork.

A lot of different companies involved in developing software and electronic computing machines have chosen English as their official language, despite being headquartered in different countries. This indicates the widespread application of the English language in various fields, such as the IT sector or marketing. To successfully interact on the international market, it's important to communicate with colleagues from different countries all over the world.

On the path to success, there are two key categories of skills — hard skills and soft skills — which shed light on our professional and personal development. Hard skills are fundamental technical knowledge and abilities necessary for a programmer's job. They form the foundation of our professional competence, including coding skills, mathematical understanding, mastery of libraries and frameworks, as well as proficiency in the English language at a high level. On the other hand, soft skills are our internal qualities that shape our ability to effectively interact with others and achieve success in various aspects of life and work. They make our work more engaging and satisfying, encompassing adaptability, leadership, critical thinking, creativity, and teamwork skills.

Frameworks and libraries are pre-written code created by other developers. They are used to address common tasks or widespread issues. All the information within these codes is written in English. Knowing this language makes it easier to read and understand code written by other programmers. The syntax of a programming language is a set of rules that determine how code is written. Knowledge of it is crucial for every programmer, as it dictates the rules of writing code. Well-written code is clear, understandable, and efficient, performing the task without errors or delays. Mastering the syntax of a programming language is the first and most important step toward achieving this goal. With a deep understanding of syntax, a programmer can create high-quality code that not only solves problems but is also easily readable and maintainable by other developers. Due to this, new branches of computer science are developing.

Artificial intelligence, as one of the newest fast-growing industries based on the understanding of program code, involves not only developing technical aspects, but also obtaining proficiency in English, that plays a key role in its development and contributes to international communication in this area. Most of the documentation and resources that are required to develop AI systems are available in English, which facilitates the dissemination of knowledge and the exchange of ideas between experts from all over the world. In addition, many algorithms and models of artificial intelligence have English names, which indicates the influence of this language on the development and understanding of the industry.

The growing use of modern computers in various sectors highlights the importance of English proficiency and modern information technology for professionals in today's world. As technology advances, professionals must effectively navigate both programming languages and intercultural communication. The combination of language knowledge and technical skills enhances communication strategies and team performance. Furthermore, the widespread adoption of English as an official language in software development proves its key role in promoting international cooperation. Knowledge of English, combined with experience in programming languages, not only promotes professional growth, but also stimulates innovation in new areas such as artificial intelligence.

Thus, possessing of high level of English and knowledge of modern information technologies are indispensable for success in the IT industry, offering opportunities for personal and professional development in an increasingly interconnected global landscape.

V. Kashcheieva

COMPARISON OF WOMEN'S CLOTHING OF BOYKIVSHCHYNA AND POLTAVA REGION

В. Кащеєва

ПОРІВНЯННЯ ЖІНОЧОГО ОДЯГУ БОЙКІВЩИНИ ТА ПОЛТАВЩИНИ

The Boykos are Ukrainian people, living in the western part of the Carpathians. Boykivshchyna covers districts of Ivano-Frankivsk, Lviv and Zakarpattia regions. The Boykos and their culture, are poorly studied.

The Poltava region is located in the eastern part of Ukraine, on the Left-Bank of the Dnieper River. According to the modern administrative division, mainly by the Poltava region occupies this territory.

Until the XX century, the primary material used for making clothing in the Boyko region was homespun fabric. Clothes, and sometimes hats were made of linen thin canvas. Everyday attire was crafted of hemp cloth, while linen cloth was reserved for festive clothes. Traditional women's Boyko attire consisted of a shirt, few apron, skirt. Over the shirt, women would wear a waistcoat or a jacket. Since the late 18th century, the basis of women's clothing was a shirt with an embroidered insert on the shoulders. She was long with a sleeve of one piece of fabric. Skirts were sewed from a white hemp cloth, at the waist, the fabric was densely folded, on top of the skirt was decorated with embroidery, and on the bottom decorated with lace and stripes of embroidery.

The basis of Poltava women's clothing is a white linen shirt with an embroidered insert on the shoulders. Shirts were made of unbleached linen cloth, sleeves were assembled on the wrists, around the neck also made many folds. A kreset is a sleeveless jacket on the lining, that was worn over a shirt. A kreset were made from homespun fabric, and later from light factory fabric — chintz, satin, fables. Aprons, «zapaski» and «plahti» were put on the waist. «Zapaski» and «plahti» made from colorful wool fabric. Since the end of the 19th century, the «plahti» was replaced by a skirt. It was wide, at the waist, the fabric was densely folded, on the bottom they were decorated with a wide strip of velvet, plis or chintz.

I will compare the embroidery of these two regions. In Poltava region, red, black, blue and white threads were used for embroidery. Special for this region is embroidery «white on white», only white threads. For this embroidery method, gray-blue and gray-yellow threads were also used. The ornament was mainly geometric, but it was often combined with plant ornament. Patterns «branch» and «broken tree» are often used for embroidery. Women created ornaments using crosses, squares, rhombus, triangles.

The color gamut of Boyko embroidery is more classic: red, black, blue. Likewise in the Poltava region, geometric ornament was dominated in Boyko embroidery. For Boyko embroidery characterized by a clear system of placement of geometric motifs, the most common is a mesh composition with a rhombus in the base. From the second half of the XIX century, plant-geometric ornament spread. The plant ornament consists of complex compositions of branches, leaves and flowers. A special phenomenon in Boykivshchyna is the decoration with embroidery of almost the entire area of the sleeve.

Boykivshchyna and Poltava are two regions of Ukraine far from each other and each area has its own peculiarities in women's attire, this is especially true of embroidery and outerwear. But there are many common elements, such as embroidered shirt decorated with red and black geometric and plant ornaments.

K. Brovko

LIBRARY IN WAR TIME

К. Бровко

БІБЛІОТЕКА У ВОЄННИЙ ЧАС

The educational program and the activity space of libraries are important and relevant. As Simone De Beauvoir, a French writer, existentialist philosopher, ideologist of feminism points out: «Change your life today. Don't play for the future, act now, without delay.» This is the rhythm currently followed by Ukrainian libraries. Since February 2022, Ukrainian libraries have strengthened their activities to meet the needs of citizens, becoming volunteer and consultation centers, sometimes even a great support for everyone.

On June 7–9, 2023, Ukrainian librarians together with their Lithuanian colleagues organized the Lithuanian-Ukrainian forum «The role of libraries in strengthening a democratic society». The event was held at the National Library of Lithuania. So, the following issues facing the library community today were emphasized, namely:

- destroyed, but already maximally restored libraries;
- lost millions of books and IDP librarians who are already collecting new books so that there is something to return home with;
- non-stop self-study of psychology, logistics, social work;
- de-Russification and decolonization of library funds, titles, consciousness of employees and visitors;
- educational work, explaining the reason for today's events, teaching the basics of information security and countering enemy propaganda.

On May 4–6, 2023, the Lviv Regional Library for Youth held the already traditional All-Ukrainian Forum of Military Writers. Despite the regular shelling of the Russians, on April 27 2023, the Sumy Regional Scientific Library organized the book forum «Love of Books Unites Us» and this is only a small number of examples of the power of libraries in our strong country.

The Okhtyrka Public Library is one of those libraries that tries to create comfort and coziness for all visitors and supports and helps the Defenders of Ukraine. Every day many people weave camouflage nets, make trench candles, knit warm socks and put notes with good wishes into them with wishes as well as collect humanitarian aid in the library.

The activities of the Okhtyrka Public Library in the conditions of a full-scale war highlight the following priority areas of work:

- protection of information space;
- setting goals aims at the formation of Ukrainian identity;
- struggle with a Russian-language book;
- exhibitions related to Ukrainian topics;
- entertainment for children;
- photo projects;
- literary projects;
- acquaintance with European countries;
- inviting psychologists to communicate;
- a corner for rest;
- charitable activity;
- information sessions.

In the spaces of social networks, you can observe how librarians try to present all the activities and what pleasure they get from it.

We can conclude that libraries play a very important role during wartime. It is they who help solve many issues of a different nature. The Okhtyrka Public Library can be said to be working for the victory of Ukraine: they provide assistance to displaced persons, digital support, and conduct training in medicine. They also organize fairs, educational programs, holidays, etc. Our librarians are very active volunteers. They care about each of us. The main thing is to help the Defenders of Ukraine, psychosocial support of children and families. The library workers are constantly engaged in weaving camouflage nets, making charms, sorting clothes and food products. The Okhtyrka Public Library has created a creative cultural space «Factory of Goodness and Recreation» where you can relax psychologically. It has been proved that during the war, libraries are left open for cooperation and assistance to every citizen and have proven their viability.

A. Kardash

ENGLISH AS AN INTEGRAL ELEMENT OF INFORMATION TECHNOLOGIES

А. Кардаш

АНГЛІЙСЬКА МОВА ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

In contemporary world people can hardly imagine their lives without the Internet, where anyone can quickly find necessary information, contact with other people, create something and a lot of other opportunities. Information, by its nature, is a resource that can easily overcome any obstacles. The spatial structure of modern world depends much more on the functioning of networks, than on purely physical parameters. The new society is formed in such a way, that the acquisition, analysis and transmission of necessary information form fundamental sources of productivity, where companies and individuals can benefit from new opportunities to produce and distribute knowledge. All of these became the reason of development and dissemination of Information Technologies (IT), boost of many areas of work in the information services sector, and it is almost impossible to start business without IT technologies.

Nowadays, the Internet covers the whole world, from less developed countries to the most developed ones. But there might arise some problem in communication between different countries due to the use of national languages, so, to solve this problem, in the XX century, English established itself as the most important international language. In other words, it became the global language of the entire world community.

Being an international language, English is now used everywhere in the IT sphere — it's the language of business, which includes a countless number of technical terms that specialists use in daily work in order to provide opportunities to use their services in every country.

Proficiency in English in the IT field is considered not just an advantage, but a necessity. But is this really a must-have skill for every IT specialist? Many beginners in the IT sphere could believe that English is not so important and the main priority is to obtain qualification and find clients for their product. However, this is a huge misconception. Firstly, significant number of technological innovations and software are developed in the USA and Europe with English instructions and interface. In that case, a programmer possessing good English language skills has a considerable advantage, due to their ability

to navigate innovations from the very first days of their appearance. IT is one of the fastest growing areas with countless technical solutions, statements, news and discussions that are appearing every day at official websites and forums, so it will take a lot of time to translate them into other languages. Secondly, English is the language of all modern international services: tourism, science, airlines, banking and others. Not surprising, that all of these areas require software and websites, written in English.

The highest paid jobs in IT requires communication with foreign customers, so it makes specialists with fluent English much-in-demand for employers. In order to exercise coding software efficiently and accurately, IT specialists need to know English properly. Thirdly, working in IT gives terrific prospects to grow as a specialist and the best way to seize the opportunities is to be able to communicate with foreign colleagues and visit seminars. With online learning, which is very popular nowadays and easy to access, participating in the international meetings and classes for advanced training is a sensible choice, which will give even more opportunities to become a high-demand professional.

To sum up, it is necessary to emphasize, that the area of IT technologies is significantly evolving and will remain one of the main components of human life for many decades. And communication and collaboration with other countries will become a mandatory aspect in IT. And it is hard to imagine becoming a qualified specialist in the IT sphere without ability to review English documentation of products, discuss solutions with clients and cooperate with a team of foreign colleagues.

M. Zameta

ENSURING EFFECTIVE COMMUNICATION IN AN INTERCULTURAL ONLINE WORK ENVIRONMENT

М. Замета

ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ СПІЛКУВАННЯ В МІЖКУЛЬТУРНОМУ РОБОЧОМУ ОНЛАЙН-СЕРЕДОВИЩІ

Following the start of the COVID-19 quarantine, telecommuting has been actively promoted. A number of new tools and techniques have been developed and popularized to help achieve the desired productivity even when working remotely. Skype, Zoom, and Google Meet are the most popular videoconferencing services worldwide. Digitalization was promoted in all countries affected by the virus during the quarantine in 2020. These forced measures marked the beginning of a global transition to online learning and remote work.

The full-scale invasion of Russia has become the next challenge for Ukrainian citizens. But it is necessary to continue studying and working regardless of external interactions. In addition, Ukrainians who sought refuge in other countries had to not only protect themselves and their families, but also learn the language, culture and traditions of the territory they were in. So, it becomes important for people to develop new skills, be open to different points of view, and exhibit behavior that facilitate effective collaboration in different cultural environments.

The culture of professional communication is a complete system that includes external culture, speech culture, feeling culture, behavior culture, and etiquette. Therefore, the need to explore the main ways to overcome national misunderstandings has led to research into the main methods that help handling the problem of unethical behaviour or intolerance when working or studying in the online environment.

Talking about contemporary culture, the digital education of citizens should be focused on. Even during quarantine or hostilities, it was necessary to formulate an algorithm of basic actions when interacting with representatives of different cultures in a common online environment:

Identity verification. Most companies or educational institutions that involve online work offer their students or employees access to a corporate email or account to confirm the identity and position of the user on the work platform. Firstly, this is done to protect the work environment. Secondly, it is one of the opportunities to simulate the real physical world, with acquaintances, communication and understanding in a learning or working team.

Establishing digital rules. Cultural differences can sometimes become not only a source of misunderstanding, but also a source of conflict. Thus, simple gestures or eye contact can be misunderstood, so it is important to get to know the representatives of other countries in the team at least a little bit at the beginning.

Control of emotions. Each employee or student needs to be able to correctly adjust their behaviour if a misunderstanding does occur and resolve it. To do this, it is recommended to determine the purpose of the question or discussion in advance during the process of communication at a meeting or lesson.

These are the basic elements of digital etiquette that enable participants in intercultural online environments to increase their productivity through communication, and it is recommended that they should be guided at least when communicating with people of diverse cultural backgrounds who are united for their own or shared progress.

Currently, most of the business leaders consider intercultural skills to be key to success in working in the international market because in today's global work environment, interaction with colleagues and clients from different cultures is becoming more and more important. Cultural aspects can affect perception and communication, so it is important to be aware of this and show respect for colleagues of different nationalities. Thus, effective intercultural communication is important for preventing and resolving conflicts in the organization, building networks and creating a satisfactory working environment for all its participants.

A. Prokopenko

FASHION AND RELIGION: THE PROBLEM OF ENCOUNTERING AND INTERACTION

А. Прокопенко

МОДА І РЕЛІГІЯ: ПРОБЛЕМА ЗІТКНЕННЯ ТА ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ

People, as a social hierarchy, have always used verbal and non-verbal means of communications, and clothes are one of them. Clothing serves as a reflective surface, mirroring our world and its collective perception, associated with an indescribable complex of rules, customs, conventions and rituals that regulate personal contact. Nonverbal methods related to the «bodily» also include behaviors related to care and influence on appearance, such as diets, plastic surgery, and cosmetics.

The ideas, concepts, and categories that form the basis of group identity, such as age, gender, ethnicity, and religion, help define a person's identity as expressed through appearance. At both the individual and group level, identity is expressed through clothing

as people use self-presentation to visually present an identity that is consistent with their belief systems. You can determine a person's status by their clothing in most cases: its cleanliness, price, etc.

That is why for many religious organizations, clothing has become an important symbol of identification and self-determination. However, for most groups, the regulation of appearance goes beyond clothing alone. The term «clothes» in this context covers not only the clothes themselves, but also the appearance and all forms of body adornment.

Fashion operates as a potent tool of influence and trend-setting, often exhibiting a solid force. Similarly, religion can be viewed as a tool of power and control, so it is not surprising that in history there were often periods when fashion was dictated by religious denominations and figures. In the case of «religious fashion» - clothing is the need to control the body, which has always been considered prone to sin. In general, such a connection is very contradictory: changing fashion that always provokes, and on the other hand - religious modesty. But it is blended together and in our time.

For example, now, under the influence of changes in the social, political and economic environment, even the strictest religious group is forced to resist their influence, which is quite difficult. Changes in clothing often serve as harbingers of profound transformations in social and gender roles. Traditional gender roles may be reflected through a certain style of clothing, where the roles remain stable over a long period; when these groups suddenly change clothes, one can expect a revision of conservative views. For example, the change in the dress of Roman Catholic priests and nuns after the reforms initiated by the Second Vatican Council in the 1960s (the surge of the feminist movement) is an illustrative example. The changes were more noticeable for the nuns, as their roles in the Church suddenly underwent significant changes, including their appearance. In the modern 2010s and 2020s, dress attributes are less common and less tightly controlled in most religions, although it still remains a contentious issue, especially among liberal and conservative church members.

D. Borysova

DEVELOPMENT OF FOREIGN LANGUAGE BUSINESS COMMUNICATION SKILLS IN THE PROFESSIONAL SPHERE

Д. Борисова

ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ІНШОМОВНОГО ДІЛОВОГО СПІЛКУВАННЯ В ПРОФЕСІЙНІЙ СФЕРІ

Foreign language communications play an important role in the modern world, where globalization and technological advances bring people from different cultures and countries together. Knowledge of foreign languages ensures effective interaction between representatives of different communities, makes possible deep understanding of other cultures and strengthens international relations. Foreign language communication provides an opportunity to participate in the global exchange of knowledge, ideas, technologies and culture. This is especially important in business, scientific research, academic sphere and international relationships. Knowledge of several languages broadens professional horizons, making a person more competitive in the global labour market. Modern technologies and social networks simplify foreign language communications, providing communication between people from different parts of the world. This fosters intercultural understanding and dialogue, which is essential for solving global problems

and creating a more united global community. However, despite all the advantages, certain difficulties in foreign language communication can sometimes arise due to cultural peculiarities, misunderstanding and differences in language nuances. It is important to develop intercultural competence skills in order to interact effectively with people from other cultures and avoid potential conflicts.

In business communication, the emphasis is on reading, oral and written communication, and listening skills. However, it should be noticed that only these basic skills are not sufficient for successful foreign language business communication in the professional area. This is confirmed by the fact that employees still experience difficulties in business sphere, especially when they are faced with the need to negotiate or communicate with foreign partners.

The most important skills in foreign language business communication can be defined as following: language proficiency (knowledge and understanding of grammar, vocabulary and phonetics of a foreign language in business communication); written communication (the ability to render your ideas clearly and concisely in writing, including business letters, reports, proposals, etc.); oral communication (ability to conduct negotiations, meetings, demonstrate presentations and other forms of oral foreign language communication); listening (ability to effectively listen and understand oral information received during business negotiations, presentations or other types of communication); intercultural competence (understanding and considering cultural differences in business communication to avoid misunderstandings and build successful relations with representatives of different countries); conflict resolving skills (the ability to effectively resolve conflict situations, taking into account the peculiarities of the foreign business environment); technological literacy (use of information and communication technologies for effective business communication, including the use of e-mail, video conferences and other tools); negotiation skills (ability to successfully negotiate and reach mutually beneficial agreements in a foreign business environment). These foreign language skills help to increase the effectiveness of communication, promote business opportunities and make communication in international business more successful and productive.

Developing foreign language business communication skills in the professional sphere is important for several key reasons. The ability to communicate effectively in English or another foreign language broadens business opportunities on the international level. Communication with partners, clients and colleagues from different countries allows the professional community to actively interact in the world global market. In today's world, where many companies have international connections, employers highly value specialists who are proficient in foreign language business communication. This makes a specialist more competitive in the labor market and opens up new career prospects. In the context of globalization, businesses are increasingly entering into international partnerships and cooperating with companies from different countries.

Knowledge of foreign languages and business communication skills help to build effective relations with foreign partners. Incorrect perception of foreign language communication can lead to misunderstandings and conflicts. Appropriate communicative skills help avoid disputes and enables to build productive relationships. Studying foreign language business communication contributes to increasing the level of trust and mutual understanding between members of the business community. This makes cooperation more effective and successful. A lot of international organizations and professional groups use English as the official language of communication. Knowledge of this language helps

to comply with international standards and improves the perception of the professional expertise. Studying foreign languages helps to develop intercultural competence, which is an important aspect of communication in international business. Understanding cultural differences helps build successful relationships.

Improving foreign language business communication requires systematic efforts and the use of various approaches. The authors define the following ways of developing these skills:

1) language learning: to begin with, you need to enroll in a foreign language course or learn it on your own using special resources such as LinguaLeo, LearnEnglish from the British Council, Duolingo, etc.; it is absolutely necessary to use language applications and online resources to practice grammar and basic vocabulary;
2) learning specific vocabulary: constant mastering of the terminology used in a certain field of professional activity, reading professional literature and documentation to master specific terms;
3) listening practice: listening to audiobooks, podcasts and other resources to improve pronunciation and understanding of native speakers, if possible — travelling and talking to different people, native speakers, to improve your understanding of accent and dialect;
4) language clubs: joining language clubs or online communities to discuss business topics and getting feedback from other participants;
5) attending language events: you need to participate in conferences, seminars or workshops where you can practice your language in a business environment;
6) ongoing cultural awareness: learning about cultural differences that may affect business communication to ensure effective communication with people from other countries;
7) creating a business environment: finding or creating situations where you have to use a foreign language in a business context;
8) use of information technologies: network services such as online communication platforms, will help improve language skills in real time;
9) finding language partners: it is necessary to meet native speakers or other interlocutors who are also learning a foreign language in order to exchange experience and practice together;
10) self-assessment and improvement: evaluate strengths and weaknesses regularly, and then actively work on improving the most important aspects.

The general approach to improving foreign language business communication skills should be systematic and aimed at continuous improvement. A combination of various approaches will help not only to master a foreign language, but also to use it in business communication successfully.

In conclusion, the development of foreign language business communication skills is a key element of a successful career in today's world, where globalization and international cooperation are becoming increasingly important. Therefore, foreign language communication plays a key role in modern society, contributing to the development of the global community and enriching the cultural heritage of mankind.

Ye. Borysov

EXPLORING THE LITERARY TREASURES: 10 MOST WELL-KNOWN LIBRARIES IN THE HISTORY OF MANKIND

Є. Борисов

ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ СКАРБІВ: 10 НАЙВІДОМІШИХ БІБЛІОТЕК В ІСТОРІЇ ЛЮДСТВА

Libraries have always been the repositories of human knowledge, preserving the written word across centuries and civilizations. From the most ancient manuscripts to modern digital archives, these temples of learning have played key roles in shaping our worldview. Let's start a journey through history to discover the ten most renowned libraries that have stood as headlights of enlightenment throughout the ages.

We will start from The Royal Library of Alexandria (Alexandria, Egypt), which was founded in the third century B.C. It was one of the largest and most significant libraries of the ancient world. It was Ptolemy I Soter, an ancient Greek general and ruler, who was known for his military and political achievements, including the establishment of the renowned Library of Alexandria, leaving a lasting heritage in ancient history both as a skilled military leader and patron of the arts and education. The Royal Library of Alexandria housed a gigantic collection of manuscripts from across the Mediterranean and Near East and attracted such scholars as Euclid, Archimedes, and Eratosthenes.

The next extremely popular and world-known is the Library of Congress, located in Washington, D. C., United States of America. The Library of Congress was founded in 1800. Nowadays it is the largest library in the world by shelf space, which holds over 170 million items. It works as the research department of the United States Congress and is famous for its diverse collections, including rare books, maps, photographs, and manuscripts.

The British Library's (London, United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland) origin dates back to the XVIII century. It remains one of the world's most comprehensive research libraries and houses over 200 million items, including the Magna Carta, Gutenberg Bible, and the Codex Sinaiticus, making it a treasure-house both for scientists and bibliophiles.

The Bibliothèque Nationale de France (National Library of France) was founded by King Charles V of France in 1368. Initially established as the Royal Library of Charles V, it later transformed into the National Library System of France. It is one of the oldest and most esteemed libraries in Europe housing a vast collection of over 40 million items, including rare manuscripts, prints, historical documents, and other documents of national significance.

Oxford (United Kingdom) is proud of the Bodleian Library. Established in 1602, the Bodleian Library is one of the oldest libraries in Europe and serves as the main research library of the University of Oxford. The library contains over 12 million items, among which are the Gutenberg Bible, Shakespeare's First Folio, and the Codex Bodley.

In the XV century, Pope Nicholas V started the Vatican Apostolic Library, which is also known as the Vatican Library. Pope Nicholas V projected the library as a repository of knowledge and culture. He was collecting manuscripts to form an initial collection. Over the centuries, the Vatican Library has become one of the most important and huge libraries in the world with over 1.1 million printed books and 75,000 manuscripts, including ancient texts and papal documents.

The next place can be given to the New York Public Library (New York City, United States of America), which is the second-largest public library in the United States and is well-known for its symbolic main branch on Fifth Avenue. The New York Public Library (NYPL) was organized in 1895 employing a combination of private philanthropy and government support. Its creation became possible due to the efforts of several individuals, including John Bigelow, Samuel J. Tilden, and Andrew Carnegie. The library was officially established when the New York State Legislature merged the Astor Library, the Lenox Library, and the Tilden Trust to form the NYPL system. It contains over 53 million items, including rarified manuscripts, first editions, and archival materials.

The Biblioteca Nacional de España (National Library of Spain), located in Madrid, was officially opened to the public as the National Library in 1712 during the reign of King Philip V of Spain and his minister, Cardinal Giulio Alberoni. The library's origin goes back to the XVI century when it had the name of the Royal Library. The Biblioteca Nacional de España is the largest library in Spain and holds a vast collection of over 26 million items, including exceptional books, manuscripts, and historical documents dating back to the Middle Ages.

And now, let's go to Asia, where another great library is located: Beijing, China. The National Library of China (NLC) was founded in 1909 during the Qing Dynasty. Its establishment was the result of efforts by Liang Qichao, a prominent Chinese scholar, journalist, and reformer, along with other intellectuals of the time. Liang Qichao defended the idea of creating a national library in order to stimulate education and literacy in China. The NLC initially had the name of the Capital Library of Beiping (now Beijing) and experienced several name changes before it officially became the National Library of China in 1950.

And finally, last but not least, the Staatsbibliothek zu Berlin (Berlin, Germany), or Berlin State Library, was founded by Frederick William III of Prussia in 1661. At first, established as the «Kurfürstliche Bibliothek» (Electoral Library), it was the library of the Prussian rulers. Over the centuries, it transformed into one of the most prestigious libraries in Germany, with over 11 million items, including rare manuscripts, incunabula, and historical archives.

These ten libraries can be considered monuments to human intellect and curiosity, which preserve the collective wisdom of ancient and modern civilizations. All libraries of the world are guardians of knowledge.

СЕКЦІЯ:
УКРАЇНСЬКЕ МОВОЗНАВСТВО ТА СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ XXI СТОЛІТТЯ

Л. Мітіна

СУЧАСНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ КАНОН: МНОЖИННІСТЬ ВИЗНАЧЕНЬ ТА МНОЖИНА ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

L. Mitina

THE MODERN LITERARY CANON: MULTIPLICITY OF DEFINITIONS AND PLURALITY OF INTERPRETATIONS

Канон, з грецької — «палиця», набуває значення «правило», «норма» у V ст. до н. е. (трактат «Канон» грецького скульптора Поліклета), наразі — «одне з основних

понять літератури (мистецтва), сукупність обов'язкових для певного періоду правил та прийомів, зразок досконалості, найвищий критерій естетичної цінності, що формується шляхом перетворення художньої семантики та символіки на еталонну» (Юрій Ковалів).

Має множинні визначення (як і поняття літератури), численні інтерпретації і неоднозначні трактування, які стосуються як самого поняття, так і процесу канонізації, що стало нормою для сучасного літературознавства, або створило канон визначень літературного канону, у якому канон — це:

1) за Тамарою Гундоровою:
- «список творів чи авторів», а також критеріїв і стандартів «формування такого списку»;

2) за Гаролдом Блумом:
- «перелік текстів у навчальних закладах» (первісно) «з тієї літератури, котра накопичилася упродовж літературної історії»;
- «ставлення кожного окремого читача й автора до книг, котрі залишилися з усього того, що було написано» на противагу «списку книг для обов'язкового читання»;
- «результат вибору між творами, котрі борються один з одним за виживання»;
- «міністр смерті», якого ми створили, «бо ми смертні і постійно не встигаємо» читати те, що увійшло до нього;
- «високий неспокій, як і кожен сильний літературний твір — високий неспокій його автора»;
- суперечна, нецілісна і нестабільна структура, нетотожна жодному існуючому списку імен і творів, тому що «якби це було можливим, то такий список став би ще одним фетишем, тобто ще одним товаром»;
- «мистецтво літературної Пам'яті»;
- «система взаємозв'язків та взаємовпливів між ключовими творами західної культури» (у версії Соломії Павличко);

3) за Соломією Павличко:
- «канон прізвищ, з яких складається так звана класична традиція, відповідно, канон текстів, які стоять за цими прізвищами»;
- центр, матриця, «за якою звіряються маргінеси»;
- система «певних привілеїв», а «не охоплення всіх достойних»;

4) за Френком Кермоудом
- засіб «упорядкування наших думок про історію літератури та мистецтва»;
- «надзвичайно цінна категорія в інституалізації нашої літературної освіти»;
- засіб контролювання тексту, один із його рівнів — «обслуговування соціальних інтересів»;
- інституціональна форма «для вишикування людей за ідеалізованими позиціями, які я називаю граматикою»;
- категорія, що базується «на дескриптивності та нормативності вимог. Ми не можемо уникнути власних суджень, оцінюючи інших»;

5) за Тамарою Денисовою:
- «мейнстрім», ядро літературного процесу, «договірна система, орієнтована на кожного»;
- неоднорідна полісемантична категорія, відкрита «для подальшої трансформації»;

– «живий організм, змінний у часі і просторі»;
– «поліфункціональний» організатор «всіх форм і видів літературних досліджень»;
– «химера ідеалу», що «вимагає серйозного ставлення до принципу ідеалізації»;
– «прапор соціальної групи»;
– «певне сугероване "підсвідоме", "архетипічне" в ментальності учасника культурного / літературного процесу XXI ст.»;
– «носій пам'яті жанру», що «підтримує родові ознаки» та «може функціонувати лише за континуальності різних видів художньої умовності»;
– «основа будь-якого навчального плану. Проте навчальних планів / програм / проєктів незліченна кількість, і кожний навчальний процес має відповідати окремому канону»;
– «стандарт освіти»;
– «орієнтир організації процесу, тобто стрижень структурування історії літератури»;
– «узагальнювальна величина при вивченні самого корпусу літератури в її різноманітних виявах»;
– «принцип рецепції», основоположний «для визнання тексту як повноцінного художнього твору»;

6) за Семюелем Джонсоном:
– селектор «при відборі запам'ятовування традицій та ідеалів»;

7) за Чарльзом Альтієрі:
– основа оцінювання твору, що «складається з рецепції та оцінки (цінність та поціновування). Водночас найфундаментальніша якість літературного поціновування» — то «мінливість та диверсифікація».

Використовується для всіх компонентів літературного процесу як окремо, так і в різних комбінаціях, що створює відповідні множини літературознавчих канонів, а також з окремими поняттями літературознавства, філології, культурології, філософії, соціології тощо, які формують додаткові множини літературного канону. До складу означених множин входять, зокрема, наступні канони:
– етапів розвитку літератури (Давнього Сходу, Античності, Середніх віків, Відродження тощо), кожний з яких має відповідну ієрархічну структуру;
– літературних епох (теократична, аристократична, демократична, хаотична — за Джамбаттиста Віко у версії Гаролда Блума);
– художньо-творчих методів (наївний тотемізм, міфологічний реалізм античності, символізм середньовіччя, реалізм Відродження, бароко, класицизм тощо);
– жанрові з відповідними видами («новела, оповідання, роман, ода, елегія, романс, поема, трагедія, комедія, дума, історична пісня, казка тощо» — Юрій Ковалів), підвидами та різновидами — «віршових форм у вірші», «наративних форм у прозі» (Соломія Павличко), причому «у кожен історичний період одні жанри вважають більш канонічними, ніж інші» (Гаролд Блум);
– «твердих строфічних форм (сонет, тріолет, октава, рубаї)» (Юрій Ковалів);
– «американська романтична повість», «канонічний роман», «журналістський роман», «канонічне уникання істини», «канонічний критик», «канонічна наполегливість та "непорушність"» (Гаролд Блум);
– «модерністський канон» (Г'ю Кеннер);

– «західний канон» — дослідник і автор терміну Гаролд Блум до цього канону включив Коран та «перші літературні тексти санскритом, оскільки вони суттєво вплинули на Західний канон», при цьому давньокитайську літературу не було додано, оскільки вона «рідко знаходить адекватне відображення у доступних нам перекладах»;
– «сучасний німецький літературний канон» (Аляйда Ассман);
– «соцреалістичний канон в українській літературі» (Уляна Федорів);
– «субканон китайської жіночої прози» як «ґендерна диференціація літературного канону» (Наталія Ісаєва) тощо.

Зазначимо, що деякі різнорівневі комбінації канонів є суперечливими або неіснуючими, наприклад (за Гаролдом Блумом):
– «Волт Вітмен — центр американського канону», але «офіційного американського літературного канону ніколи не було й бути не може»;
– «“американський класицизм” — це оксюморон, водночас «класицизм французький» — міцна традиція» тощо.

Отже, наведені множинні визначення та численні інтерпретації є характерною відзнакою сучасного літературного канону.

О. Решетілова, К. Прокоф’єва

УКЛАДАННЯ МІЖНАРОДНОГО ДОГОВОРУ КУПІВЛІ-ПРОДАЖУ В АСПЕКТІ ФАХОВОЇ ТА ДІЛОВОЇ ДВОМОВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

O. Reshetilova, K. Prokofieva

CONCLUSION OF AN INTERNATIONAL PURCHASE-SALE AGREEMENT IN THE ASPECT OF PROFESSIONAL AND BUSINESS BILINGUAL COMMUNICATION

Більшість міжнародних договорів купівлі-продажу, що укладаються організаціями різних форм власності в Україні, страждають недостатньо чіткою регламентацією умов їх виконання, тому необхідно дослідити їх структуру та умови узгодження. Підготовка та укладання договору міжнародної купівлі-продажу товару — це особливий і трудомісткий процес зі складним правовим характером. Передусім він обумовлений дією як внутрішніх прав держави, так і сильною роллю міжнародних договорів та угод.

Зовнішньоторговельний контракт є документом особливим та специфічним, і тому вимагає окремого (спеціального) законодавчого регулювання. На практиці при укладанні міжнародних договорів купівлі-продажу товарів доцільно користуватися типовими договорами, що розробляються провідними міжнародними торговельними організаціями.

Укладення та оформлення договору міжнародної купівлі-продажу товарів супроводжується різними документами, переважно складеними двома мовами, кожен з яких має значення для визначення умов. У тих випадках, коли в подальшому між сторонами виникає суперечка, ці документи стають доказовою базою при розгляді справи.

Складання такого документа вимагає не тільки знання законодавства та деякої іншомовної практики, а й творчих здібностей, навичок точно і коротко формулювати умови договору, вміння виокремлювати в життєвій ситуації юридично значущі моменти. Угоди такого типу, з одного боку, визначають відносини між продавцем

і покупцем товару, а з іншого, служать правовою передумовою виникнення інших — міждержавних — правовідносин. З моменту укладання контракту зовнішньоторговельної купівлі-продажу товару його сторонам відкривається правова можливість вступити в прямі правовідносини з перевізником, кредитними організаціями й страховиками іншої країни.

Встановленню ділового контакту передують документи: 1) запит (звернення покупця до продавця з проханням вислати пропозицію, яке має бути коротким, чітким і чітко вказувати, що саме цікавить); 2) ініціативні листи / оферти (надсилаються постачальником / продавцем з метою запропонувати товар чи послуги без відповідного запиту. Ініціативний лист — це селективна реклама, спрямована до потенційних покупців відповідного роду діяльності та профілю).

Відповідь на запит передбачає, що постачальник після отримання запиту повинен вжити всіх заходів до укладання контракту і отримання замовлення. Така відповідь не повинна бути стандартною. Необхідно проявити індивідуальний підхід до клієнта, висловити готовність до співпраці, запропонувати особливі умови, знижки, бонуси тощо.

Етап оформлення замовлення покупцем — це письмове погодження покупця на постачання йому товару. Товар може бути замовлений за допомогою листа, однак частіше оформляється спеціальний бланк замовлення із зазначенням ціни. Одночасно складається ордер закупівлі (супровідний лист) або індент (ордер закупівлі орієнтований на експорт), наявність якого необхідна у випадку участі посередника. Замовлення повинно містити необхідні дані для здійснення поставки, однак воно не стає контрактом до отримання письмової угоди про укладання договору на запропонованих умовах (акцепту). У торговельній практиці має місце замовлення, яке в усіх випадках необхідно підтверджувати письмово з позначкою «Підтвердження» та із зазначенням номера замовлення, щоб уникнути його дублювання.

На етапі виконання замовлення продавцем забезпечується готовність товару до відправки. Підготовка і відправка товару супроводжується наступними супровідними документами, які необхідні для виставлення рахунку покупцеві:

1) інвойс (комерційний рахунок) є підставою для розрахункових операцій. Він направляється покупцеві, а також у відділ збуту для забезпечення процесу відвантаження та до бухгалтерії для забезпечення розрахунків. До складу інвойсу входить рахунок-фактура, де міститься інформація про відвантажені покупцю товари, їх кількість та якість, ціну товару, нумерацію місць і маркування вантажів, а також спосіб доставки вантажів покупцю;

2) повідомлення про готовність товару до відвантаження та повідомлення про відвантаження, які висилаються покупцеві поштою до моменту виставлення рахунку. Вислане раніше або одночасно з відправкою товару повідомлення інформує покупця про готовність товару без зазначення ціни;

3) накладна супроводжує транспортування, підписується вантажоодержувачем і повертається постачальнику. Це доказ належної доставки вантажу;

4) вантажний ордер (розписка про вантаження на борт судна, коносамент), що містить такі позиції: найменування і опис товару, кількість місць, відвантажувальне маркування, загальна вага вантажу, умови й особливості перевезення.

5) виписка з рахунку, у якій перелічені всі операції, проведені за певний проміжок часу (надсилається покупцеві від продавця або від банку);

6) повідомлення про переведення платежу надсилається з метою вказати різницю між необхідною і сплаченою наперед сумою.

Найчастіше процес укладання договору відбувається наступним чином. Сторона-ініціатор укладання договору (частіше постачальник) направляє другій стороні проєкт договору у двох примірниках, двома мовами, підписаний і скріплений печаткою зі свого боку (оферту). Якщо друга сторона (частіше покупець) погоджується із запропонованими умовами, вона скріплює договір підписом уповноваженої особи та печаткою, і один оформлений примірник направляє стороні-ініціатору (тим самим висловлюючи акцепт). У разі незгоди з деякими положеннями запропонованого проєкту, друга сторона підписує проєкт договору з відміткою про наявність протоколу розбіжностей. Договір із протоколом розбіжностей направляється стороні-ініціатору, яка розглядає його і погоджується або не погоджується з ним. Згода виражається в підписанні та скріпленні протоколу розбіжностей (надалі договір діє із урахуванням протоколу розбіжностей, який є його невіддільною частиною). Незгода виражається в потребі оформлення протоколу узгодження розбіжностей та подальшому їх врегулюванню або відмові від укладання договору.

Розглянемо найпоширеніші помилки і їх наслідки при укладанні таких договорів. Можливі помилки при перекладі іншою мовою в зазначенні найменування фірми, засновницьких документів, поштової / юридичної адреси, відсутність міжнародних повноважень представника на укладання контракту або неможливість отримання оплати за товари, що поставляються, неможливість повернення суми за імпортні товари, які могли бути поставлені бракованими, не в повному обсязі або ж взагалі не були поставлені. Якщо кількість товару визначена в одиницях виміру, що не відповідають товару — це спричинить суперечки про ціну товару, плутанину в оформленні документів, зрив постачання товару та платежів. Якщо в договорі не чітко прописано вимоги до пакування — покупець не має права пред'явити претензії продавцю у випадку пошкодження товару.

Таким чином, при укладанні договору міжнародної купівлі-продажу всі учасники зовнішньоекономічної діяльності перед підписанням контракту мають все ретельно узгодити за допомогою перекладачів — носіїв відповідних мов. Практика показує, що ретельне формулювання договірних (валютно-фінансових, юридичних тощо) умов є одним із надійних засобів уникнути вищезазначених непорозумінь у подальшому, особливо зважаючи на проблеми перекладу, що виникають при виконанні контракту. Помилки, які можуть допускатися при складанні контракту по зовнішньоторговельній угоді, призводять, як правило, до незрівнянно більших збитків, ніж помилки в контракті по угоді всередині однієї країни. Отже, правильно складений міжнародний контракт — це не тільки гарантія отримання прибутку та уникнення певного ризику збитків, а й певне амбасадорське представлення однієї країни в іншій.

І. Фесенко

БАГАТОГРАННІСТЬ ТАЛАНТУ Т. ШЕВЧЕНКА: ПОГЛЯД КРІЗЬ ПРИЗМУ СТОЛІТЬ

I. Fesenko

THE DIVERSITY OF TARAS SHEVCHENKO'S TALENT: LOOK THROUGH THE PRISM OF CENTURIES

Велична і непереможна Україна подарувала світові багатьох знакових діячів культури й мистецтва, але якщо мова йде про царину літератури, напевно, перший, хто прийде нам на згадку, це наш Кобзар — геній української літератури та духовний пророк нації — Тарас Григорович Шевченко. Його постаттю ми й досі захоплюємося, звертаючи увагу і на його біографічний, і на творчий дискурси, які продовжують бути актуальними і на початку XXI століття.

Мета нашої розвідки — переосмислити багатогранність таланту Шевченка як поета, прозаїка, драматурга, художника, гравера, громадського діяча і викликати інтерес загалу до нього як до особистості.

У творчій діяльності будь-якого письменника безпосередньо віддзеркалюється його особистість, яка формується за певних умов. Так, Тарас Шевченко, безсумнівно, — це багатогранна особистість, і передусім це геніальний Поет із великої літери: поет-романтик, поет-пейзажист, поет-філософ, поет-бунтар, поет-революціонер, поет-пророк, поет-новатор… Його творчість тріпоче в серці кожного українця жовто-блакитним прапором, що є символом України з її широкополими ланами, вишневими садками, високими вербами, блакитним і зоряним небом, і, звичайно ж, велично-тихим і одночасно бурхливо-ревучим Дніпром, який, до речі, є улюбленим образом у поетичному дискурсі Тараса Григоровича.

Перечитуючи твори Шевченка, виникає необхідність провести паралель із його коротким і нелегким, але творчим і змістовним життєвим шляхом. Цей шлях насправді вражає: від… сироти-кріпака, селюка-пастушка, поета-початківця і майже ніким не визнаного маляра-самородка — до… вільного від кріпацтва мешканця Петербургу, дипломованого художника Академії мистецтв, всесвітньовідомого автора поетичної збірки «Кобзар», палкого патріота, одного з лідерів таємної організації «Кирило-Мефодіївське товариство», політичного в'язня-засланця і… духовного Пророка нової України, України початку XXI століття — вільної, демократичної, нескореної, непереможної.

Свій інтерес до біографічних фактів Шевченка пояснюємо передусім тим, що вони, по-перше, є для нас своєрідним ключем-коментарем до його численного творчого доробку, у якому яскраво прочитуються автобіографічні мотиви, а по-друге, допомагають створити цілісне уявлення про індивідуально-авторську картину світу і Шевченка-поета, і Шевченка-прозаїка, і Шевченка-драматурга, і Шевченка-художника, і Шевченка-гравера...

Тарас Шевченко — це Українець з великої літери. Захоплює його безмежна любов до рідної землі, з якою він на довгі роки був розлучений, але образ якої зберіг у своєму серці і взяв із собою на чужину як талісман. У пам'яті зринають рядки: «Тихесенько вітер віє, Степи, лани мріють, Між ярами над ставами Верби зеленіють.… І все то те, вся країна, Повита красою, Зеленіє, вмивається Дрібною росою…», «Здається — кращого нема Нічого в Бога, як Дніпро Та наша славная країна...», «Я так її, я так люблю Мою Україну убогу…», «Холоне серце, як згадаю,

Що не в Українi поховають, Що не в Українi буду жить, Людей і Господа любить…». Свій поетичний образ України Великий Кобзар збагачує одночасно акцентами на духовному й патріотичному самоудосконаленні кожного українця, який повинен дбати про суверенність своєї країни: «…Вставайте, Кайдани порвіте І вражою злою кров'ю Волю окропіте», «Борітеся — поборете, Вам бог помагає! За вас правда, за вас сила І воля святая!». Як бачимо, попри досить сумну свою сучасність — закріпачену і поневолену — у майбутнє Шевченко дивився з оптимізмом, з надією й упевненістю, що рідний народ відновить свою історичну славу, здобуде національне та соціальне звільнення: «Наша дума, Наша пісня Не вмре, не загине… От де, люде, Наша слава, Слава України!».

Отже, Тарас Шевченко — це людина, яка є символом України, нашим національним героєм. Він завжди був і буде актуальним, особливо сьогодні, крізь призму століть, коли його пророчі слова-гасла підіймають бойовий дух українців під час повномасштабного вторгнення російських окупантів на українські землі.

А. Батюк

«ІСТОРІЯ ТВОГО ЖИТТЯ» ТЕДА ЧЕНЬА В КІНОВЕРСІЇ ДЕНІ ВІЛЬНЬОВА «ПРИБУТТЯ»

A. Batiuk

"STORY OF YOUR LIFE" BY TED CHIANG IN DENIS VILLENEUVE'S FILM VERSION "ARRIVAL"

Науково-фантастична повість «Історія твого життя» (1998) американського письменника китайського походження Теда Ченґа (1967) отримала престижні премії Теодора Стерджона (1999) та «Неб'юла» (2000), а також номінувалась на «Г'юґо» та «Локус» (1999). Український переклад Євгена Ширинoса (2022).

Головна героїня, лінгвістка Луїза Бенкс згадує як минуле (прибуття інопланетян, комунікацію з гептаподами Малинкою та Хлопавкою, розшифровку їхньої мови), так і майбутнє (зростання ще ненародженої доньки та її передчасну смерть). Ця оповідь призначена саме для майбутньої дочки та починається і закінчується в один день — день її зачаття: «Мені б дуже хотілося розповісти тобі про ніч, коли ти була зачата, але найкращий привід для подібної оповіді виникає, коли дівчина замислюється про власних дітей, а на це у нас ніколи не буде шансу».

Основа сюжету пов'язана з екстраординарною письмовою мовою інопланетян, яка впливає на сприйняття часу та подій. Ця мова отримала назву «гептапод Б» (розмовна мова інопланетян — «гептапод А») і відрізняється своєю нелінійністю і здатністю виражати одночасність подій. Бенкс стикається з викликом розуміння цієї мови та її впливу на свідомість, а з кожним перекладом все більше занурюється у світ гептаподів і водночас бачить своє власне майбутнє. Ця мова перетинає лінії часу і відкриває перед Луїзою новий спосіб сприйняття світу: «Робота з ними змінила моє життя. Я зустріла твого батька і вивчила гептапод Б, і якби не було цих двох подій, я б нічого не знала про тебе, стоячи тут на патіо в місячному сяйві. Я знаю, що через багато років після цієї ночі я втрачу твого батька, а потім і тебе. Все, що в мене залишиться від цього моменту, буде мова гептаподів».

Сюжет складається з переплетення реальності та спогадів про майбутнє, що створює неповторну наукову фантастику та допомагає розкрити теми часу, мови, сприйняття та міжособистісних зв'язків. Найкоротше резюме повісті, вказує Ченґ

у примітці автора, «дав Курт Воннегут на двадцять п'ятій річниці "Бійні номер п'ять": «Стівен Хокінг... вирішив, що болісно, що ми не можемо пам'ятати майбутнє. Але для мене тепер пам'ятати майбутнє — дитяча гра. Я знаю, що буде з моїми безпорадними довірливими немовлятами, бо зараз вони вже великі. Я знаю, як закінчать мої найкращі друзі, тому що так багато з них тепер на пенсії або померли... Стівену Хокінгу і всім тим, хто молодший за мене, я кажу: «Терпіння. Майбутнє прийде до вас і ляже біля ваших ніг, як собака, яка знає і любить вас, ким би ви не були».

Фільм «Прибуття» (2016) Дені Вільньова за сценарієм Еріка Гайсерера відзначено преміями Американського інституту кіномистецтва (2017, найкращий фільм), БАФТА (2017, найкращий звук та 8 номінацій), «Оскар» (2017, найкращий звуковий монтаж та 7 номінацій) та «Г'юго» за найкращу драматичну постановку (2017, довга форма). Окремі премії за сценарій: Рея Бредбері (2016) та Гільдії сценаристів США (2017). Зазначимо, що Вільньов змінив назву фільму, бо вважав, що оригінал за назвою асоціюється з романтичною комедією, а сценарій значно відрізняється від повісті Ченґа.

Фільм демонструє інший підхід до сприйняття часу, мови та комунікації. Якщо Ченґ акцентує увагу на важливості мови інопланетян, яка у свою чергу дозволяє людині сприймати час як нелінійний, то Вільньов приділяє більше часу комунікації з інопланетянами та міжнаціональному спілкуванню, використовуючи численні візуальні ефекти.

Повість орієнтована на внутрішній світ героїні, через монологи якої розкриваються її емоційний стан, рефлексії та роздуми. Фільм також звертає на це увагу, особливо в контексті міжнаціонального спілкування, але більше акцентується на взаємодії персонажів, зокрема Луїзи і астрофізика Гері Доннеллі. При цьому головна героїня повісті досліджує часові лінії та їх взаємозв'язок, а фільм розглядає час як те, що може впливати на нашу свідомість і визначати наше сприйняття світу.

Кожен з наведених творів має свій унікальний підхід у дослідженні концептів часових ліній, волі та мови, але обидва залишаються частиною важливого діалогу про сприйняття часу та міжкультурну комунікацію.

А. Бовкун

«СУСПІРІЯ» ВІД ТОМАСА ДЕ КВІНСІ ДО ДАРІО АРДЖЕНТО ТА ЛУКИ ГУАДАНЬЇНО

A. Bovkun

"SUSPIRIA" FROM THOMAS DE QUINCEY TO DARIO ARGENTO AND LUCA GUADAGNINO

«Суспірія» (1845, повна назва "Suspiria de Profundis" — «Зітхання з глибини») — збірка есе англійського письменника Томаса де Квінсі (1785–1859), що ґрунтуються на досвіді опіумної залежності автора. Вважається продовженням найвідомішого твору автора — автобіографічної «Сповіді англійського пожирача опіуму» (1821, український переклад Гєника Бєлякова, 2017).

Серед психологічних фантазій автора, які він називає «пристрасною прозою», вирізняється «Левана та наші скорботні леді», де супутницями римської богині є «жахливі сестри», яких три, «як три Грації», три Парки, три Фурії тощо. «Ці абстракції» Квінсі називає «Скорботними Матерями», які «можуть видавати голоси

через людські органи, коли живуть у людських серцях, але між ними немає ні голосу, ні звуку; в їхніх королівствах панує вічна тиша».

Старша сестра — «Мати Лакримарум, Богоматір Сліз», яка «вдень і вночі марить і стогне, журячись за померлими... Це вона була у Віфлеємі тієї ночі, коли лютий меч Ірода пройшовся по колискам немовлят, змусивши назавжди заледеніти їх крихітні ніжки». Вона — найкрасивіша з трьох богинь і тримається осторонь, спостерігаючи за трагічними подіями після своєї появи. Ця «Мадонна рухається невпевненими кроками, швидкими чи повільними, але все ж із трагічною грацією».

Друга сестра — «Мати Суспіріорум, Богоматір Зітхань», яка ніколи «не плаче, не стогне, не кричить... Але вона час від часу нечутно зітхає... Вона скромна до жалюгідності. Її лагідність властива безнадійним». Вона пов'язана з усіма нещасними, ізгоями, рабами, з тими, хто у відчаї та кого цураються, полоненими, зрадженими, бездомними бродягами тощо. «Богоматір Зітхань підкрадається несміливо й крадькома».

Наймолодша сестра — «Мати Тенебрарум, Богоматір Темряви», є «матір'ю безумців і підбурювачкою до самогубств». Говорити про неї «слід лише напівголосно... Володіння її невеликі, в іншому випадку завмерло б на землі всяке життя плоті, але всередині її царства влада належить їй нероздільно». Пересуваючись несподіваними рухами, схожими на стрибки тигра, «вона штурмує всі двері, куди їй взагалі дозволено зайти».

Призначенням сестер, за словами старшої, є виконання «доручення, яке ми отримали від Бога, — мучити» серце людини, «доки ми не розкриємо здібності її духу».

Світ жахливих сестер перетворив у кінотрилогію «Три матері» відомий італійський режисер Даріо Ардженто (1940), якого називають італійським Альфредом Хічкоком. Кожен фільм розповідає про одну з найвідоміших «матерів», які перетворилися в тріумвірат стародавніх відьом, безсмертних завдяки тілам, що вони захоплюють, представниць темної сторони світу. Перша сестра оселилася в Римі, друга — у Фрайбурзі, де відкрила балетну школу, третя — у Нью-Йорку.

Перший фільм «Суспірія» (1977).

Історія таємничих вбивств, містичних подій та страшної розгадки, пов'язаної з Матір'ю Суспіріорум. У фільмі можна побачити її образ у вигляді тіні, але, завдяки музиці, вона мов усюди і її «очі» (не буквально) завжди слідкують за студентами. Ті, хто дізнаються про відьму — помирають, це мов її прокляття.

Італійський кінорежисер та сценарист Лука Гуаданьїно (1971) побачив фільм Ардженто в десятирічному віці, став фанатом режисера і вирішив зняти свою «Суспірію». Через 37 років ця мрія збулась — вийшов офіційний рімейк (2018) Гуаданьїно, де Ардженто вказаний одним зі сценаристів. Гуаданьїно залишає від оригіналу лише зав'язку та час дії, а Мати Суспіріорум вже менше схожа на всепоглинаюче зло.

Другий фільм «Інферно» (1980).

Містична історія про потойбічні сили Темряви, які прокинулися і вирвалися на волю, накривши пів світу, від Риму до Нью-Йорка. Мати Тенебрарум вбиває усіх, хто знає про таємницю трьох матерів.

Третій фільм «Мати сліз» (2007).

В одному з римських музеїв відкривають античну урну, що повертає до життя наймогутнішу відьму — Мати Сліз. До Риму прямують відьми з усього світу, виникає

хаос, починається беззаконня, мешканців міста охоплює божевілля. Відьми мріють про початок нової ери на чолі з Мати Лакримарум.

Невелике есе Томаса де Квінсі зі збірки «Суспірія» створило цілий міфологічний світ трьох сестер, трьох матерів і трьох антибогинь. Через півтора сторіччя цей світ розширив, візуалізував і наповнив музикою та танцем у кінотрилогії джалло класик цього жанру Даріо Ардженто. Вже в наш час шанувальник світу Ардженто з дитинства Лука Гуаданьїно демонструє сучасну версію міфології трьох матерів та називає її рімейком Ардженто, перетворюючи екранізацію світу Квінсі на кінематографічну традицію.

А. Бовкун

«ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО ЯК ГУЦУЛЬСЬКА ПРОЄКЦІЯ «ДАФНІСА І ХЛОЇ» ЛОНГА

A. Bovkun

"SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS" BY MYKHAILO KOTSIUBYNSKYI AS A HUTSUL PROJECTION OF "DAPHNIS AND CHLOE" BY LONGUS

Роман «Дафніс і Хлоя» давньогрецького письменника Лонга був написаний близько II століття нашої ери. Українські переклади виконали Володимир Державін («Пастуша повість про Дафніса і Хлою», 1936) і Віталій Маслюк (1989).

Автора роману надихнули пастушачі ідилії поетів Феокрита, Моска та Біона, а також картина хлопця та дівчини, знайдена в печері. В історії кохання головних героїв важливу роль відіграють сили природи, тому що людина й природа в романі є одним цілим. На острові Лесбос два пастухи знаходять немовлят: кізяр — хлопчика, а вівчар — дівчинку. Дітей називають, відповідно, Дафнісом і Хлоєю. Вони зростають разом і випасають худобу, у їхньому житті приймають участь боги, Пан і німфи, а головним стає Ерот, який нагороджує їх даром кохання.

Видатний український письменник Михайло Коцюбинський (1864–1913) в повісті «Тіні забутих предків» (1912) розповідає про кохання гуцулів Івана й Марічки. Автор відвідав у 1910 р. карпатське село Криворівню, і цей мальовничий край з первозданним побутом викликав бажання написати про «незвичайний казковий народ» гуцулів та вивчати звичаї, побут і фольклор його мешканців.

Пастух Іван закохався в Марічку з ворогуючого роду, та кохання було сильніше ворожнечі, але дівчина втонула. Хлопець довго страждав, пішов до лісу на шість років, коли повернувся — одружився з Палагною, яку не кохав. Іван терпів зради дружини із сусідом-чаклуном і не зважав на це, тому що весь час страждав через смерть Марічки. Дружина та її коханець чаклували проти Івана. Якось Івану привиділась мавка в образі Марічки, переслідуючи минуле, він пішов за нею в ліс і загинув. Лунали сумні звуки трембіт, закінчилася повість веселими «ігрищами» з трупом Івана поряд із танцюючими.

В обох творах головною темою є справжнє кохання та гармонія людини з природою. Людські почуття, особливо кохання, викликані самою природою людини та її інстинктами, тому що людина — створіння природи. Тож почуття героїв та їх інстинкти є притаманними людині. На початку твору Дафніс і Хлоя, як і Іванко й Марічка — юні та наївні, кохання обох пар здається дитячим, але їх потяг одне до одного поступово перестає бути таким. Тут обидві пари можна порівняти з Адамом

і Євою, їх закоханість і дитяча наївність дуже схожа, а яблуко — джерело пізнання забороненого.

Людина — частина природи, і в обох творах головних героїв навіть порівнюють з деревами та тваринами. Іванко — як молода смерека на кам'янистому ґрунті, а Дафніс і Хлоя стрибають, як ягнята: «Бачили стрибки ягнят — стрибали й вони весело». Тож природа і кохання (тобто природний інстинкт за Фрейдом) є одним цілим з людиною. Ще одна органічна частина природи — боги та духи, які в обох творах вершать долі людей: хтось вбиває, хтось підштовхує до кохання. Так, в античному романі бог кохання Ерот хоче, щоб Дафніс і Хлоя закохалися, та створює ідеальне кохання. У «Тінях» через мавку з обличчям Марічки помирає Іван, який гнався за своїм минулим.

Характерною відзнакою розглянутих творів є різний ступінь трагічності. Хоча обидва є романтичними, але у випадку з «Тінями забутих предків» події більш страшні, тому що твір — трагічний. Трагедією головного героя стає смерть Марічки. А античний роман — не трагічний для головних героїв. Трагедія «Тіней» завершується ще однією подією — вмирає Іван, який не може більше жити без коханої. У «Дафнісі і Хлої» фінал набагато позитивніший. Обидва твори є своєрідною ілюстрацією теорії Зиґмунда Фрейда, який був упевнений, що кожною людиною керують два потяги: до життя та смерті. Ці інстинкти він називав ерос і танатос. Ерос — потяг до насолоди, життя і кохання, націлений на розвиток, танатос (назва пов'язана з ім'ям бога, який є уособленням смерті) — потяг до руйнування та смерті. Слідуючи із цього, ерос можна помітити в «Дафнісі і Хлої» як потяг до життя й любові, а в «Тінях» є і ерос, і танатос.

Д. Бутко

ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

D. Butko

FICTION LITERATURE AS A COMPONENT OF CULTURAL SPACE

Літературі назавжди відведено чинне місце серед складових загальнолюдської культури. Повсякчас впливаючи на нас, вона слугує всеохопним джерелом знань, відомостей та досвіду. Кожен із нас має переосмислити читання як процес не лише загальнокультурний, а й внутрішньоособистісний.

Мета розвідки — розглянути загальні читацькі звички українців та з'ясувати, чи досі читання потребує популяризації в нашому середовищі.

Дослідниця І. О. Погрібна називає художню літературу одним із важливих інструментів, який здійснює виховний вплив на особистість людини. Серед переваг вона зазначає можливість ознайомлення через літературу з реальними знаннями та сильними враженнями, можливість покращення навичок соціалізації та «входження в культурний простір», що допомагає розумінню можливих життєвих ситуацій та шляхів виходу з них.

Уже давно загальновідомими є факти про користь читання як можливість набуття нового унікального досвіду, якого за звичайних життєвих обставин людина не змогла б досягнути, зменшення стресу й спосіб релаксації, саморозвитку і, безумовно, ескапізму.

Але в сучасному українському інфопросторі важливо зазначити ще й мовний аспект. Після початку повномасштабного вторгнення росії в Україну велика кількість

людей стала на шлях українізації, й саме в цьому контексті книжки відіграють важливу роль, виступаючи одним із численних каналів транслювання української мови, культури та мислення. Ми справедливо можемо вважати, що література, зокрема художня, це не лише інструмент для збагачення мови, підвищення емоційного інтелекту й вмістилище знань, а й одне з джерел, що містить код нації та слугує для передання історичного досвіду. У сучасних умовах російсько-української війни це є дуже важливим фактором для рефлексії українського минулого й травм. Тож приділення більшої уваги літературі й формуванню читацьких звичок є якщо не обов'язковим, то принаймні рекомендованим аспектом для впровадження в життя українських громадян.

На нашу думку, читацькі звички — це усталена й добре усвідомлена поведінкова модель, що розвивається в процесі дорослішання та навчання й націлена на отримання задоволення та вигоди від читання. До читацьких звичок також входить комплекс переконань, дій та «ритуалів», що сприяють процесу читання книжок й відтворюються на різних його етапах (підготовка, читання, рефлексія прочитаного).

Наприкінці літа — початку осені 2023 р. дослідницькою організацією Info Sapiens було проведено вже третю хвилю досліджень актуальної ситуації щодо читання як соціально культурної практики серед українців. Маючи результати показників двох попередніх хвиль, що були проведені у 2018 та 2020 рр. відповідно, ми маємо можливість проаналізувати дані в динаміці. Отже, за результатами опитувань 2023 р., 17% українців зазначили, що читають щодня з метою проведення особистого дозвілля, ще 19% відповіли, що читають книжки кілька разів на тиждень. У порівнянні з іншими дозвіллєвими практиками (до яких входили читання новин, перегляд стрічки соцмереж, перегляд фільмів, відео, телепередач, серфінг в мережі «Інтернет», прослуховування радіо, хобі, час на природі, ігри, самоосвіта тощо) цей показник є середнім. Та попри це ми можемо спостерігати позитивну динаміку, адже порівняно до даних за 2020 р. (8%) у 2023 р. показник практики щоденного читання книжок зріс удвічі (17%).

Проте можна досі говорити про те, що література й читання потребують популяризації. В одному зі своїх інтерв'ю (за 2021 р.) письменник Віталій Капранов висловив думку, що однією з причин низького попиту на книжки є той факт, що найактивніша частка населення (тобто люди 30+ років) не привчена читати, оскільки період їх дорослішання припав на 90-ті рр., коли книжок взагалі не видавали.

Також однією з причин зниження попиту на книжки називають закриття книгарень та бібліотек під час локдауну, спричиненого пандемією вірусу COVID-19 у 2020–2022 рр. Зараз сюди ж можна віднести наслідки воєнної агресії росії проти України: закриття / руйнування / окупація книжкових магазинів, бібліотек та видавництв і бажання окупантів знищити українську культуру, що супроводжується спаленням й ліквідацією українських книжок. Станом на вересень 2023 р. Міністерство культури та інформаційної політики України повідомляло про руйнування російськими загарбниками понад 220 бібліотек та пошкодження близько 400.

Однак українське суспільство поступово відновлюється від шоку й травм, зокрема й в контексті літературної діяльності у всіх її сферах. За даними Українського інституту книги, у 2023 р. 270 підприємств було зареєстровано як видавців. У соцмережах постійно з'являються нові книжкові блогери й блогерки, розвиваються й започатковуються нові літературні проєкти. Важливим кроком

стало й підписання закону, що забороняє ввезення на територію України книжок з росії та білорусі. У 2023 р. також було проведено не один книжковий фестиваль, хоч деякі з них відбулися в скороченому форматі. Дослідження «Книгарні Є» показує, що читацький інтерес до сучасної української прози, поезії, а також класичної української літератури у 2023 р. значно зріс у порівнянні з 2021 р. Високі позиції також зберігають сучасна зарубіжна проза та світова класика.

Тож, підсумовуючи, можемо зазначити, що, попри всі негаразди та виклики, пов'язані, зокрема, з російсько-українською війною, читацькі звички, літературні події та досягнення в українському просторі мають позитивну динаміку, але досі потребують значної підтримки громадян. Тому надалі сподіваємося на нові звершення й пролонговане покращення вищезгаданих напрямів.

А. Двойних

«КЕРУЙ МОЄЮ МАШИНОЮ» ХАРУКІ МУРАКАМІ: ВІД ПІСНІ «БІТЛЗ» ДО ЕКРАНІЗАЦІЇ РЮСУКЕ ХАМАГУТІ

A. Dvoinykh

"DRIVE MY CAR" BY HARUKI MURAKAMI: FROM A SONG BY "THE BEATLES" TO A SCREEN ADAPTATION BY RYUSUKE HAMAGUCHI

Відомий японський письменник Харукі Муракамі (1949 р. н.) є колекціонером джазових платівок і колишнім власником джаз-бару, автором фотоальбомів, путівників і есе із західної музики та дослідження «Розмови про музику із Сейдзі Одзавою» (2011, премія Хідео Кобаясі — 2012).

Своєрідний музичний ритм і музична інтертекстуальність стали яскравими рисами творчості письменника, наприклад музика легендарного британського гурту «Бітлз», зокрема пісня «Керуй моєю машиною» з альбому «Гумова душа» (1965). Дівчина мріє про кар'єру кінозірки та пропонує хлопцю стати її водієм, оскільки тоді вона, можливо, полюбить його. Хлопець погоджується, але з'ясовується, що автомобіля в дівчини немає, а є тільки водій, і це — дуже добрий початок її кар'єри. Автор пісні Пол Маккартні вважав її «комедійним номером» (разом з іншою піснею того ж альбому «Норвезький ліс», музичним джерелом однойменного роману Муракамі).

Оповідання Муракамі ввійшло до збірки «Чоловіки без жінок» (2014). Автор змінює та розширює текстуру пісні, перетворюючи комедійність у трагічність.

Літній театральний актор Кафуку наймає молоду жінку Місакі водієм своєї машини, якою не може керувати після аварії. В дорозі Кафуку пригадує історію свого життя з нещодавно померлою дружиною, часи, коли він, тоді тільки актор другого плану, возив на зйомки свою Ото — зіркову кіноактрису.

Розповідь в оповіданні нелінійна, а важливу роль в ній відіграє Такацукі, останній з коханців Ото, з яким зближується Кафуку, щоб зрозуміти, чому йому зраджували з таким посереднім актором, і пізніше помститися йому. Згодом головний герой розуміє, що повертатися йому нікуди, межа між акторством і життям стерлася, а коханець дружини став справжнім другом. Місакі починає бачити в Кафуку батька, а Кафуку в Місакі — свою дочку. Вони зближуються, обговорюють своє минуле, але не здатні відпустити його, та хочеться вірити, що це їм вдасться.

Однойменна екранізація Рюсуке Хамагуті (2021) отримала 96 міжнародних премій та 106 номінацій, серед яких три призи Каннського кінофестивалю та чотири — Національного товариства кінокритиків США (2021), «Золотий глобус», «BAFTA» та дві номінації «Оскар» та три номінації (2022), три Азіатські кінопремії та 5 номінацій (2023) тощо. Окремо відзначимо сценарій Рюсуке Хамагуті і Такамаси Ое, який одержав приз Каннського кінофестивалю (2021) та премії товариств критиків Бостона (2021), Лос-Анджелеса (2021), Остіна (2022), Сіетла (2022), Торонто (2022), незалежного кінематографа (2021), національного США (2022) тощо (загалом 12 премій та 20 номінацій).

Екранізація старанно та комплексно змінює та розширює оригінальний твір, структура розповіді стає лінійною, дії повільно і мелодійно тривають у часі від початку до кінця, хоча основні персонажі суттєво трансформуються.

Кафуку працює театральним режисером, а Ото створює сценарії для телебачення і передусім ділиться ними зі своїм чоловіком. Розповідь про свій останній сценарій вона не закінчує, а Кафуку, який повертається пізньої ночі додому, знаходить дружину непритомною та так і залишається із почуттям провини за запізнення.

Такацукі стає молодим актором, який подає надії та намагається зіграти головну роль у п'єсі, яку ставить у театрі Кафуку. При цьому коханець померлої Ото знає весь її останній сценарій, на відміну від чоловіка, а дружба між Кафуку і Такацукі перетворюється лише на кілька розмов між ними.

У Місакі з'являється шрам на обличчі від побоїв матері, яка страждає на роздвоєння особистості та після агресивних нападів у бік дочки перетворюється на деякий час у восьмирічну дитину, починає грати з власною донькою і щиро любить її. Коли сходить снігова лавина, Місакі не намагається врятувати мати, хоча розуміє, що помре і зла людина, і добра дитина, яка живе всередині неї.

Розглянуті однойменні твори — пісня «Бітлз», оповідання Муракамі та фільм Хамагуті створили інтермедіальну тріаду «Керуй моєю машиною», що поєднує музичні, літературні та кінематографічні коди в метамову культури.

Д. Ізмайлов

ПАЛІМПСЕСТ ЖАН-ЖАКА АННО РОМАНУ УМБЕРТО ЕКО «ІМ'Я ТРОЯНДИ» У ВЕРСІЯХ ДУБЛЯЖУ

D. Izmailov

A PALIMPSEST BY JEAN-JACQUES ANNAUD OF UMBERTO ECO'S NOVEL "THE NAME OF THE ROSE" IN DUBBED VERSIONS

За влучним визначенням Шарля Грівеля, «немає тексту, окрім інтертексту», або палімпсесту, перефразовуючи Жерара Женнета. А сучасна література — це величезний палімпсест, крізь численні шари якого проступають тексти минулих епох. Палімпсест, за словниковими тлумаченнями, — і «старовинний рукопис, звичайно пергаментний, з якого стерто попередній текст і на його місці написано новий», і «прийом, поширений у літературній практиці постмодернізму».

Одним з найвідоміших постмодерністських романів вважається «Ім'я троянди» (1980) видатного італійського вченого і письменника Умберто Еко (1932–2016). Твір має багатошарову структуру, насичену численними семантичними, символічними, культурними та іншими кодами, а також кілька сюжетних ліній, серед яких

відзначимо пошук другої частини «Поетики» Арістотеля, присвячену комедії, та боротьбу за сміх. Арістотелівський текст став основою інтриги роману, провідником семіотичних ідей автора і «героєм» його твору.

Свою однойменну екранізацію (1986, отримала 17 міжнародних премій) цього роману відомий французький кінорежисер Жан-Жак Анно (1943) назвав палімпсестом та додав відповідний підзаголовок у початкові титри фільму безпосередньо перед основною назвою, тож на екрані ми бачимо назву розширену: «Палімпсест роману Умберто Еко "Ім'я троянди"».

Палімпсест Анно відтворює два тексти одночасно: кінотекст із Шоном Коннері, екзотичними краєвидами, сценами сексу, насильства, монастирського побуту, релігійних диспутів тощо та текст роману Еко, хоробро прагнучий заявити про свою присутність.

Цікавою ознакою цього палімпсесту є наявність численних версій дубляжу англійського оригіналу, серед яких виокремимо наступні.

Італійська версія.

Автори дубляжу взяли до уваги італійське першоджерело англомовного оригіналу. Текст оповідача в початкових і кінцевих епізодах фільму розширено — до перекладу оригіналу додано відповідні уривки з роману Еко. В одному з епізодів доречний текст оповідача навіть замінює музику оригіналу. Є також модифікація окремих діалогів, але тільки в випадках, коли не показано артикуляцію персонажа, тому що в інших обставинах використовується синхронний переклад.

Французька версія.

Діалоги виконано в синхронному перекладі, але кожен персонаж, залежно від свого походження, розмовляє французькою з підкреслено виразним акцентом — іспанським, німецьким тощо. До одного з епізодів (іншого, ніж в італійській версії) додано відповідний текст оповідача.

Іспанська версія.

На відміну від двох попередніх версій, іспанська не має аналогічних розширень оригіналу.

Окремо відзначимо використання палімпсестом латинських фраз з відповідним субтитруванням (у романі подаються з примітками), яке скорочено у всіх наведених версіях дубляжу.

Умберто Еко порівняв свій роман з фільмом Анно: «Така книга — це клубний бутерброд з індичкою, салямі, помідорами, сиром, салатом. І фільм зобов'язаний вибрати лише салат або сир, усуваючи все інше — теологічну та політичну сторону. Це гарний фільм».

Аудіовізуальний палімпсест Анно виконаний на романному пергаменті Еко, і саме на «палімпсестній» ознаці фільму акцентує увагу сам режисер. На «видимість» першоджерела суттєво впливає аудіальна складова кінопроєкції, причому ступінь цього впливу як посилюється, так і зменшується в різних версіях дубляжу.

А. Кухар

«ГОРДІСТЬ І УПЕРЕДЖЕННЯ» ДЖЕЙН ОСТІН В ЕКРАНІЗАЦІЇ ДЖО РАЙТА

A. Kukhar

"PRIDE AND PREJUDICE" BY JANE AUSTEN IN THE SCREEN ADAPTATION BY JOE WRIGHT

«Гордість і упередження» (1813) — другий роман англійської письменниці Джейн Остін (1775–1817), наклад якого становить наразі понад 20 млн примірників різними мовами. Українські переклади: «Гідність і гонор» (Тетяна Некряч, 2011), «Гордість та упередження» (Ганна Лелів, 2015), «Гордість і упередженість» (Володимир Горбатько, 2018).

Роман посідає чільні місця різноманітних рейтингів «найкращих книг усіх часів» і має численні кіно- (3 фільми), теле- (9 серіалів) і театральні (9 п'єс та мюзиклів) версії та десятки вільних інтерпретацій. У 2014 р. вийшла навіть настільна гра «Одруження з містером Дарсі» (кожен гравець обирає відповідного персонажа Остін).

Ми розглянемо однойменну екранізацію (2005) — перший фільм британського режисера Джо Райта. Ця кіноверсія отримала 13 премій та 59 номінацій, серед яких Британський фільм року (2006), три премії за режисерський дебют, краща жіноча роль (Кіра Найтлі) та чотири номінації на «Оскар». Зіставлення творів проведемо на наступних художніх рівнях: сюжет, персонажі, відображення епохи, музичний стиль та конфлікти.

Сюжет. Обидва твори розповідають історію Елізабет Беннет і її стосунків із багатим і гордим молодим чоловіком, містером Фіцвільямом Дарсі. Але з екранізації виключено декілька другорядних героїв та відповідних епізодів. Наприклад, кількість сестер містера Бінґлі, друга містера Дарсі, зменшилась з двох до однієї.

Персонажі. У романі детально описані характери персонажів, їх внутрішні думки і розвиток. Візуальне сприйняття цих концептів у фільмі забезпечують акторська гра та режисерські рішення. Акторка Кіра Найтлі за виконання ролі Елізабет Беннет отримала кілька престижних премій та була номінована на «Оскар». Інший британський актор, Меттью Макфедьєн — виконавець ролі містера Дарсі, був номінований за цю роботу на Премію Лондонського гуртка кінокритиків у номінації «кращий акторський дебют».

Відображення епохи та музичний стиль. Життя та звичаї англійського суспільства початку XIX століття, зображені в романі, точно відтворюються через костюми, декорації та відповідну атмосферу фільму. Своєрідний ритм роману підкреслює музика італійського композитора Даріо Маріанеллі, який отримав за неї номінацію на «Оскар».

Конфлікти. Основні конфліктні ситуації роману точно відображено у фільмі, але кілька другорядних конфліктів скорочено та виключено. Так, конфлікт між містером Дарсі та містером Вікхемом, деталізований у романі через зіткнення, розмови та різні версії подій, на екрані майже обмежується зустрічними поглядами. А розповідь Елізабет старшій сестрі Джейн про свої почуття до містера Дарсі і зовсім залишилась поза кадром.

Екранізація Джо Райта як інтерсеміотична трансформація роману Джейн Остін є певною деформацією першоджерела, тому що, за А. Тарковським, «специфіка

літературного образу та кінематографічного різна. Коли режисер отримує у свої руки сценарій і починає над ним працювати, то завжди виявляється, що сценарій, хоч би як був глибокий за задумом і точний за своїм призначенням, неминуче починає в чомусь змінюватися. Ніколи він не отримує буквального, дослівного, дзеркального втілення на екрані. Завжди відбуваються певні деформації». А розглянуті деформації спонукають глядача перетворитись на читача та знову звернутись до оригіналу.

А. Лугових

«ВЕДИ СВІЙ ПЛУГ ПОНАД КІСТКАМИ МЕРТВИХ» ОЛЬГИ ТОКАРЧУК В КІНОПРОЄКЦІЇ АГНЕШКИ ГОЛЛАНД «СЛІД ЗВІРА»

A. Luhovykh

"MOVE YOUR PLOW OVER THE BONES OF THE DEAD" BY OLHA TOKARCHUK IN THE FILM PROJECTION "THE SPOOR" BY AGNIESZKA HOLLAND

Роман «Веди свій плуг понад кістками мертвих» (2009) лауреатки Нобелівської премії з літератури (2018) польської письменниці Ольги Токарчук увійшов до шорт-листа польської премії «Ніка» (2010), а його переклад англійською Антонії Ллойд-Джонс (2018) — до шорт-листів Міжнародної Букерівської премії (2019), Національної книжкової премії Великої Британії (2019) та Міжнародної Дублінської літературної премії (2020). Український переклад виконала Божена Антоняк (2011). Головна героїня роману — Яніна Душейко, пенсіонерка та вчителька англійської у школі польського прикордонного містечка, а також захисниця тварин, вегетаріанка, астрологиня — аматорка і поціновувачка Вільяма Блейка веде боротьбу з браконьєрами, бере активну участь у розслідуванні низки загадкових вбивств мисливців та ще більш активну — у здійсненні останніх.

Екранізація «Слід звіра» (польською "Pokot", англійською "Spoor", 2017) режисерки Агнешки Голланд за сценарієм Ольги Токарчук, у головній ролі Агнешка Мандат, отримала численні нагороди, серед яких Срібний ведмідь Берлінського міжнародного кінофестивалю (2017), Чорний кінь Монреальського кінофестивалю «Фантазія» (2017), премія національної спілки кінокритиків США (2018) тощо.

Серед особливостей першоджерела та кінопроєкції відзначимо наступне.

Історія та передісторія. Флешбеки про вбитих мисливцями собак пані Душейко максимально органічні в романі та поступово розкривають передісторію, що підтримує зацікавленість читача протягом історії.

Фільм починається приблизно за рік до подій роману, коли собаки ще живі, потім вони зникають, розпочинаються марні пошуки, але цими епізодами, відсутніми в романі, не вдається посилити співчуття до головної героїні.

Головна героїня. У фільмі в окремих епізодах надмірно використовується амплуа вуличної божевільної. Так, коли пані Душейко намагається припинити полювання та кидається до мисливців і погрожує поліцією, у фільмі над нею просто сміються та випроваджують. Сцена в романі «Не варто, пані, — чемно озвався він. — Тут уже є Поліція. — Справді, віддалік я розгледіла череватого Коменданта Поліції» передає читачеві почуття безвиході та розчарування головної героїні.

Сюжетні лінії. Астрологія і творчість Блейка є прикметними ознаками роману та його головної героїні, визначають їх особливості та навіть назву твору. У фільмі астрологія стає лише декоративним елементом, а лінія Блейка обмежується одним коротким епізодом.

Інші персонажі. Кілька другорядних персонажів роману виключено з фільму, а концепти деяких змінено. Наприклад, Дизьо, колишній учень пані Душейко, перетворюється на випадкового знайомого, змінюється амплуа Матоги, Доброї Звістки тощо.

Фінал: логічний та реалістичний у романі — пані Душейко переховується в Чехії, її друзі залишаються в Польщі;

красивий та поетичний у фільмі — всі як велика родина живуть в одному домі, разом вечеряють, головна героїня йде по полю разом зі своїми собаками та буквально зникає.

Таким чином, кінопроєкцію Агнешки Голланд відносно першоджерела Ольги Токарчук можна розглядати як:

- переказ новели від морального дальтоніка, де в нас існує лише «ніжне» добро та «тестостероністе» зло;
- «глибокомислячий екологічний детективний атракціон з гарним фіналом»;
- екранізацію, позбавлену багатьох конфліктів оригіналу, але посилену темами романтики та стосунків.

При цьому фільм є високоякісним твором, безумовно, гідним численних нагород, але надто відмінним від першоджерела, якому є набагато більше чого сказати.

І. Матвійчук

ПАРОДІЯ ЯК ЕЛІТАРНИЙ ЖАНР. «ЛИСТУВАННЯ ЗАПОРОЖЦІВ ІЗ ТУРЕЦЬКИМ СУЛТАНОМ» ЯК БЛИСКУЧА ПАРОДІЯ НА ДИПЛОМАТИЧНІ ВІДНОСИНИ XV–XVI СТ.

I. Matviichuk

PARODY AS AN ELITE GENRE. “THE CORRESPONDENCE OF THE ZAPOROZHIANS WITH THE TURKISH SULTAN” AS A BRILLIANT PARODY ON DIPLOMATIC RELATIONS OF THE XV–XVI CENTURIES

Дипломатія як процес вирішення світових, міждержавних питань завжди була та залишається актуальною, тому розглянемо, якою вона була у XV–XVI ст. Поширеною в цей період була Італійська школа дипломатичних відносин, яка розвивала у своїх учнів певні навики. Серед дипломатів більшу перевагу та престиж мали саме ті, хто був високоосвіченим, мав лінгвістичні здібності, хороші знання мов, ерудицію, добрий смак, вміння вести перемовини. У листі були дві сторони — публічна і таємна, тобто така, що викривала підтекст й мету листування. Характерною ознакою в той час дипломатичного листування була вичурна вимова та поважні звертання. Дедалі більше набувало популярності пародіювання документів або ж їх написання в сатиричній манері, до таких можна віднести послання та листи козацьких отаманів, наприклад І. Вишенського або І. Сірка та інших історичних постатей. Писарі, канцеляристи вдавались до гумористичного стилю, завуальованості, підтексту, коли ті, хто диктував текст, мали на меті висміяти адресата чи його звернення. Важливо зазначити, що вміло та коректно писати листи в жартівливій формі могли лише освічені й відповідно заможні люди, іншими словами — еліта.

Пародія як літературний і мистецький жанр являє собою перетворення, наслідування оригіналу з метою створення комічного ефекту. Вона може стати способом зміцнення чи підтвердження популярності оригіналу або ж навпаки — для його критики та розкриття недоліків. Елітарні твори вирізняються інтелектуальною та естетичною ускладненістю, наявністю багатого підтексту та зашифрованої образності.

Лист запорожців до турецького султану є одним із найяскравіших творів цього жанру. Він був написаний у відповідь на зверхній ультиматум ісламського глави, який хотів підкорити собі запорозьких козаків та припинити їх набіги на землі кримського хана. Не отримавши задовільної відповіді, султан із десятками тисяч яничар та кримськими татарами напав на Запорізьку Січ, щоб вщент знищити її. Проте вони потерпіли поразку від козаків. За народними переказами, саме тоді був написаний обурливий лист-відповідь запорозьких козаків султану, у якому вони доволі гостро та влучно іронізували усі погрози противника. За загальновідомими даними лист був написаний 1876 року султану Османської імперії Мегмеду (Мухаммеду) IV, проте існують також інші варіанти листа, що містить звернення до різних правителів турецького краю. Це зумовлено тим, що оригінальну версію цього документа досі так і не знайдено. Тому зараз він є більше народною творчістю. Можливо, у козацьку добу було безліч подібних документів, але багатьом стало відомо саме про цей лист через відому картину художника Іллі Рєпіна з тотожною назвою. Задумав Рєпін картину у 1876 році, коли Емським указом було заборонено українську мову, зокрема українські пісні, книги, театри. Брати Капранови та ще кілька сучасних дослідників української історії й мистецтва вважають, що на цій картині відтворений протест українського народу до царської політики. Українці постають в образі козаків, які не збираються підкорятися жодному узурпатору.

Дипломатичні відносини є безумовно необхідним чинником для побудови політичних зв'язків між державами, а також для захисту прав та інтересів держав на зовнішньому рівні. Так, як і будь-які інші відносини, вони формуються на доброзичливому спілкуванні та взаєморозумінні, що повинно відбуватись виключно в діловому стилі. Дипломатичні відносини мають певні правила, які зобов'язують обидві сторони дотримуватися їх. На основі таких правил у процесі переговорів обидві держави є певною мірою рівноправними. І якщо робити висновки між стосунками запорожців і турецького султана, то саме такий лист можна вважати пародією на такі дипломатичні відносини в той час.

Поставимо собі запитання: чи можна продовжувати дипломатичні відносини з державою-агресоркою, яка їх ніколи не дотримується й відповідні дії є незаконними? Першою спадає на думку росія, яка десять років поспіль намагається знищити Україну, руйнуючи все навколо. Країна, що була учасником Будапештського меморандуму про нерозповсюдження ядерної зброї, обіцяючи українцям цілковиту безпеку, нині погрожує ядерним вибухом. Неможливо домовлятись із тими, хто вбиває і не планує припиняти злочинні дії. Тому дипломатичні відносини з такими країнами набувають іншого характеру. Але це вже буде інша тема.

А. Омельченко

ФЕМІНІСТСЬКА ЛІНГВІСТИКА В БОРОТЬБІ ЗА ГЕНДЕРНУ РІВНІСТЬ

A. Omelchenko

FEMINIST LINGUISTICS IN STRUGGLE FOR GENDER EQUALITY

Гендерні відмінності в мові та культурі вивчає такий розділ мовознавства, як гендерна лінгвістика. Науковці, що працюють у цій галузі, досліджують проблеми гендерної асиметрії в мові, виокремлюють гендерні стереотипи та їхні вияви на різних мовних рівнях.

Постмодерністська філософія, у межах якої розвивалося явище фемінізму, розглядає мову як основу, що формує навколишню реальність. Наше мислення функціонує залежно від впливу мови та її лінгвістичних категорій. У традиційному суспільстві нерівність жінки порівняно з чоловіком запрограмована в мовних кліше, зокрема в багатьох мовах поняття «людина» і «чоловік» позначають одним словом.

У межах гендерного мовознавства існує феміністська лінгвістика, завданням якої є не лише опис закріплених у мовленні відмінностей між статями, а й використання мовних знань у боротьбі за гендерну рівність, пропозиція способів нівелювання стереотипів, нав'язаних чоловічою картиною світу. Феміністська лінгвістика акцентує на лексичних, граматичних, синтаксичних особливостях мови, виявляє мовні кліше, які демонструють наявність особливої уваги до статі, як-от: «Чоловіки — це сильна стать» тощо.

Наявність гендерної асиметрії на користь чоловіків називається андроцентризмом. Принагідно відзначити, що існують два шляхи усунення андроцентризму в мові — гендерна нейтралізація й гендерна специфікація.

Гендерна нейтралізація — створення й використання гендерно нейтральних слів. Натомість гендерна специфікація передбачає, зокрема, використання іменників у жіночому роді, які творяться від форм чоловічого роду за допомогою спеціальних суфіксів. Такі іменники називають фемінітивами.

Вживання фемінітивів у сучасній українській мові зумовило жваву лінгвістичну й суспільну дискусію. Вони є не просто лінгвістичним терміном, а гендерно маркованими словами, своєрідним знаряддям боротьби за рівні права жінок.

В Українському правописі 2019 року (п. 4, § 32) подано правила творення фемінітивів у сучасній українській мові. За допомогою суфіксів -к-(а), -иц-(я), -ин-(я), -иц-(я) від іменників чоловічого роду утворюють назви осіб жіночої статі. Найуживанішим є суфікс -к-(а), який поєднують з різними видами основ: авторка, учителька, директорка тощо. До основи іменників на -ник або -ень, додають суфікс -иц-(я): дослідниця, начальниця, учениця тощо. До іменників з основою на -ець та приголосний додають суфікс -ин-(я): кравчиня, фахівчиня, майстриня. Суфікс -ес-(а) вживається рідко: стюардеса, поетеса, хоча в сучасному мовленні частіше вживають «поетка». Іноді фемінітиви утворюють за допомогою суфіксів -ш-, -их-: генеральша, директорша тощо. Проте генеральша — це не жінка на посаді генерала, а його дружина, директорша — дружина директора. Ще один спосіб творення фемінітивів — формування складних слів (медбрат, медсестра). Згадані вище правила поширюються не на всі слова. Фемінітиви, утворені від окремих слів, є неблагозвучними або співзвучними з іншими словами, які відрізняються за значенням, наприклад: посол — посолка. У таких випадках доречним є використовувати конструкції типу пані посол.

У правописі не закріплено назви осіб жіночої статі, а лише подано способи їх творення. Нові слова зазвичай творяться в мові спонтанно й відображають картину світу певного суспільства. У сучасній українській мові активно вживаються фемінітиви, оскільки сучасне суспільство прагне до гендерної рівності. Проте усталене уявлення про фемінітиви як про іменники жіночого роду, утворені від назв чоловічого роду, є дещо звуженим, хоча вони становлять більшість у цій лексичній групі. До фемінітивів належать також іменники *feminina tantum*, що утворилися відразу як назви осіб жіночої статі: економка, нянька, покоївка. Водночас існують приклади утворення чоловічих похідних на базі жіночих назв: кума — кум, теща — тесть.

У добу Відродження на території України діяв Литовський статут, який визнавав рівні права чоловіків і жінок. Жінки, зокрема, могли виступати суб'єктами прав і зобов'язань, мати широкі майнові права. Це знайшло відображення й у вживанні фемінітивів (отчичка, сукцесорка тощо). Низку фемінітивів зустрічаємо в словнику Б. Грінченка: аптекарка, артистка, арфистка.

У пізніші часи жінки все більше залучаються до громадської, політичної, професійної діяльності, тому назви осіб жіночої статі поповнюються все новими й новими одиницями (вчителька, агітаторка, активістка, секретарка, кулеметниця, підпільниця). Проте за часів радянської влади утверджується норма щодо вживання іменників назв професій саме чоловічого роду в офіційно-діловому стилі (директор, начальник, завідувач, керівник, професор).

Сучасне українське суспільство тяжіє до утвердження європейських демократичних цінностей, серед яких і політика гендерної рівності. Ці процеси знаходять відображення в мові. З постанням незалежної української держави в суспільстві все частіше послуговуються словами, що називають осіб жіночої статі за сферою діяльності (прем'єрка, професорка, лікарка, слухачка, директорка тощо). У галузі хореографії вживаємо такі назви, як: танцюристка, партнерка, балерина, тренерка, керівниця ансамблю тощо. Іменник жіночого роду від слова хореограф звучить неблагозвучно, тому краще вживати пані хореограф.

Використання фемінітивів у тій чи іншій мові відображає потребу соціальної представленості жінки в суспільстві. Вони є культурно визначеними й необхідними для того, щоб показати присутність жінок в окремих професіях, які певний час вважалися суто чоловічими, подолати розбіжність між реальною картиною світу й тією, що відображається в мові. Така розбіжність яскраво виявляється в ситуації, коли ми говоримо, що лікар у відпустці у зв'язку з вагітністю.

Отже, фемінізація в мові є не лише лінгвістичним, а й соціально-економічним, культурним явищем. Гендерна асиметрія в мові довгий час транслювала чоловічу картину світу патріархального суспільства. Ефективним шляхом розв'язання цієї проблеми є вживання фемінітивів, які є дієвим інструментом, що допомагає продемонструвати повноцінну суб'єктність жінки в суспільних процесах.

А. Сагайдак

«ВЕГЕТАРІАНКА» ХАН КАНГ В ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІМ У-СОНА

A. Sahaidak

"THE VEGETARIAN" BY HAN KANG IN THE SCREEN ADAPTATION BY LIM WOO-SEONG

Екранізація літературного твору не тільки поєднує два світи — світ літератури та світ кіно, а й висвітлює їх характерні відмінності. Книжкова історія на великому

екрані є не просто переказом подій, але й режисерською інтерпретацією оригіналу, як у випадку з адаптацією роману «Вегетаріанка».

Авторка роману — південнокорейська письменниця Хан Канг (1970), лауреатка Корейської премії з художньої літератури (1999) та літературних премій Лі Санга (2005), Донг-ні (2010), Манхе (2014), Хван Сон Вона (2015), Малапарте (2017), Кім Ю Чжона (2018), Сан-Клементе (2019).

«Вегетаріанка» вийшла у 2007 р. та має літературного попередника — оповідання «Плід моєї жінки», створене Канг десятьма роками раніше. Усі три частини роману було опубліковано окремо в 2004–2005 рр., причому друга частина («Монгольська мітка») отримала одну з найпрестижніших південно-корейських літературних нагород — премію Лі Санга (2005). Роман (у перекладі англійською Дебори Сміт) став лауреатом Міжнародної Букерівської премії (2016). Українську версію в перекладі Анжели Асман опубліковано в 2017 р. Наразі роман перекладений 23 мовами світу.

Переклад роману на мову кіно виконав південно-корейський режисер Лім У-Сон (1971), а однойменний фільм (2009) за власним сценарієм став його дебютною роботою.

Розглянемо деякі ключові аспекти оригіналу та його кінопроєкції.

Структура оповіді. Роман складається з трьох частин, оповідачами кожної з яких є близький родич головної героїні — чоловік, чоловік старшої сестри та сама старша сестра. Це дає читачеві можливість зануритися у світ кожного персонажа та зрозуміти його власні почуття та сприйняття історії, включно з головною героїнею. Екранізація фільму, звісно, не може передати ці глибокі внутрішні монологи і смисли, хоча режисер вдало використовує засоби кінематографу, такі як художні образи, музика та атмосфера, щоб передати настрій роману. Але фільм потребує попереднього прочитання, щоб зрозуміти головну героїню, інакше нам може здатися, що вона просто має проблеми з головою.

Візуальний аспект. Візуальна складова фільму створює необхідний настрій для передання емоцій. Творча манера режисера, яскрава та експресивна, допомагає передати абстрактні ідеї і концепції роману. Наприклад, образ головної героїні, що демонструє перетворення звичайної жінки на вегетаріанку, відображає зміни її внутрішнього стану.

Персонажі та акторська гра. Глибина персонажів та їхніх внутрішніх конфліктів є ключовою особливістю, яка дає можливість докладно вивчити психологію героїв та їхні мотивації. Це ж можна побачити і у фільмі завдяки акторській грі та режисерському посиленню.

Зміна нюансів та деталей. Зазвичай, кіноадаптація оминає деякі деталі і подробиці, які важко передати на екрані. У романі «Вегетаріанка» є багато таких внутрішніх монологів героїв, проте режисер намагався вірно відтворити дух роману та його основні ідеї.

Обидві версії «Вегетаріанки» мають свої сильні сторони. Роман дає можливість поглибитися у внутрішній світ персонажів, тоді як фільм використовує візуальну складову для передання атмосфери та настрою оригіналу. При цьому кінопроєкція роману посилює сприйняття та розуміння як його історії, так і думок її авторки: «Я намагаюсь покладатися виключно на мову, але часом, можливо, тому, що мені подобається візуальне мистецтво, я бачу образи, які ніби вкрадаються в мої твори. Я думаю, що візуальне мистецтво може бути дуже сильним у плані впливу на інтуїтивному або інстинктивному рівні. Але я справді вірю в силу літератури».

М. Синько

«БІЙЦІВСЬКИЙ КЛУБ» ЧАКА ПОЛАНІКА В ОСОБЛИВОСТЯХ КІНОМОВИ ДЕВІДА ФІНЧЕРА

M. Synko

"FIGHT CLUB" BY CHUCK PALAHNIUK IN THE PECULIARITIES OF DAVID FINCHER'S FILM LANGUAGE

Чарльз Майкл «Чак» Поланік, також Палагнюк, Паланік (1962), американський письменник і журналіст українського походження, а його дебютний роман «Бійцівський клуб» (1996) отримав премії Орегону (1997) та Асоціації книготорговців Тихоокеанського Північного Заходу (1997). Українські переклади виконали Ілля Стронґовський (2007) та Олег Лесько (2016). Графічні продовження — «Бійцівський клуб — 2» (2016, переклад Анастасії Рогози, 2017) та «Бійцівський клуб-3 — (2019).

Однойменна екранізація (1999) американського кінорежисера Девіда Фінчера (1962) отримала 12 премій та 38 номінацій, серед останніх — на «Оскар» (2000). Одну з премій — за кращий адаптований сценарій отримав його автор Джим Ульс (ACCA, 1999). У 2023 р. фільм введено до Зали слави кіно OFTA.

Виокремимо наступні особливості кіномови Девіда Фінчера.

При перекладі з мови літератури на мову кіно оригінал було значно скорочено, частину епізодів трансформовано та навіть додано. Деякі з останніх дуже сподобалися Поланіку, який навіть пошкодував, що не придумав їх самостійно. Здебільшого тут йдеться про вмілу постановку кадру.

Головний герой історії — безіменний оповідач, який має двійника — протилежну особистість Тайлера Дердена. Перемикання між ними в романі позначається певними звуками: фразою «клац», сигналом кінопроєктора для зміни котушки («якийсь час Тайлер працював кіномеханіком») та телефонним дзвінком. У фільмі перемикання між особистостями героя непомітні, тому до самого кінця не усвідомлюєш, що Дерден — не реальний.

За допомогою справжнього телефону або, іноді, просто руки, складеної в слухавку, Тайлер спілкується з іншими персонажами, зокрема Марлою, своєю подругою. А від дзвінка проєктора він прокидається як на роботі, так і у себе вдома, оскільки думає, що пропустив зміну плівки. Фільм акцентує увагу переважно на телефоні. Тайлер постійно прокидається від його дзвінка в різних місцях, а коли піднімає слухавку, то чує тільки мертву тишу. А хто ще прокидається в різних місцях від телефонного дзвінка? Марла! У барі бармен просить її підійти до телефону, а коли вона піднімає слухавку — та ж тиша. Ні герою, ні Марлі ніхто не дзвонив, це був дзвінок проєктора, відбулося перемикання з особистості на особистість.

В одному з епізодів герою мали відрізати його гідність. У фільмі оповідач зміг втекти від членів проєкту «Каліцтво» (в іншому перекладі — «Руїна»), а в книзі через «ганчірку, змочену ефіром» герой непритомніє, відповідно, знепритомніли і всі члени цього проєкту в голові Тайлера.

Страждаючи на безсоння через Дердена, герой почав ходити на збори смертельно хворих людей. Там він отримує моральне розвантаження. Але в якийсь момент у нього прокидається совість, йому стає соромно, тому що він обманює тих, хто йому довіряє. Так з'являється Марла — третя особистість, яка починає ходити на ті ж збори і, поступово, витісняє оповідача. Якщо Тайлер є для героя хаосом, то Марла, стримуючи його від цього, є для нього совістю. Та реальність дівчини є

сумнівною, оскільки вона курить на зборах хворих на туберкульоз і рак, а її ніхто не помічає.

Тайлер і Марла — це уособлення двох шляхів вивільнення емоцій. Марла — через самобичування, Тайлер — через гнів, сльози і кров. Підтвердження цьому, що є у фільмі, — мокрий відбиток обличчя героя на футболці Роберта Полсона на групових заняттях хворих на рак, де оповідач і познайомився з Марлою. У підвалі після одного з боїв героя на підлозі залишився кривавий відбиток обличчя, але фільм на тому місці залишає лише безформну пляму крові.

Тож, з одного боку, особливості кіномови Фінчера значно звужують сюжетне поле роману Поланіка. Але, з іншого, ті ж особливості роблять фільм яскравим доповненням оригінального твору.

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

В. Лисенкова

ТРАНСВЕРСАЛЬНІСТЬ І ЗМІНИ СПОСОБІВ ЖИТТЯ

V. Lysenkova

TRANSVERSALITY AND CHANGING LIFESTYLES

Реальність сьогодні стрімко змінюється і вимагає змін від людини і суспільства. Сучасний характер метамодерних філософських досліджень виводить на перший план проблему трансверсальності. Трансверсальний розум спрямований на орієнтацію в ситуаціях невизначеності і повинен рухатись складною траєкторією, використовуючи часто прямо протилежні позиції. Його середовищем стає багатовекторна комунікація, що включає в себе різномасштабні композиції локального, регіонального і глобального характеру. Рефлексія у таких умовах проходить скрізь різноманітні культурні площини і життєві світи. Результатом повинен бути продуктивний діалог між різновекторними, часто полярними, позиціями.

Таким чином, змінюється характер суспільних процесів, комунікаційні умови існування в соціумі, особистісні позиції людини. Ці трансформації безпосередньо впливають на різні способи життя. У такій ситуації трансформуються ядро й периферія способу життя. Ядро способу життя, як ми розуміємо, охоплює найбільш важливі елементи життєвого проєкту. Воно підпорядковується світоглядним, аксіологічним настановам людини і найбільш повно відображує головні акценти її існування. Периферія способу життя має для людини більш зовнішній характер. Відповідно, найскладніше змінити саме параметри ядра. Але сучасні реалії вимагають часто трансформувати головні і другорядні компоненти способу життя.

Багато в чому трансформаціям способу життя сприяє і трансверсалізація свідомості сучасної людини. Поступово змінюються його параметри. Зростає адаптивність до нового, гнучкість і варіативність життєвої позиції, багатоманітність комунікацій, мінімалізація стилю життя, творче відношення до традицій, варіативність життєвого укладу. Актуальною вимогою розвитку способу життя залишається свобода вибору людини. Новий тип способу життя передбачає як його кардинальні, так і локальні зміни за життєвими трансформаціями.

Нові умови загострюють суспільні протиріччя. Зростаюча трансвекторність вимагає поліфункціональності позицій способу життя, але не завжди це відповідає потребам людини. Необхідність швидкої адекватної реакції на стрімкі зміни обставин зумовлює важливість трансверсалізації людського розуму і способу дій. У попередні історичні періоди швидкість протікання процесів була більш повільною і людина мала змогу пристосуватись до них. Сьогодні стрімкість життя зростає, накопичується екзистенційна втома від потужних трансформацій. Людське тіло і психіка, пристосовані до природних біоритмів, часто не в змозі кардинально трансформувати свої прояви, змінюючи актуальні функції. З'являються страхи і невпевненість у собі, нерозуміння спрямованості й характеру змін, зростає почуття розгубленості перед майбутніми випробуваннями. Таким чином, проявляється дистантність між сучасними вимогами життя і культурними парадигмами минулого.

Зрозуміло, що новітнім тенденціям мають відповідати сучасні системи адаптації людей до вимог сьогодення. Тут важливу роль повинні відігравати актуальні моделі трансверсального виховання й освіти. Поступово такі моделі формуються, але новітні принципи їх будування роблять цей процес складним і суперечливим. Проблемними тут стають освітні траєкторії, принципи організації навчального і виховного процесів, трансверсальні компетентності викладачів і вихователів.

Треба зауважити, що реалії інформаційного суспільства сприяють розвитку трансверсальних систем і стають однією з найважливіших умов їхнього зростання. Наявність широкого доступу до різних джерел інформації, швидкість отримання необхідних даних, достатня кількість каналів комунікації надають можливості нарощувати параметри трансверсалізації сучасного життя.

При активізації чисельних загроз і ризиків, зламі старих ієрархічних політичних конструктів, глобалізації суспільних процесів, актуальність зміни парадигмальних основ у культурі є необхідною умовою виживання людства.

І. Ушно

HOMO AEROSPACE ЯК СУБ'ЄКТ СУЧАСНОЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

I. Ushno

HOMO AEROSPACE AS A SUBJECT OF MODERN PHILOSOPHICAL ANTHROPOLOGY

XXI століття зумовлене проблемою пошуку нового бачення сучасної людини не тільки в рамках соціально-культурних контактів, але й в більш глобальному вимірі — у планетарному масштабі. Вже зараз розробки пов'язані з космічним туризмом ті будуванням станцій для переселення людей не є чимось неординарним. Фантастичність та футуристичність змінюються на цікавість та залученість. Попри війни, природні лиха та соціальні конфлікти, людство не залишає надію розширити всій вплив і присутність на позапланетарному рівні. Навіть навпаки, посилення факту можливих техногенних катастроф тільки прискорює цю трансформацію. Сучасна людина стає людиною homo aerospace, яка бачить себе в нових умовах, розглядає можливості, варіанти пристосування та особистої майбутньої зміни.

У межах такої трансформації, актуальними для філософської антропології стають питання: аксіологічні координати homo aerospace, морально-етичні виміри діяльності людини в аерокосмічному просторі, соціально-комунікативні особливості homo aerospace, духовні та екзистенціальні потреби людини, яка існує

в новій антропологічній системі. Це далеко не весь перелік проблем, які стають актуальними під час поширення програм із засвоєння Космосу. Психологія, фізіологія, медицина — всі ці сфери також потребують значного переосмислення.

Якщо розглянути людину homo aerospace як систему з трьох великих складових: духовно-ціннісного, морально-етичного та соціально-комунікативного, зміни відбуваються на всіх рівнях. Так, до першого можна віднести проблеми самотності homo aerospace та трансформації системи цінностей, яка буде формуватися в новій реальності обмеження спілкування та тілесних контактів, відчуження. Зменшення простору під час польоту, економія ресурсів, фізичні та психологічні зміни в організмі людини — все це буде формувати нові цінності координати. Екзистенціальні потреби любові, дружби, духовної близькості набувають нового значення, вимагають буди переосмисленими.

Морально-етичні виміри стають більш широко контекстуальними, вони не обмежуються людськими стосунками, соціальними очікуваннями. Homo aerospace актуалізує регуляцію взаємин людини та планети, людини та Космосу. Питання екологічної свідомості стає не тільки бажаним, а й життєво необхідним. Пошук нових критеріїв морально-етичної оцінки постає найбільш перспективним напрямом у сфері філософського цілепокладання. Екософія, або екофілософія, виступає як галузь для майбутніх науково-теоретичних досліджень. Вона розширяє перелік дискусійних питань, не обмежуючись дикою природою, а доєднує аерокосмічний простір.

Соціально-комунікативні особливості homo aerospace є найбільш поширеними питаннями в науково-практичній площині. До них належать як діджитал-формат, так і штучний інтелект. Інтернет — це простір homo aerospace. Цифрові технології тільки додали «природньої» сили homo aerospace. Якщо проводити історичну ретроспективу, то народження homo aerospace було в епоху постмодерну, а становлення — під час Інтернету. Саме Інтернет вивів homo aerospace з вузького професіонального та дуже обмеженого сегменту в маси, він став каталізатором сучасної трансформації людини. Необхідно зазначити, що не тільки Інтернет та цифрова дійсність формують сучасну людини, вони виступають стимуляторами. Масштаб дає саме усвідомлення, що homo aerospace — це не незвичайна людина, а той, хто вже поруч з нами або один із нас.

В. Мірошниченко

КАТРІН МАЛАБУ: ПЛАСТИЧНІСТЬ, АНАРХІЯ, ВІЙНА

V. Miroshnychenko

CATHERINE MALABOU: PLASTICITY, ANARCHY, WAR

«Цілком імовірно, що структура цієї війни потай відображає структуру світу загалом», — пише французька філософиня Катрін Малабу в сьомому радикалі невеликого есею, присвяченому анархізму (К. Малабу, «Анархізм сьогодні»)… пише про війну в Україні... На перший погляд здається, що тема війни і тема анархізму — цілком очевидно пов'язані між собою певною негативною спорідненістю: війна може спричинити анархію, анархія може призвести до війни. Проте є ціла низка «але», які повсякчас нагадують про себе, актуалізуючи різноманітні дискурси. Немає прямої, безпосередньої взаємозалежності між анархією і війною.

До того моменту, поки війна (катастрофа війни) сприймається теоретично і відсторонено, вкрай складно відрефлексувати її маніфестації та існування (як тут не згадати слова Жан-Поля Сартра: "l'existence précède l'essence, ou, si vous voulez, qu'il faut partir de la subjectivité" (J.-P. Sartre, "L'existentialisme est un humanisme"), так само і наявність анархії (концептів анархізму) залишається прихованою, допоки дещо не експлікується або допоки мисленнєва оптика на ній не сфокусується.

Багато років у центрі уваги філософських пошуків Катрін Малабу перебуває концепт пластичності, який походить від Гегеля і чиє наповнення значно розширюється завдяки нейронаукам, що дозволяє зблизити (знайти порозуміння, відкритись одне одному або відкрити завдяки власним особливостям нові перспективи знання) філософію (гуманітарні науки) з науками природничими. Це не є штучним процесом або примхою окремого філософа / філософині, а навпаки, виглядає цілком органічним рухом у бік подолання тих суперечок (принагідно назвемо структуралізм, структурну антропологію тощо, аби показати, що подібні прецеденти мають місце), які утворилися протягом інституційного існування.

В роботі «Що нам робити з нашим мозком?» Катрін Малабу зазначає: "Meanwhile, plasticity directly contradicts rigidity. It is its exact antonym. In ordinary speech, it designates suppleness, a faculty for adaptation, the ability to evolve. According to its etymology — from the Greek *plassein*, to mold — the word *plasticity* has two basic senses: it means at once the capacity to *receive form* (clay is called "plastic", for example) and the capacity to *give form* (as in the plastic arts or in plastic surgery). Talking about the plasticity of the brain thus amounts to thinking of the brain as something modifiable, "formable", and formative at the same time" (C. Malabou, "What should we do with our brain?"). Катрін Малабу наголошує на пластичності і критикує ригідність (або, точніше, гнучкість). На її думку гнучкість є тим, що здатне виключно до прийняття форми, бути гнучким — тобто бути підпорядкованим, покірним, прийняти власну підневільність, змиритися з нею, сприймати її як норму і не підозрювати про присутність альтернатив.

Тож цілком логічним є те, що анархія (як переважно ліва, критична стратегія), разом з філософським переосмисленням мозку, дозволяє "to develop a critique of what we will call *neuronal ideology*. It is thus not just a matter of uncovering, in the name of brain plasticity, a certain freedom of the brain but rather, starting from as precise a study as possible of the functioning of this plasticity, to free this freedom, to disengage it from a certain number of ideological presuppositions that implicitly govern the entire neuroscientific field and, by a mirror effect, the entire field of politics" (C. Malabou, "What should we do with our brain?"). Йдеться про мережу, про відсутність ієрархій, зрештою, про автономію (що виключає безлад і відсутність відповідальності).

Іншими словами, у суспільствах (у суб'єктах, індивідах, культурах) вже наявні прояви анархії, можливо анархія є тим, що інстальовано за замовчуванням. Мозок є витвором, людина є витвором, суспільство і культура є витворами. Відповідно, біологічний детермінізм або/і соціокультурні детермінізми не сприймаються як вирок, даність, а являють собою конструкти, які можна змінювати, від яких можна позбутися.

Імовірно, війна в Україні уможливить інше ставлення до ідентичності, яке базуватиметься на автономності індивіда (або суб'єкта), на горизонтальних зв'язках. Це означає дію, поштовх до акції… імпульс деконструкції, які імпліцитно завжди / вже тривають.

К. Попова-Коряк

ГЛОБАЛЬНІ ВИКЛИКИ ТА ПРИНЦИПИ ОХОРОНИ ВСЕСВІТНЬОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

K. Popova-Koriak

GLOBAL CHALLENGES AND PRINCIPLES OF WORLD CULTURAL HERITAGE PROTECTION

Охорона об'єктів всесвітньої культурної спадщини в період глобальних викликів, пов'язаних із сучасними екстремістськими і терористичними течіями, які загрожують розвитку цивілізації в загальнолюдському масштабі, належить до ключових тем обговорення для всієї світової спільноти.

Охорона всесвітньої культурної спадщини виходить за межі інтересів лише однієї держави, однієї національної спільноти чи однієї конфесії. Спадщина, яка занесена до Списку об'єктів Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО, згідно з пунктом 1 статті 6 Конвенції «Про охорону всесвітньої культурної та природної спадщини» 1972 р., є всезагальною, і для охорони цієї всезагальної спадщини усе міжнародне співтовариство зобов'язане співпрацювати.

Принципи охорони об'єктів всесвітньої культурної спадщини — це засадничі настанови, норми, керівні засади для закріплення та поширення їх у національному законодавстві країн-учасниць міжнародного договору. Зважаючи на аналіз основних міжнародних актів у сфері захисту світової культурної спадщини, можна виокремити загальні принципи охорони для усіх різновидів об'єктів всесвітньої культурної спадщини:

- нейтральність культурної спадщини;
- відмітне позначення культурної спадщини (прапор);
- облік культурної спадщини (складання переліку / списку);
- популяризація культурної спадщини;
- нешкідливий доступ до культурного середовища;
- інформування громадськості;
- відтворення (зведення втраченого) або відновлення (реставрація) культурної спадщини;
- збереження культурної спадщини (консервація);
- контроль над захистом культурної спадщини.

Також можна виокремити спеціальні принципи охорони, які визначаються специфікою об'єктів культурної спадщини та способами їх охорони:

- запобігання псуванню та знищенню об'єктів культурної спадщини;
- заборона знесення і перенесення архітектурної спадщини;
- дозволи на пошук, розкопки археологічної спадщини;
- забезпечення проведення археологічних розкопок і вишукувань науковими методами та застосування неруйнівних методів досліджень;
- дотримання під час завершення розкопок правил забезпечення їх збереження, консервації та обробки;
- дослідження, ідентифікація, документування, підвищення ролі та передання, головним чином за допомогою формальної та неформальної освіти, нематеріальної культурної спадщини;
- підводна культурна спадщина не повинна експлуатуватися в комерційних цілях.

Розвиток міжнародних відносин у напрямі пошуку нових способів і методів збереження всесвітньої культурної спадщини, наприклад систематичне оцифровування об'єктів спадщини, занесених до Списку всесвітньої культурної і природної спадщини та до Списку нематеріальної спадщини, з метою візуального доступу до них усіх зацікавлених осіб, зумовить появу нових принципів їхньої охорони та використання.

В. Петренко

НЕБЕЗПЕКА ФОРМУВАННЯ ПОСЕРЕДНОСТІ В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

V. Petrenko

THE DANGER OF THE FORMATION OF MEDIOCRITY IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION TRANSFORMATIONS

Доба глобалізаційних змін пов'язана передусім з новою технологічною революцією, що відбулась наприкінці XX ст. Поява Інтернету дозволила об'єднати користувачів ПК по всьому світу, у єдину мережу, яка поступово розширювала власні можливості. М. Кастельс у класичній праці «Галактика Інтернет» наголошував на егалітарності Інтернету та визначив важливу демократичну функцію Інтернету, яка дозволяє вільне транслювання і переміщення інформації по всьому світу. Надії М. Кастельса на демократичний прорив завдяки світовій технологізації та віртуалізації не справдилися. У 2013 р. Е. Сноуден навів докази того, що розвідка США стежить за абонентами в Інтернеті. Егалітарність інтернет-простору ставиться під сумнів ще і тому, що сама його структура та функціонування повною мірою залежить від великих корпорацій, які підтримують існування інформаційних систем на належному рівні. Корпорації Google, META, Yandex формують інтернет-простір у наявному вигляді. Інтернет поглибив масовізацію культури, створивши радикально новий простір віртуальної культури, у якому штучні образи стають більш реальними, ніж сама реальність. У даному контексті слід зауважити, що інтернет-простір поступово стає ареною для політичної боротьби і для цього використовуються нові інформаційні технології. Інтернет дає можливість інструментально підходити до дійсності: виправляти історичні події, створювати фейки, маніпулювати фактами, створювати ботоферми, влаштовувати травлю та знищення репутації тої чи іншої особи. Посередність стає об'єктом й агентом подібної боротьби, оскільки її усереднені погляди на історію, події чи простір узалежнений від Інших, на яких вона покладає усю сукупність власних цінностей. Цінності посередності обмежуються комфортом (наприклад, комфортом сприйняття інформації), конформізмом, редукцією універсальних цінностей до комерційного інтересу, споживання та гіперспоживання тощо. Посередність стає об'єктом ідеологічного впливу з одного боку, а з іншого — тим, що продукує ідеологічний наратив, реалізуючи власне бажання. Про реалізацію бажання через знаково-символічні структури пише С. Жижек у праці «Чума фантазій», у якій він ґрунтовно доводить примат маленького а (тобто символічного) над реальним. У цьому контексті інтернет-мережа дає можливість здійснитися тому потаємному, що знаходиться в проміжковому положенні, тобто «серед людей», у нашому випадку це буде феномен посередності, який реалізується в Інтернеті. Феномен посередності

проявляє себе у вигляді сукупності абстрактностей, що продукують абортовані думки та споживають ідеологічні конструкції.

Актуальність цього дослідження полягає в тому, що сукупність посередностей в Інтернеті докорінно змінює ландшафт ухвалення рішень у реальності, адже подібна сукупність поступово захоплює місце панівного класу, який напряму впливає на ті чи інші політичні рішення. Зважаючи на існування ядерної зброї, подібна ситуація може призвести до кінця цивілізації. Небезпека посередності полягає в тому, що повна антропологічна зміна призведе до остаточного розлюднення. І це розлюднення (як наслідок віртуалізації) призводить до відчуження людини самої від себе. Ядерна загроза стає реальною, оскільки людина перестає бачити в іншій людині людину, перестає сприймати ядерну загрозу як щось таке, чого не має статися. Допущення можливості ядерного вибуху — це усунення реальності та переміщення у віртуальну площину. Подібних катастрофічних наслідків для людства можна уникнути шляхом гуманізації Інтернет-простору, наповненням його просвітницьким контентом або рухом в бік реальності, тобто природи.

Н. Режевська

ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ ВДОСКОНАЛЕННЯ МІЖНАРОДНО-ПРАВОВОГО МЕХАНІЗМУ ЗАХИСТУ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

N. Rezhevska

SOME PROBLEMS OF IMPROVING THE INTERNATIONAL LEGAL MECHANISM FOR THE PROTECTION OF CULTURAL VALUES

Норми права, які ухвалювалися на різних етапах розвитку суспільства, незалежно від правового режиму та державного ладу, завжди були спрямовані на збереження й захист найбільш важливих та цінних об'єктів як духовного, так і матеріального життя.

У різні історичні періоди ставлення до цінностей змінювалося, але природа нормотворчості залишалася незмінною — всі правові норми виконували і продовжують виконувати, по суті, охоронні функції. А на сьогодні, зі збільшенням кількості держав, поглибленням, а подекуди й ускладненням взаємовідносин між ними, повинні зміцнюватися позиції норм міжнародного права, головне призначення якого — підтримка світового балансу, контролю за виконанням законів країнами та охорона загальнолюдських цінностей від посягань. При цьому перелік об'єктів, які охороняються міжнародним правом, зростає, а проблематика їхньої охорони продовжує бути актуальною. Адже внаслідок зростання темпів технологічного та інформаційного розвитку, ускладнення соціальних взаємовідносин зростає і ймовірність шкідливого впливу на ці цінності.

Культурні цінності так само знаходяться в переліку об'єктів, які перебувають під охороною норм міжнародного права. Згідно з визначенням, яке міститься в Конвенції про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту від 14 травня 1954 р., поняття «культурної цінності» включає в себе доволі значний перелік (старовинні будівлі, археологічні знахідки, рідкісні рукописи тощо). Слід звернути особливу увагу на спільну для всіх цих предметів ознаку: неодмінно має бути встановлено, що визначений предмет не просто є продуктом життєдіяльності окремої особи чи людського суспільства, але становить певну цінність для певної держави, певної нації, має зв'язок з її історією та культурним багатством.

Названа Конвенція стала основою для створення та вдосконалення двох документів: «Списку всесвітньої спадщини» та «Списку всесвітньої спадщини, яка перебуває під загрозою». Однак, попри досить великий нормативний масив ООН, і дотепер на практиці наглядно простежується неузгодженість дій міжнародної організації та представників урядів тих країн, чиї культурні цінності опиняються під загрозою. Річ у тім, що нормативна база ООН не містить чітких рекомендацій щодо запобігання можливій шкоді та не включає до нормативного апарату ефективну методику боротьби з пошкодженнями великого масштабу. Безумовно, ці питання так само потребують свого вирішення і юристи вже звертають увагу на цей нюанс.

Такі чинники, як, наприклад, повені, землетруси чи пожежі, які не залежні від дій уряду, завдають шкоди набагато рідше, ніж гостра проблема збройних конфліктів та злочинної діяльності. В останні роки проблема значно загострилася через посилення діяльності міжнародних терористичних угрупувань, чия діяльність має антисоціальний характер і нерідко буває спрямована на пошкодження та знищення об'єктів культурної спадщини.

Таким чином, процес вироблення нормативних механізмів у питаннях захисту культурних цінностей продовжує свій розвиток, оскільки базове законодавство ООН завжди додатково буде потребувати методичного підсилення. Досвід боротьби з терористичними організаціями має стати одним із нових пріоритетних напрямів для інститутів міжнародного права. Нормативний апарат міжнародного права потребує конвенцій, спрямованих на боротьбу з терористичною загрозою, тому що в нині діючій Конвенції про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту від 14 травня 1954 р. не надано чітких роз'яснень із цього питання.

А. Куксова

ОКРЕМІ ПИТАННЯ МІЖНАРОДНОЇ КРИМІНАЛІЗАЦІЇ ПОСЯГАНЬ НА КУЛЬТУРНІ ЦІННОСТІ

A. Kuksova

CERTAIN ISSUES OF THE INTERNATIONAL CRIMINALIZATION OF INFRINGEMENTS ON CULTURAL VALUES

Швидке зростання кількості зазіхань на культурні цінності в різних формах є загальнолюдською проблемою. Розграбування й розкрадання, пошкодження та знищення культурних цінностей відбувалося і відбувається як у ході міжнародних та регіональних конфліктів, так і поза ними. Випадки посягань бувають також неоднаковими за характером: від недбалого ставлення до цілеспрямованого знищення таких об'єктів під час ведення воєнних дій.

Попри ухвалення значної кількості міжнародних актів у сфері захисту культурних цінностей та формування міжнародної судової практики, спільної позиції юристів щодо необхідності міжнародної криміналізації таких зазіхань, наявний міжнародний механізм захисту від таких зазіхань є недосконалим, оскільки не дає тих результатів, досягнення яких передбачалося під час створення відповідних міжнародно-правових засобів.

Водночас недостатність розвитку міжнародної криміналізації призводить до фактичної безкарності чималої кількості діянь, які посягають на культурні цінності.

У сучасному міжнародному праві відсутній єдиний термін, який би охоплював усі діяння, що завдають шкоди культурним цінностям або ставить їх під загрозу.

Це пояснюється ситуаційністю створення міжнародних норм, їх обумовленістю конкретними подіями. Словом «посягання» ми можемо охопити всі можливі діяння, які здійснюються щодо культурних цінностей. В актах міжнародного кримінального та міжнародного гуманітарного права таке поняття не використовується, оскільки для опису посягань на культурні цінності застосовується модель перерахування. Дії, що завдають або можуть завдати шкоди культурним цінностям, розосереджені в окремих актах (Другий протокол 1999 р. до Гаазької конвенції 1954 р., Додатковий протокол I до Женевських конвенцій від 12 серпня 1949 р., ст. 8 Римського статуту Міжнародного кримінального суду). Проте ці міжнародні акти не встановлюють спеціальних наслідків у разі, коли зазіхання спрямоване на цінності універсального характеру (світова культурна спадщина).

Під посяганням на культурні цінності слід розуміти скоєні під час збройних конфліктів міжнародного та регіонального характеру навмисні захоплення, присвоєння, руйнування, а також інші форми знищення, пошкодження об'єктів та предметів, які охороняються згідно з Гаазькою конвенцією про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту 1954 р., а також вищевказані дії, вчинені в мирний час щодо об'єктів, віднесених ЮНЕСКО до всесвітньої спадщини або які претендують на включення до відповідного переліку ЮНЕСКО.

Демонстративність зазіхань на культурні цінності, зміна характеру цих посягань та зростання розміру шкоди свідчить про те, що такі діяння перестали бути тими, що здійснюються «попутно», тобто так званими «вторинними» злочинами. Знищення культурних цінностей дедалі частіше відбувається цілеспрямовано, з усвідомленням винними особливого статусу таких предметів та об'єктів. Із цієї та інших наведених вище причин можна говорити про наявність підстав для прямої криміналізації такого діяння як міжнародного злочину.

Є. Різниченко

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ПРАВОВОГО РЕГУЛЮВАННЯ ПОВЕРНЕННЯ ПЕРЕМІЩЕНИХ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ, ВТРАЧЕНИХ УНАСЛІДОК КОЛОНІАЛЬНОГО ПАНУВАННЯ

Y. Riznychenko

CURRENT ISSUES OF THE LEGAL REGULATION OF THE RETURN OF DISPLACED CULTURAL VALUES LOST AS A CONSEQUENCE OF COLONIAL RULE

Культурні цінності опиняються за межами країни походження з різних причин. Але в тому разі, коли підстава переміщення цінності визнається незаконною, виникає необхідність її повернення. Практика повернення здійснюється по-різному і обов'язково включає норми як міжнародного публічного права, так і національного права держав.

На сьогодні практику повернень культурних цінностей можна класифікувати так: повернення культурних цінностей, втрачених унаслідок колоніального панування; повернення викрадених і незаконно вивезених культурних цінностей; повернення культурних цінностей, переміщених унаслідок збройного конфлікту; повернення культурних цінностей, вивезених унаслідок іноземної окупації.

Практика повернень культурних цінностей, втрачених унаслідок колоніального панування, є неоднорідною, і дуже часто офіційні позиції держав не збігаються з позицією міжнародних організацій. Зазначену проблему неодноразово розглядали

міжнародні організації. Генеральна Асамблея ООН ухвалила низку рекомендацій з цього питання, у яких, зокрема, наголошується, що якнайшвидше і безоплатне повернення країнам музейних експонатів, предметів мистецтва, рукописів, документів та інших культурних пам'яток, які їм належать, є справедливим відшкодуванням завданої їм шкоди, і особливі зобов'язання мають нести держави, які отримали доступ до таких цінностей завдяки колоніальним захопленням.

Основу принципу повернення культурних цінностей до країни їхнього походження складає визнання права націй на самовизначення принципом міжнародного права. Зміст рекомендацій із цього питання Генеральної Асамблеї ООН свідчить про те, що міжнародне співтовариство підтримує вимогу повернення культурних цінностей і покладає особливі зобов'язання щодо цього на колишні метрополії. Крім того, їхній зміст, а також формулювання, що в них використані, дають змогу дійти висновку про збереження в держав, які втратили такі цінності в період колоніального панування, права власності на них.

Із норм Конвенції про заходи, спрямовані на запобігання та попередження незаконного ввезення, вивезення та передання права власності на культурні цінності від 14 листопада 1970 р., випливає висновок про заборону вивезення культурних цінностей з несамоврядних територій. Проте практика держав у зазначеній сфері вирізняється різноманітністю, у зв'язку із чим не можна говорити про наявність звичайної норми із цього питання. Думки дослідників цієї проблеми також неоднорідні. З одного боку, висловлена міжнародними організаціями позиція заборони вивезення культурних цінностей з несамоврядних територій закріплена в Конвенції про заходи, спрямовані на заборону й запобігання незаконному ввезенню, вивезенню та передання права власності на культурні цінності від 14 листопада 1970 р. Проте Конвенція не може мати зворотної сили, і її положення не поширюються на цінності, вивезені до набрання нею чинності. Тому доводиться констатувати, що наразі міжнародне право не містить правової норми, яка б встановлювала обов'язок повернення таких цінностей, і практика повернень ґрунтується виключно на бажанні держав відновити історичну справедливість. Міжурядовий комітет ЮНЕСКО зі сприяння в поверненні культурних цінностей до країни їхнього походження рекомендує в таких випадках шлях двосторонніх переговорів та укладення угоди між зацікавленими сторонами.

М. Замета

ЛЮДСЬКА СВІДОМІСТЬ І ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ: ФІЛОСОФСЬКИЙ ВИМІР

M. Zameta

HUMAN CONSCIOUSNESS AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE: THE PHILOSOPHICAL DIMENSION

На початку XXI ст. філософські дослідження проблем штучного інтелекту вийшли на новий виток розвитку. Вивчаючи так зване «мислення машин» філософія задається питаннями: «Чи може штучний інтелект діяти розумно?», «Чи може ШІ мати свідомість?», «Що спільного у ШІ та людського інтелекту?» тощо.

Штучним інтелектом зазвичай називають системи, що призначені для вирішення інтелектуальних завдань. Інтелектуальне завдання — це завдання, яке людина може вирішити за допомогою власного інтелекту. Інтелект, у свою чергу, — це здатність вирішувати будь-які інтелектуальні завдання за умови відсутності

відомого алгоритму їх вирішення. Ще одна характеристика інтелекту — здатність раціонального вибору в умовах нестачі інформації. Але існує ще одне визначення інтелекту — як реакції розумового процесу на зовнішні подразники на рівні нейронів.

Вважається, що перші дослідження людського інтелекту належать ще Аристотелю і пов'язані з його вченням про логіку. Але особливо активно сфера інтелекту почала досліджуватись у середині XX ст. У 1950 році А. Тьюрінг видав свою статтю «Обчислювальні машини і розум», а у 1956 році американським інформатиком Д. Маккарті було вперше сформульовано сам термін «штучний інтелект». Сучасні дослідники досі не дійшли до єдиного розуміння значення цього терміну. Дуже часто штучним інтелектом вважають науковий напрям, що вивчає моделювання процесів пізнання і мислення для підвищення продуктивності обчислювальної техніки. Штучним інтелектом називають різні пристрої, програми та механізми, які вважаються «інтелектуальними». Третє значення цього терміну стосується сукупності уявлень про пізнання, розум і людину, що взагалі роблять можливим процес моделювання інтелекту.

Сучасні комп'ютери досягли дуже високого рівня складності й потужності. Їх застосовують практично у всіх сферах виробництва та управління. Філософія свідомості й дослідження штучного інтелекту тісно переплетені та стимулюють пошуки відповідей на різні питання. Дослідження штучного інтелекту допомагають філософії відповісти на питання, як мислить людина і на що вона здатна.

Поняття штучного інтелекту об'єднує доволі широке коло питань: від загальної теорії сприйняття і спеціальних методів гри у шахи — до доказів математичних теорем та діагностики захворювань. Можна сказати, що штучний інтелект є універсальною областю знань, оскільки науковці застосовують його методи в різноманітних галузях та знаходять у ньому основу для систематизації і розв'язання інтелектуальних завдань.

Можливості штучного інтелекту і людського мозку дуже різні. Їх об'єднує тільки здатність думати, але потрібно розуміти, що здійснюється цей процес теж по-різному. Існують також два погляди на існування штучного інтелекту: сильна і слабка версії. Перша, сильна версія передбачає, що комп'ютери можуть набути здатність до розумової діяльності і навіть рефлексії та усвідомлення себе. Сильний штучний інтелект — це програма, яка буде аналогією людського розуму і матиме інтелектуальні можливості, що зможуть перевершити людський інтелект у широкому спектрі сфер діяльності. Один із відомих дослідників штучного інтелекту Н. Бостром вважає, що сильна штучна інтелектуальна система матиме інтелект, який набагато розумніший за кращі людські мозки у всіх галузях, включаючи наукову творчість, загальну мудрість та соціальні навички. Цікаво, що уперше сам термін «сильний ШІ» запропонував американський філософ Дж. Серл. Він був категорично проти сильного інтелекту, тому що вважав, що попри жодні технологічні прориви, ШІ не може мислити і усвідомлювати себе. Його позицію підтримало багато вчених. І дійсно, сьогодні версія сильного інтелекту стикається з певними труднощами.

Слабка версія ШІ відкидає будь-яку можливість мислення комп'ютерів. Прихильники слабкого ШІ розглядають програми тільки як інструмент, що дозволить вирішувати різні завдання, але не може мислити як людина.

У сучасних підходах до вивчення штучного інтелекту дослідники виокремлюють багато проблем, які вирішити поки що неможливо. По-перше, створюючи

інтелектуальні машини поки що неможливо наділити їх самосвідомістю. Штучний інтелект може обробляти великі обсяги інформації, але не може її осмислити. Друга проблема стосується свідомості людини. Світ, у якому ми живемо, є швидкоплинним, і наша свідомість знаходиться в безперервній ситуації постійного перезавантаження й оновлення. Третя проблема — відсутність у ШІ людської тілесності. Так, тілесність є важливою складовою людини, вона дозволяє відчувати світ навкруги. Комп'ютер позбавлений такого тісного і глибокого зв'язку із реальністю. Ще одна проблема створення ШІ — повна відсутність у машини людських цінностей. Людина завжди оцінює свої дії не лише з позицій користі та практичності, а й з позиції значущості та важливості. Саме тому, що машини не мають моральних принципів, люди і побоюються, що в майбутньому розумні й могутні машини можуть знищити людей. П'ята проблема — проблема свободи волі як у людини, так і в майбутнього штучного інтелекту. Провідна особливість людського інтелекту — його творчий характер. Творча людина завжди повинна розуміти наслідки застосування своїх винаходів та нести за них певну відповідальність.

Отже, людство поступово створює нову соціальну реальність, яка містить високі технології, штучний інтелект, глобалізацію, цифровізацію та створює нову людину і новий тип життєдіяльності. Важливо розуміти, що нову техногенну цивілізацію зупинити не можна, але можна і потрібно зусиллями раціонально діючих соціальних суб'єктів перетворити її на соціально справедливе гуманне суспільство.

О. Холодов

АКАДЕМІЧНА ДОБРОЧЕСНІСТЬ ЯК ФІЛОСОФСЬКО-ЕТИЧНА ПРОБЛЕМА

O. Kholodov

ACADEMIC INTEGRITY AS A PHILOSOPHICAL-ETHICAL PROBLEM

Тема академічної доброчесності сьогодні є вкрай актуальною на українському освітньому просторі, оскільки шлях до європейського суспільства потребує фахівців, що отримали у вишах не лише професійні знання, але й знання про закони, загальноприйнятні етичні правила і норми, що забезпечують академічну доброчесність як основний принцип академічного життя.

Під терміном «академічна доброчесність» зазвичай розуміють сукупність таких моральних цінностей, як чесність, довіра, повага, справедливість, відповідальність.

Чітке визначення поняття академічної доброчесності закріплене в рамковому законі «Про освіту». Відповідно до 42-ї статті цього Закону, **академічна доброчесність** — це сукупність етичних принципів та визначених законом правил, якими мають керуватися учасники освітнього процесу під час навчання, викладання та провадження наукової (творчої) діяльності з метою забезпечення довіри до результатів навчання та/або наукових (творчих) досягнень. Таким чином, академічна доброчесність — це, з одного боку, сукупність етичних принципів, а з іншого — сукупність чітких, визначених законом правил. Тобто має місце поєднання ціннісних складових з їх практичним значенням та застосуванням.

Саме такі етичні стандарти, що мають впливати не лише на науковий розвиток академічної спільноти, але й допоможуть у формуванні моральності суспільства загалом, закріплені в Бухарестській Декларації з етичних цінностей та принципів вищої освіти в Європейському регіоні. У цьому документі задекларовані ключові цінності академічної доброчесності та принципи їх втілення в освітній процес.

Зокрема, зазначено, що виховання чесності слід починати із себе, а вже потім домагатися її поширення серед всіх членів академічної спільноти, не допускаючи ніяких форм обману, брехні, шахрайства, крадіжки або інших форм нечесної поведінки, які негативно впливають на якість отриманих академічних ступенів. Академічна чесність у цьому документі визначена в термінах (чеснотах) *правдивості, довіри, чесності, відповідальності, законності.* Кожна із чеснот визначається відповідними вимогами. Так, правдивість ґрунтується на вимогах здобувати знання, бути включеними в пошук істини, а також бути інтелектуально чесними у вивченні, навчанні та дослідженні. Довіра вимагає формування атмосфери взаємної довіри шляхом підтримки вільного обміну ідеями та можливістю реалізації свого академічного потенціалу. Чесність ґрунтується на вимогах створення прозорих інституційних норм та процедур, а також налагодження взаємодії між членами академічної спільноти. Відповідальність пов'язана з вимогою дотримання норм поведінки в академічному середовищі. Законність передбачає дотримання чинних правових норм щодо авторського права, прав інтелектуальної власності третіх сторін, засобів та умов, що регулюють доступ до дослідницьких ресурсів.

Дотримання цих принципів залежить від усіх учасників освітнього процесу. Зміст політики і правил академічної доброчесності має бути донесений до кожного учасника.

Розвиток академічної етики — це основний засіб, за допомогою якого університети можуть робити реальний внесок у побудову цивілізованого суспільства.

Будь-яка студентська робота є демонстрацією наявності та ступеня сформованості академічної етики, яка означає академічну чесність і передбачає, що студенти та викладачі неухильно дотримуються кодексу честі, довіри, поваги та несуть відповідальність за свої дії, наприклад виконання завдань, написання та публікацію робіт, оцінювання знань та обмін ними в процесі навчання, викладання та наукових досліджень. Розвиток академічної етики — це основний засіб, за допомогою якого університети можуть робити реальний внесок у побудову цивілізованого суспільства.

Саме в навчальних закладах сьогодні зростає нове покоління національної еліти, від якого залежить майбутнє України. Якщо ми хочемо створити суспільство, яке буде визнано в Європі, наші молоді фахівці повинні не лише отримувати професійні знання та навички, але й дотримувати законів та загальноприйнятих моральних і етичних правил та норм. Таким чином, академічна доброчесність має фундаментальне етичне значення, тому має стати основним принципом академічного життя.

А. Шевченко

СИМБІОЗ ЛЮДИНИ І ТЕХНІКИ ЯК АКТУАЛЬНА ПРОБЛЕМА СУЧАСНОЇ ФІЛОСОФІЇ

A. Shevchenko

SYMBIOSIS OF MAN AND TECHNOLOGY AS A RELEVANT PROBLEM OF MODERN PHILOSOPHY

Уся історія людства — це історія творчості, зокрема технічної. Розвиток техніки сприяв адаптації людини до світу, підпорядкуванню довкілля зростаючим біологічним, соціальним і культурним запитам людства. Об'єктом спеціалізованого

вивчення техніка стає лише у XIX ст. з появою особливої дисципліни — філософії техніки. Саме у XXI ст. проблеми, що досліджуються у філософії техніки, набувають особливої актуальності, оскільки склалася техногенна цивілізація з глобальною техно- та інфосферою. Нині філософія техніки є одним із найважливіших розділів новітньої філософії, предметом якої є загальні закони функціонування техніки, технологій, діяльності у цій сфері, а також розглядаються питання їхнього місця та ролі в історії суспільства і цивілізації.

Техніка у своєму невпинному русі змінює і характер соціальних відносин, специфіку соціальних комунікацій, породжуючи такі соціальні явища, котрі не могли виникнути у більш рані часи. Принципово нові технічні рішення дають змогу сьогодні виконувати складні й актуальні політичні, економічні, соціальні, наукові проєкти. Суспільство на цій базі має можливість підвищувати якість життєвих показників своїх громадян, подальшого науково-технічного прогресу. Ми розуміємо, що це складне соціальне явище, тому можна спостерігати і негативні аспекти його прояву. Зокрема, збільшується вірогідність появи в соціумі нових масштабних неконтрольованих процесів, які є небажаними. Йдеться і про глобальні екологічні кризи, що впливають на весь суспільний соціокультурний комплекс. Слід також не забувати, що техніка змінює параметри життя самої людини. Техногенність людського середовища робить її дійсно схожою з машинами. Автоматизованість життєвих процесів провокує таку ж логіку дії і в самій людині, формує основи для нових способів життя, цінностей і ідеалів. У цій ситуації змінюються параметри фізичного існування людства: зникає фізична праця, різні форми руху, безпосереднє спілкування. Індивід вже не в змозі прожити без технічних пристроїв (у побуті, організації вільного часу, на роботі). Інноваційна ритміка підпорядковує у суспільстві все можливе. Все більше вільного часу люди проводять з гаджетами, потрапляючи в залежність від них.

За останні десятиліття у сфері ІТ з'явилось безліч розробок, що дозволяють сучасній людині бути тісно пов'язаною з кібернетичним простором. З одного боку, сучасна техніка та штучний інтелект полегшують повсякденне життя, але з іншого боку, під впливом шаблонів, нав'язаних інформаційними приладами зі штучним інтелектом, людина починає втрачати свою індивідуальність. Симбіоз людини і техніки — окрема актуальна проблема сучасної філософії техніки.

У сучасній науці дискусійним залишається питання щодо сутності людини майбутнього. Homo sapiens як біологічний вид швидко змінюється і вчені пропонують різні варіанти: від надлюдини до техногенної. Більшість з них все ж схиляється до техногенної основи існування індивіда в подальшому. Однак важливою постає проблема забезпечення його адекватним оточуючим середовищем. Базу останнього повинна складати дійсна свобода вибору людиною свого життя. У такому випадку вона зможе відкинути без коливань те, що їй заважає, стримує і засмучує. Натомість їй можна буде культивувати те цінне, що дозволяє розвиватись і проживати дійсно яскраве життя. У цьому житті буде місце і для техніки, яка буде сприяти налагодженню ідеалів позитивної культури, взаємодії з природою і означенню нових якісних перспектив.

Означені проблеми є дійсно складними й неоднозначними. Нині ми здебільшого їх лише визначаємо для себе та інших. Велика кількість питань залишаються без необхідних відповідей. Але людство невпинно продовжує їх ставити, щоб знайти відповіді вже в майбутньому.

СЕКЦІЯ:
ВОКАЛЬНО-ХОРОВА КУЛЬТУРА: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ

Л. Ластовецька

ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В КРОС-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ СЬОГОДЕННЯ

L. Lastovetska

PRESERVATION OF NATIONAL TRADITIONS OF CHORAL ART IN MODERN CROSS-CULTURAL SPACE

Соціокультурне життя сьогодення констатується багатоманітними тенденціями, пов'язаними з глобалізаційними процесами, крос-культурним полілогом, інтеграцією та взаємодією різних традиційних устоїв і розмаїтих культурних первнів.

Українське музичне мистецтво характеризується тяглими традиціями в ділянці хорового мистецтва, наявністю багатьох самобутніх хорових колективів, яскравих диригентів, сформованими засадами здобуття фаху хормейстера, цілою плеядою хорознавців.

Великий вплив на суспільне та соціокультурне життя країни має повномасштабне російське вторгнення, яке, починаючи з 24 лютого 2022 року і аж до нині, прямо чи опосередковано позначається на всіх рівнях функціонування музичного буття країни, зокрема має вплив і на сферу хорового мистецтва.

У зв'язку з воєнним станом, деякі хорові колективи припинили свою діяльність (передусім у зоні активних бойових дій), інші ж були релоковані в інші регіони. Велика кількість висококваліфікованих спеціалістів була змушена виїхати за кордон, через це виникли труднощі із кадровим забезпеченням хорів різних складів — мішаних, однорідних та дитячих. Крім того, виникли тимчасові перебої із матеріальним забезпеченням національних, академічних, муніципальних та інших колективів, також труднощі, пов'язані з безпечним проведенням репетиційного процесу й концертно-виконавської діяльності через часті повітряні тривоги.

Однією з актуальних проблем стає збереження національних традицій українського хорового мистецтва країни крізь призму крос-культурної взаємодії. У зв'язку із цим, зростає вага глокалізаційних кейсів, завдяки яким відбувається ефективне поєднання глобалізаційних соціокультурних трендів і локальних культурно-мистецьких надбань, позначених самобутньою ідентичністю та оригінальними архетиповими властивостями.

Крос-культурні тенденції впливають як на вибір розмаїтих репертуарних векторів хорових колективів, які характеризуються різностильовими та різножанровими пріоритетами, використанням у концертних програмах багатьох іноземних мов, так і підкріплюються різної міри інтенсивності закордонною гастрольною діяльністю, участю в спільних творчих та мистецьких проєктах, співпрацею із іноземними диригентами. Позитивною рисою є широкі можливості підвищення кваліфікації сучасних хормейстерів завдяки участі в закордонних майстер-класах, тренінгах, вебінарах тощо.

Водночас констатуються ризики, пов'язані з надмірним захопленням іноземними хоровими традиціями та бездумним слідуванням відмінним ідеалам

звукодобування, далеким від національних хорових устоїв і перевірених століттями звукових моделей.

Актуальним завданням нинішнього соціокультурного буття, яке характеризується різноманітними крос-культурними трендами, є збереження національної ідентичності й кращих традицій українського хорового мистецтва у виконавському, композиторському, дидактичному та інших вимірах. Крім того, вкрай важливо, аби була збережена цілісність структури хорового мистецтва країни, його складові елементи, колективи та професійні кадри. У зв'язку із цим, потрібно сформувати національну стратегію прогностичного розвитку українського музичного мистецтва, зокрема хорового, та зберегти і примножити кращі надбання попередників.

Ю. Воскобойнікова

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ: ПОГЛЯД ВИКЛАДАЧА

Yu. Voskoboinikova

ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN MUSIC EDUCATION: TEACHER'S VIEW

Штучний інтелект — жаданий помічник учня та нічна примара викладача, вибуховий інструмент з ефектом зворотної дії. Ним захоплюються, його абсолютизують, його бояться, з ним навчаються спілкуватися. Чи є правомірними настільки яскраві емоції навколо ШІ — невідомо. Проте навіть невеликий досвід спілкування з деякими сервісами з метою генерації основного чи допоміжного матеріалу для викладання авторських (підкреслимо) музичних курсів вже потребує осмислення.

Перший ракурс — це спілкування з програмою ChatGPT (версія 3.5) з метою отримання інформації. Завдання — з'ясувати історію виникнення віртуальних хорових проєктів «довітакерівського» періоду. Важливе правило — надання програмі чіткого розуміння, з якої позиції вона має шукати та генерувати матеріал. Якщо відлікова точка не задана, позицію буде обрано рандомно: ChatGPT може відповідати як підліток, як вчитель або як знавець інформатики, але користувач про це не узнає. У такому випадку валідація результатів може бути ускладнена. Тому формулюємо позицію так: «уяви собі, що ти музикознавець» і далі формулюємо завдання. Наголошуємо, що в такому випадку ChatGPT має справу не з «класичною» навчальною дисципліною, отже не може скористуватися готовими підручниками, стандартизованими навчальними програмами та іншими матеріалами, згенерованими компетентною людиною. Він має на власний розсуд обрати факти, які можна розцінити як передумови створення віртуальних хорових проєктів. Результат виглядає логічним та обґрунтованим лише до перевірки. Частина фактів видається «галюцинаторними», тобто вигаданими програмою. Приблизна кількісна оцінка — приблизно 20% фантазії проти 80% коректних матеріалів.

В іншому випадку із тієї ж музикознавчої позиції просимо перелічити сервіси, додатки та програми, за допомогою яких можна записувати віртуальний хор. З отриманої вибірки приблизно 30% програм і платформ мають опосередкований зв'язок з виробництвом віртуальних хорових проєктів (програми аудіо- та відеозаписів, плагіни обробки звуку й відео та ін.), приблизно 40% насправді є специфічними інструментами для запису віртуального хору (такі, наприклад, як Easyvirtualchoir), і ще приблизно 30% — фантазійних назв, які схожі на дещо,

пов'язане з віртуальним хором, але насправді не мають до нього жодного стосунку. Отже, сліпа довіра програмі може привести до суттєвої дезінформації.

Інша справа — службові завдання. Наприклад, ChatGPT гарно справляється з редагуванням тексту, для чого йому потрібно встановити вихідну позицію «філолог» або «викладач мови» і чітко прописати завдання. Так само чітко він справляється, наприклад, з видаленням зайвих пробілів, або, навпаки, додаванням їх там, де їх немає внаслідок технічного спотворення тексту. Проте версія 3.5 працює лише з невеликими форматами текстів і має досить дивну «звичку» відволікатися від поставленого завдання, якщо воно розділено на повторні епізоди.

Наприклад, маємо великий текст, який потрібно перевірити або розставити розділові знаки. Користувач змушений завантажувати текст фрагментами, і приблизно на 5–6 епізоді ШІ або «забуває», що потрібно робити (найчастіше, починає переказувати текст), або починає обговорення «прочитаного» матеріалу. Так автор даної публікації свого часу «вислухала» коментарі щодо свого матеріалу, перелік перспектив подальших досліджень і навіть навколонаукові компліменти. Це доволі забавно, але це не зовсім те, чого прагне людина, що звертається по допомогу до штучного інтелекту. Цікаво, що спроби спитати в самої програми, як правильно поставити їй завдання для таких повторних епізодів, успіху також не мали. Правило «ти робиш це, доки я не скажу «стоп»» не спрацювало. Відповіді на запитання, чому так відбувається, також у ChatGPT не знайшлося.

Ще одна опція ШІ, яка може бути корисною як викладачеві, так і студентові, є підготовка презентацій. Нами був використаний ChatGPT для того, щоб сформувати зміст слайдів з наданого тексту, але його спроможність виокремлювати головне і систематизувати інформацію, на наш суб'єктивний погляд, не відповідає потребам. Таким чином, за презентацією ми звернулися до ресурсу Gamma, який дозволяє завантажити файл (у безкоштовній версії до 5000 знаків), обрати опції бажаної презентації, її дизайн, та формує доволі коректні тексти на слайдах (є можливість обрати короткі тексти, середні та докладні). Єдиною незручністю цього ресурсу є його досить коструба робота із зображеннями, що потребує «ручної» корекції. Проте час на створення такої презентації варіює від 10 до 30 хвилин, отже Gamma здатна конкурувати з авторською розробкою презентацій якщо не в якості, то у швидкості. Ресурс дозволяє також обрати режим використання зображень з Інтернету (всі, лише безкоштовно ліцензовані, платно ліцензовані), що при відповідному до ситуації виборі допомагає уникнути проблем з авторським правом на зображення.

Таким чином, на сьогодні доступні безкоштовно ресурси ШІ при генерації інформації потребують чіткої верифікації людиною, але спроможні доволі якісно виконувати службові завдання за наявності стартових навичок у користувача. Складність музичних спеціалізацій у користуванні ШІ полягає у відсутності стандартизованих матеріалів з багатьох дисциплін, їх (дисциплін) індивідуальна варіативність та залежність змісту від особистості викладача. Отже, ризики отримання некоректної інформації є дуже високими порівняно до більш точних або більш стандартизованих наук. Галюцинаторні 30% дезінформації — занадто велика похибка, щоб покладатися на можливості ШІ. Проте і питання щодо цілеспрямованого навчання штучного інтелекту в галузі музичної освіти є дуже актуальним.

В. Воскобойнікова

"STABAT MATER" ФРАНТІШЕКА ТУМИ: ЗУСТРІЧ ДВОХ ЕПОХ

V. Voskoboinikova

"STABAT MATER" BY FRANTIŠEK TUMA: MEETING OF TWO ERAS

"Stabat Mater dolorosa" (Стояла Мати скорбна) — середньовічний латинський гімн, що був покладений на музику сотнями композиторів різних епох та країн світу. Одним із цікавих взірців цього жанру є "Stabat Mater" чеського композитора Франтішека Ігнаца Антоніна Туми (1704–1774). Це один з п'яти і останній з написаних на цей текст автором творів. Він, як і багато іншої музики цього композитора, довгий час був невідомим для виконавців, залишаючись похованим у нотній колекції абатства Оттобойрен (Ottobeuren Abbey) в Німеччині.

Франтішек Тума народився в Чехії, але більшу частину свого життя прожив у Відні, де він служив музичним директором та органістом у Франца Фердинанда Кінського, потім у вдови імператора Карла VI. Композитор, що жив і творив на стику двох епох — бароко та класицизму — писав переважно в жанрах духовної музики. В його творчому доробку налічується близько 65 мес, 29 псалмів та, як вже було сказано вище, п'ять "Stabat Mater". Характер його духовної музики здебільшого медитативний, прикладний, тобто написаний для богослужіння з дотриманням вимог та канонів церкви. У своїх творах Ф. Тума чітко дотримується правил барокової композиції, зокрема фуги, написанню якої він навчався у відомого майстра класичного контрапункту Дж. Ж. Фукса.

Але, наслідуючи вимогам нового часу, композитор намагається уникати барокового пафосу, у його творах можна відчути романтичні передчуття, а також побачити в його численних сюїтах, партитах, сонатах та симфоніях симетричну та періодичну будову частин, що більш притаманна класичному стилю письма.

"Stabat Mater" соль мінор написаний для чотириголосного хору у супроводі генерал-басу приблизно 1750 року. Існує декілька версій партитури. Перший варіант складається з 9 частин для мішаного хору із супроводом так званого нумерованого басу (це такий спосіб реалізації гармонічної структури композиції, за яким інструмент або група інструментів грає басову лінію і імпровізує гармонію над нею відповідно до числових даних композитора). Другий, датований пізніше, налічує 11 частин за рахунок виокремлення декількох епізодів в окремі номери, що співаються групою солістів. Супровід цього варіанту партитури має повну версію оркестровки для органа та струнно-смичкових інструментів.

Як бачимо з таблиці нижче, автор здебільшого використовує мінорні тональності, витримуючи скорбний характер тексту. Єдина мажорна тональність використовується в п'ятій частині, у якій прославляється Божа Матір та йдеться про прагнення людини досягти найвищої любові до Бога.

Темп та характер музики також дуже тонко зображає текст гімну. Найбільш значимі строки, такі як "Вона бачить милого Сина, що помирає у відчаї, коли Він віддає духа" або "Зроби, щоб душі була дарована райська слава", виокремлюються в самостійні розділи, що написані у формі фуги чи фугато.

Частина	Тональність	Темп	Строфи гімну
1. Stabat Mater dolorosa	g-moll	Adagio	1–2
		Andante	Остання фраза (простромив меч).
O quam tristis et afflicta	d-moll	Adagio	3–4
3. Quis est homo	d-moll	Andante	5–6
4. Pro peccatis suae gentis	g-moll	Vivace	7
	f-moll	Adagio	8
	c-moll	Andante	
5. Eia mater, fons amoris	Es-dur	Larghetto	9–10
6. Sancta Mater, istud agas	c-moll	Un poco adagio	11–12
7. Fac me tecum pie flere	f-moll	Andante	13–14
8. Virgo virginum praeclara	c-moll	Tempo giusto	15–18
9. Christe, cum sit hic exire	f-moll	Adagio	19–20
	g-moll	Andante фуга	20 строфа, останні рядки Зроби, щоб душі була дарована Райська слава. Амінь!

Таким чином, Франтішек Тума, використовуючи бароковий тип формотворення та поєднуючи його з класичною мелодикою та гармонією, створює своє власне бачення канонічного католицького тексту "Stabat Mater".

К. Донцова-Пушенко

ПРИНЦИПИ ЗМІСТОУТВОРЕННЯ ХОРОВОЇ САТИРИ І. ГАЙДЕНКА НА ПОЕЗІЮ Г. СКОВОРОДИ «ВСЯКОМУ ГОРОДУ…»

K. Dontsova-Pushenko

PRINCIPLES OF CONTENT FORMATION IN THE CHORAL SATIRE BY I. HAIDENKO ON THE POETRY OF H. SKOVORODA "EVERY CITY HAS ITS…"

Десятою в збірці «Сад Божественних пісень» Г. Сковороди є пісня «Всякому городу…», яка була написана у 1757–1782 рр. Пісня «Всякому городу… вперше була використана у п'єсі І. Котляревського «Наталка Полтавка». У даний час нашого буття цей хор є класичним зразком соціальної сатири в літературі. Композитор І. Гайденко, як і філософ Г. Сковорода, сатиричності досягає завдяки протиставленням: небесного — земному, високого — низькому, красивого — страшному.

Г. Сковорода яскраво ілюструє бароковий стиль і вислови. Кожна строфа (шестирядкова) вказує на вади суспільства, та протиставляє всім мінусам суспільного життя — чисту совість і ясний розум. Сатирично викривається у творі, та передусім засуджується лад суспільства, який є без розуму та честі. Треба зазначити, що вірш Г. Сковороди відтворює найхарактерніші прояви сучасності.

Хорова сатира І. Гайденка «Всякому городу нрав і права…» — це приклад сучасної інтонації, гармонії, повного психологічного злиття музики з віршом. У хорі ми бачимо сарказм, іронію та критику суспільного буття останньої третини XVIII ст., духовних, людських «різнопуть», безглуздість (нерозумність) мирського меркантильного існування, яке будь-якої миті може обірвати «замашная коса» «смерті страшної».

Хорова композиція має жанрові риси хорового фугато (фуга) на 4 голоси, синтезовані з ознаками куплетності — форми, притаманної пісні в тональності (a-moll). Сходоподібний висхідний (від B до S) тип вступу голосів. Поєднання традиційного та інноваційного в оформленні експозиції хорового фугато і всієї п'єси загалом. Тема фугато створена на основі жанрової моделі хорового речитативу. Взаємодія цих елементів сприяє утворенню своєрідного змісту, базованого на іронічному осмисленні / переосмисленні вербального тексту. Здається би, темоутворення типове для музичного мистецтва доби бароко (розподіл кожного голосу надвоє завдяки прийому divisi); внаслідок чого чотириголосся перетворюється на восьмиголосся. Відбувається метроритмічне скорочення інтервалу між вступом голосів (2 такти, 2 такти, 1 такт); вступ четвертого голосу (S) супроводжується «оркестровим» приєднанням нижніх голосів по тонах їх експозиційного вступу: тобто оскільки немає виходу за межі Т-Д співвідношень, експозиція ніби то продовжується і у підсумку охоплює 8 тактів, включаючи кадансовий зворот (дорівнюючи періоду).

Поруч з голосом, що рухається, відбувається формування ostinato на тоні вступу кожного з голосів, у підсумку чого виникає кварто-квінтова вертикаль (діапазон охоплює терцдециму від «а» до «е»). Хорова скоромовка, як передумова створення комічно-пародійного ефекту, доповнюється колоподібним тризвучним рухом верхнього голосу divisi на фоні остинато нижнього голосу, що набуває значення псалмодіювання, речитації на одному тоні.

Оскільки кожний з голосів продовжує свій рух під час вступу кожного нового, поліфонічна горизонталь поєднується з вертикаллю, що поступово ускладнюється, утворюючи свого роду квінт акорд. Бистрий темп, як передумова створення сатиричного змісту, хоровий речитатив-скоромовка постають як ознаки створення іронічного музично-поетичного тексту. Поєднання строгого жанру фуги з пародійно-іронічним змістом — традиція романтичної доби, починаючи з «Фантастичної симфонії» Берліоза, «Фауст-симфонії» Ф. Ліста, симфонічних поемах Р. Штрауса («Так говорив Заратустра»).

У І. Гайденка — образний ефект скоромовки — вокальна традиція, зокрема створення образів персонажів комедійно-гротескового типу (Ф. Каваллі, «Похищение из сераля» В. Моцарта) — поширення пліток, супроводжуваних страхом тих, хто їх вимовляє. Таким чином, утворюється пародійне хорове фугато, або пародія на хорове фугато: єдина вербально-музична ідея примножується, яка відображена у «кривих дзеркалах» (світ кривих дзеркал).

Принцип формотворення: розподіл музичної форми відбувається залежно від кадансу; від етапів варіаційного розвитку (зрушень); появи нового поетичного тексту. 2 розділ (цифра 2): що є висновком жанроформи пародійного фугато.

Отже, елементи пародійно-іронічного змістоутворення постають:

– на рівні формоутворення;
– на рівні інтонаційної символіки: хоровий речитатив — скоромовка, псалмодіювання, інтонема замкненого кола (повтору), лейттема долі з 5 симфонії Людвига ван Бетховена, що проводиться тричі на інтервалі чистої квінти, взятої в гармонійному викладі (інтервал вступу голосів у фугато).

А. Чорна

ЧОЛОВІЧІ ХОРОВІ ТОВАРИСТВА ЯК ТРАДИЦІЙНА ФОРМА ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА НІМЕЧЧИНИ

A. Chorna

MEN'S CHORAL SOCIETIES AS A TRADITIONAL FORM OF CHORAL PERFORMANCE IN GERMANY

Чоловічі хорові товариства Німеччини мають свою давню історію та традиції. Цельтеровський лідертафель був першим чоловічим об'єднанням співаків-любителів, композиторів та поетів, діяльність якого дала поштовх для створення співочих ферайнів (нім. — verein) на території всієї Німеччини та за її межами.

Одним із чоловічих хорових об'єднань (Männergesangverein), яке існує з 1876 року і по нинішній час, є MGV "Frohsinn" містечка Langenstein (земля Гессен). Товариство поставило своїм завданням плекати хоровий спів, виховувати комунікабельність та брати участь у церковних і народних святах. І до сьогодні це залишилося незмінним.

За історію свого існування хорове товариство відчуло не тільки творчі злети, а й падіння. Обидві світові війни вносили перерву в існування колективу, але його завжди вдавалося відновити. Після 90-річчя існування об'єднання, у 1966 році, спостерігалася тенденція до зниження діяльності, не вистачало співаків. Заснування молодіжного хору Langenstein, який також існує до сьогодні та продовжує писати унікальну історію, дозволило поліпшити справи чоловічого хорового товариства, яке у 1976 році відзначило своє 100-річчя.

За часи свого існування чоловіче хорове товариство MGV "Frohsinn" не тільки веде активну виконавську діяльність, є пропагандистом хорової культури, а й створило свої традиції, які є невід'ємною частиною творчого життя.

У 1977 році керівництвом об'єднання було прийнято рішення побудувати шашличну хатинку (за кошти членів товариства), де у 1981 році відбулося перше святкування «печеня з картоплі». Ця добра традиція, як і багато інших, зберігається й донині.

Великі співочі фестивалі до 120-ї, 125-ї, 135-ї та 140-ї річниці відзначалися багатьма дружніми хорами Лангенштайна. У 1997 році відбулася перша творча поїздка на свято хору, що стало традиційним у діяльності товариства.

MGV "Frohsinn" дуже активний чоловічий хор, який налічує близько 50 активних співаків і приблизн 180 членів товариства. До репертуару колективу входять твори сучасних композиторів, народна музика та церковно-обрядові композиції. Хор являє собою гарну вікову структуру та має чудового керівника в особі Christoph Hohl.

Чоловіче хорове товариство MGV "Frohsinn" має добрі творчі стосунки з іншими хоровими колективами, заради збереження давніх хорових традицій.

Yang Han

CHINESE MIDDLE SCHOOL CHORAL MUSIC CHARACTERISTICS

Ян Хань

ХАРАКТЕРИСТИКА ХОРОВОЇ МУЗИКИ В СЕРЕДНІХ ШКОЛАХ КИТАЮ

In Chinese education system, middle school choral music plays an important role. It is not only an important part of music education but also an effective way to cultivate musical

literacy and cooperation spirit in students. By participating in chorus activities, students can get exposed to a variety of music works, improve their music appreciation ability, and exercise their teamwork and communication skills in the rehearsal and performance of the choir.

The historical background of choral music in Chinese middle schools can go back to ancient times, but it actually began to flourish in the XX century. In ancient times, the choir was often used in sacrificial ceremonies and religious activities. However, the real modernization of Chinese choral art began at the beginning of the XX century, influenced by the Western choral music, and began to adopt Western choral forms and techniques.

In 1914, Shanghai established China's first professional choir, which was founded by Deng Shihao as the «Chinese choir», which marked the beginning of the modernization of Chinese choral art. Subsequently, choral art gradually developed in China, and between the 1930s and 1940s, with the unrest of Chinese society and the outbreak of war, choral art entered a period of relative downturn. However, during this period, there were still some very excellent choral works, such as Ding Shande's Ode to the Motherland and Tian Han's March of the Volunteers. These works were widely sung among the Chinese people and became a symbol of social and national unity.

Since the reform and opening up, Chinese choral art has ushered in a new era of development. The Chinese choir has achieved a series of significant achievements internationally and has gained outstanding results in many international choral competitions. At the same time, Chinese choral art has also been influenced by more international music culture and has absorbed more diversified choral forms and expression skills.

In terms of primary and secondary school education, choral activities have also been widely promoted and popularized in China. Many schools have formed choirs that provide a platform for presentation and communication through activities such as choral competitions and music festivals. With its unique charm, choral art has been loved and enthusiastically participated by the majority of primary and secondary school students, and has become an important indicator to measure the music teaching level of a primary and secondary school.

In general, the historical background of choral music in Chinese middle schools has experienced the process of transformation from ancient times to modern times, from the initial development to modernization, and then to the stage of internationalization. In this process, Chinese choral art, while maintaining tradition, constantly absorbs the essence of international music culture, innovates and develops its unique style, and makes an important contribution to the enrichment and development of Chinese music culture.

One of the characteristics of Chinese middle school choral music is its emphasis on the inheritance of traditional culture and folk music. Many choral songs incorporate the elements of Chinese folk songs and show the unique charm of Chinese music. This inheritance not only enables students to better understand their cultural roots but also cultivates their love and respect for folk music.

In addition, secondary school choral music also emphasizes the unity and harmony of sound. In the choir, each student needs to adjust his voice to suit the overall acoustics. This requirement for sound not only improves the students' musical skills but also makes them learn how to play their role in the collective and contribute to the harmony of the whole.

Middle school choral education in China also attaches great importance to the combination of music education and moral education. Through the choral activity,

students can learn unity, friendship, mutual assistance and other virtues, and cultivate a positive spirit. This way of education not only makes students feel the power of beauty in music but also makes them practice these virtues in their daily life.

However, the current middle school choral music still faces some challenges and problems in the educational practice. For example, some schools do not pay enough attention to chorus education and there is a lack teachers and teaching resources. Meanwhile, some students have little interest in choral music and there is a lack enthusiasm. To address these problems, a series of measures are needed to improve them.

Choral music in Chinese middle schools has distinct characteristics, including the emphasis on harmony and unity, the integration of multi-culture, the attention to emotional expression and the cultivation of team spirit. These characteristics make middle school choral music occupy an important position in the Chinese education system. By participating in the choral activities, students can not only improve their musical literacy and aesthetic ability but also cultivate their teamwork spirit and emotional expression ability. Therefore, middle school choral music should be further promoted and developed, so that more students can benefit.

To sum up, middle school choral music plays a very important role in the importance and influence of Chinese music education. It not only has a profound historical and cultural heritage and unique artistic charm but also can cultivate students' musical literacy and cooperation spirit. Through continuous exploration and innovation, I believe that China's middle school choral music will be more brilliant in future development.

Fu Xinbin

EASYVIRTUALCHOIR.COM PLATFORM AS A DISTANCE LEARNING TOOL

Фу Сіньбінь

ПЛАТФОРМА EASYVIRTUALCHOIR.COM ЯК ІНСТРУМЕНТ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

Working on a virtual choral project involves singers creating separate recordings and then mixing them into a single whole. This process actually ceases to be choral, because during the recording, the singers do not hear each other, cannot ensemble, which affects several components of choral sound: microintonation (tuning within the zone structure), rhythmic synchronization, diction ensemble, dynamics consistency, and to a lesser extent phrasing.

These problems are partially solved by having an "exemplary" recording with a conductor who uses manual anticipatory techniques to control, albeit virtually, the actual performance of each singer. If the conductor's instructions are followed, this is a guarantee of minimal coherence of all the above components and the ability to combine the tracks into one final track without significant problems.

However, when it comes to educational tasks, when in the context of distance learning there is a task not only to obtain the final result, but also to form certain ensemble singing skills in higher education students or even music school students, this method is not very favorable.

Another way to create such recordings is to use overdubbing, when a singer records "over" another recording, focusing on the sound of another person and trying to match them in intonation, dynamics, etc. Such recordings can be made in various programs, ranging from the Audacity audio editor to video editors that allow you to record an audio

track into an existing project (for example, Sony Vegas Pro or Adobe Premier). However, such work requires some technical training and knowledge of rather complex software.

The easyvirtualchoir.com platform was created to make it easier for singers to record themselves. In fact, even schoolchildren can use this resource to record themselves. This can be either a recording in a group over other voices or a recording of several of their own tracks ("self-choir"), an ensemble with themselves. It depends on whether the group is set up or whether the singer uses only his or her own voice.

After recording the first track, the platform allows you to play it back and record the next one at the same time with just one click of a button. After recording, it is possible to adjust the tracks in terms of volume (although only general settings work, flexible settings, such as in Sony Vegas Pro, are not available) and synchronization.

It's important to note that when recording more than two tracks, you can choose which track will be used for further recording. So you can choose the most successful performance for ensemble in a group. This will help improve the sound quality.

Easyvirtualchoir.com also provides minor video editing capabilities, allowing you to mirror the image, position it differently on the screen, and improve color and exposure.

After creating a sufficient number of tracks, synchronizing them, and balancing their volume, the platform allows you to render the file and output it in the desired format.

The aforementioned technology thus not only makes it very easy to implement a free virtual project in a short time, but also enables singers to be in a virtual ensemble during performance. Accordingly, it helps to develop the skills of intonation, rhythmic synchronization, and even emotional unity, which is very important in the context of distance learning.

It is also interesting that the platform allows open access to the materials of other groups (you can choose whether to publish your project for the general public). In this way, you can go beyond your own team, establishing interaction with other performers, establishing cultural connections, including international ones.

Лі Дешун

МИСТЕЦТВО КИТАЙСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СПІВУ В АСПЕКТІ ЙОГО УНІКАЛЬНОСТІ

Lee Deshun

THE ART OF CHINESE NATIONAL SINGING IN THE ASPECT OF ITS UNIQUENESS

Найбільша відмінність між традиційним національним стилем і академічним вокальним мистецтвом західної культури визнана в тональних (тембрових) характеристиках співу. Радикальні відмінності у вокальних якостях, які одразу помітні на слух, пояснюються низкою факторів, серед яких унікальна історія розвитку, звичаї та гуманістичні переконання західної культури, відмінності у способі життя, середовищі проживання та інше.

Під час співу китайці мають чистий і вишуканий тембр, а їхні голоси можуть бути гнучкими й мінливими. Ці якості успадковані від театрального мистецтва традиційної китайської опери. Водночас китайські співаки знають, як захистити свої голосові складки від перенапруги, як застосовувати техніку співу, що гарантує правильну роботу дихальної та резонансної систем і дозволяє їм зберігати вокальні характеристики, притаманні народно-вокальному мистецтву Китаю.

Зокрема, тонке і щире звучання, прозорі й концентровані тони, легкість, з якою досягаються високі та низькі ноти, не тільки підкреслюють відмінність від західних стилів співу, а й вказують на унікальність мистецтва китайського національного співу. Підхід до співу як до природного способу отримання звуку, який легко та гармонійно узгоджується з фізіологією та індивідуальними особливостями людини, спонукав китайських співаків шукати шляхи поєднання методології західної вокальної культури з технікою національного стилю співу.

Китайці транспонують академічні дихальні вправи у власну систему усталених уподобань та прагнуть гармонізувати їх з власними традиціями. Найважливішим є засвоєння резонансної техніки співу, яка заповнює суттєвий відсутній компонент у техніці китайської національної співацької практики.

Природнє звучання голосу є основним принципом китайського співу. У традиційному співі Китаю техніка пов'язує дихання не з процесом звукоутворення, а насамперед з правильною вимовою та емоційним забарвленням слів. Існує історичне уявлення про схожість декламації стародавніх пісень і поезії, засноване на тісному взаємозв'язку дихання зі словами та емоціями. Саме в такій вокальній декламації були розроблені прийоми дихання, які стали основою народної співочої методики, метою якої є надати голосу швидко мінливих тембрів, які забарвлюють кожне поетичне слово у вокальному тексті. У той час як західний метод досягає рівномірного повітряного потоку, китайська народна техніка співу використовує повітряні потоки, які сильно відрізняються за силою і напрямком. Повітря збирається в нижній частині живота і рухається до голосового апарату енергійно-виміряними рухами.

Специфічний каталог дихальних рухів закріплений у національній традиції у вигляді певних виразів, що увійшли в співочу практику і добре відомі народним співакам: «підняття повітря» (тіци), «затримка повітря» (ченьци), «розтягування повітря» (тяоци), «розчавлене повітря» (сюци), «втягування повітря» (чоуци), «плаксиве дихання» (ціци).

Кожен з представлених виразів містить інформацію про спосіб управління повітряним потоком та емоційне забарвлення цього способу. Техніка дихання, втілена в метафорах цих виразів, реалізується в естетичній якості китайського співу, яка у західного слухача асоціюється зі «східною мелізматикою», тоді як у національному сприйнятті ця якість є тембровою.

У Китаї найдавніші народні пісні співаються чистим голосом з максимальною природністю та без потреби в театральності. Народні пісні з різних куточків півночі, такі як цинхайська «Квітка», мають чисте, розвинене звучання у високому регістрі, а забарвлення голосу має виразний характер. Цей стиль співу є тісним поєднанням мовної інтонації з особливостями діалектичного звучання, які відображають відмінні риси місцевого стилю. Після 1950-х років китайський національний спів поступово почав рухатися до спеціалізації. Багато музичних закладів почали розробляти навчальні програми з урахуванням традиційної вокальної музики. Були відкриті науково-дослідні інститути національної вокальної культури для збереження та професіоналізації співочих традицій китайської опери, мелодекламації та народних пісень.

Сьогодні вокальні спеціалісти Китаю вивчають і з упевненістю запозичують переваги дихання, інтонації та резонансної техніки, притаманні західному співу. Слухові відмінності, однак, залишаються очевидними: по-перше, запозичений

академічний стиль зберігає повноту тембру в усіх голосах на відміну від народного китайського співу. Крім того, академічний спів використовує глибинні ресурси звукоутворення — діафрагмальну опору, тоді як народний спів Китаю спрямовує контроль за звуком в ротовій порожнині.

В техніці національного китайського співу голос завжди чистий у високому регістрі; у національному співі досі використовуються принципи дихання, притаманні китайському традиційному оперному стилю. Нарешті, багатонаціональність населення Китаю закріпила в культурі країни естетичні традиції, діалектні мовні норми, розмаїття музичних стилів та яскраві етнічні особливості.

Ця множинність місцевих стилістичних проявів сприяла виникненню такої ж різноманітності специфічних технік та виконавських стилів. Тому для китайських співаків стає нагальним завданням не лише оволодіння прийомами західного мистецтва, але й збереження власної культури, що вимагає більш досконалих співочих технік, які не ґрунтуються лише на інтуїтивній традиційності, що швидко зникає.

Під час вокально-музичної практики в Китаї низка специфічних питань вирішується за допомогою технічних термінів, походження яких не пояснюється підвищеним продукуванням метафор у системі усного канону, а коріниться у сфері даоських уявлень. Наприклад, голос має «йти вперед», висота звуку має викликати відчуття «гудіння», дихання має «вільно текти», «регістри» мають бути з'єднані, голос має «контрастувати м'якість та різкість», переходи між низьким, середнім і високим діапазонами мають бути природними.

Хорошим прикладом є проблема розділення музичних регістрів. Для вдосконалення техніки та підвищення музичної виразності необхідно забезпечити розділення і єдність регістрів: учень повинен зрозуміти джерело проблеми, щоб стерти різницю між регістрами і зробити переходи автоматичними, так, щоб досягти природної єдності.

Ці проблеми можна розглядати в контексті наявності та відсутності нотованих записів. Подібний підхід може бути використаний для розуміння загадкового поєднання «світла і тіні» та «твердості і м'якості» в тембрі народної пісні.

Таким чином, детальне пояснення всіх представлених вище компонентів китайського народного співу допомагає краще зрозуміти унікальність його теоретичних та практичних засад: «присутність» і «відсутність» разом утворюють єдину антагоністичну систему, а намагання зберегти природний плин звуку в китайському співі є справжнім прикладом «невтручання».

О. Неклеса

ОБРАЗНО-СЕМАНТИЧНА ПОЕТИКА КАНТАТИ «ВЕСНА» М. СКОРИКА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

O. Neklesa

"IMAGERY-SEMANTIC POETICS OF THE CANTATA "SPRINGTIME" BY M. SKORYK THROUGH THE PRISM OF WESTERN UKRAINIAN TRENDS OF THE LATE XIX — EARLY XX CENTURIES"

Сучасний світ потребує збереження і вшанування українського надбання. Одним з яскравих представників українського музичного мистецтва XX–XXI ст. є герой України М. Скорик. Його творча діяльність вивчається науковцями і

дослідниками, серед яких Л. Кияновська, Н. А. Бєлік-Золотарьова, О. Коменда та інші.

Хорова творчість Мирослава Скорика, на прикладі кантати «Весна», поєднує в собі ознаки, характерні західноукраїнській культурі кінця XIX — початку XX ст., і нових тенденцій кінця XX — початку XXI ст. Образно-семантична поетика є важливою темою для аналізу через здатність виявляти глибинні символічні значення та естетичні аспекти музичного мистецтва.

На межі XIX–XX ст. галицька культура збагачувалась і відроджувалась під впливом швидкого розвитку західних країн. Характерними рисами західноукраїнських сецесійних тенденцій стали саме орнаментика, яскравість, своєрідна форма, що стало відображенням у різних видах мистецтва. Семантична поетика кантати «Весна» М. Скорика виражається через гуцульські сицесійні риси. Метро-ритмічна структура є відображенням гаївок, коломийок. Також хроматичні мелодичні структури, імітаційність у темах оркестрової партії, гармонічне та ладо-тональне осмислення, фактура викладення. Сонористичні прийоми мають важливу роль передання стихій, емоційного підсилення. Багата та складна мова гармонічного викладу і спосіб аранжування виражають стиль композитора.

Кантата «Весна» Мирослава Скорика є гарним прикладом жанрової семантики й образності, яка розкривається в живому виконавстві та інтерпретації. Кантата уособлює дух українського народу, який має жагу до пробудження та надію на вільне майбутнє. Це відтворюється через поєднання старого і нового. Митець звернувся до творчості І. Франка, де знайшов відображення своїх ідей. У результаті синтезу твір збагачується неповторною самобутністю, створеною класичними та неофольклорними поєднаннями.

Твір написаний у класичній п'ятичастинній програмній структурі, яка має об'єднуючу тематичну лінію пробудження українського народу часів «відлиги». Кожна частина має своєрідну контрастну побудову, у якій є «лейтгармонічні» і ладо-тональні зв'язки між частинами. За словами В. Коменди: «В основу гармонічного стилю М. Скорика в кантаті «Весна» покладено спирання на багатий арсенал виразовості різноманітних мажорно-мінорних систем — однойменних, паралельних, однотерцієвих». Беручи це до уваги, можна підкреслити значимість C dur як образу веснянковості і надії, і c moll як образу зимової люті і пригнічення всього живого. Сецесійні аспекти в образній поетиці зумовлені характерною орнаментикою мелодичних структур. Текст насичений прихованою гармонічною символікою, що виражається через складну акордову навантаженість і часту ладо-тональну зміну. Семантичне значення поетичних текстів І. Франка слугує утворенню полістилістичного музичного пласту. Провідними виразово-структурними лейтмотивними елементами стали: акорди з додатковими тонами (особливо секундакорд у різних проявах), терцієвий виклад хорових партій та варіантність викладу тематичного матеріалу.

Отже, образно-семантична поетика полягає у філософсько-соціальній ідеї твору. Композитор поєднав у своїй творчості гуцульський фольклорний колорит, через використання характерних рис музикування кінця XIX — початку XX століття, з класичними формами і структурами. Мирослав Скорик зробив вагомий внесок у розвиток музичної культури України.

М. Мережко

СПЕЦИФІКА ХОРОВОГО ПИСЬМА ГАБРІЄЛЯ ФОРЕ (НА ПРИКЛАДІ "LIBERA ME" З РЕКВІЄМУ)

M. Merezhko

SPECIFICITY OF GABRIEL FAURE'S CHORAL WRITING (ON THE EXAMPLE OF "LIBERA ME" FROM THE REQUIEM)

Габрієль Форе — французький композитор, педагог, органіст та диригент. Життя композитора проходило в час значних історичних звершень. У творчості Габрієля Форе та композиторському стилі злились в одне ціле дві історичні епохи. Одним із найвідоміших і найцікавіших його творів є Реквієм для хору, солістів й оркестру. Існує три авторські редакції реквієму, перша редакція в п'яти частинах 1888 року, друга має сім частин і була написана у 1983 році для камерного оркестру, третя редакція була створена 1900 року і призначена для оркестру з органом.

Г. Форе розриває шаблони типових Реквіємів і створює Реквієм, не включаючи в нього частину "Dies iraе" («День гніву»), яка зазвичай малює картини та описи страшного суду. Габрієль Форе намагався втілити та створити Реквієм, який не несе в собі смерть, і сприймає цей образ як спасіння, стремління до миру й любові.

Епізод, який є єдиним із секвенцією — це "Pie Jesu" («Милостивий Ісус»), молитовний спів сопрано, який у середині твору є єдиним епізодом із секвенції. Однак треба зазначити, що Г. Форе ввів у Реквієм антифон "In Paradisum", який зазвичай не використовується в заупокійній месі.

Композитор також дозволив собі зміни канонічного тексту в "Offertorium", наприклад: "libera animas omnium fidelium defunctorum" («визволи душі усіх покійних вірних») він замінив на "libera animas defunctorum" («визволи души покійних»).

Г. Форе застосовує різні методи, щоб показати виконавцям, що в його заупокійній месі немає місця для суворого суду. Згідно з його підходом, душа померлого має право на спокій і заслуговує милосердного ставлення.

Пережиті Г. Форе жахіття війни формують його ставлення до смерті як до щасливого визволення, про що і є головна з молитов Реквієму — "Libera me". Форма цього номеру Реквієму є тричастинною. Перший епізод постає у вигляді 52 тактового періоду і поділяється на 2 музичних речення, з яких перше складається з 35 тактів, але період дорівнює 4 фразовим реченням. У другому реченні вступ хору складається із 17 тактів і триває рівно три музичних речення.

Другий епізод "Libera me" є контрастним до крайніх завдяки зміні темпу, розміру, триольній пульсації та більш яскравій динаміці. Власно, це і є єдиний фрагмент Реквієму, де згадується Страшний Суд, але виключно в контексті молитви про помилування. Цей епізод побудований у формі періоду, складається з 39 тактів та сягає два речення, перше з яких — це сімнадцять тактів, а друге — двадцять два такти.

Третя частина є ідентичною першій, крім головної фактурної зміни: частина *Solo* тепер звучить tutti у всього хору). Тут автор також використовує форму періоду, який складається з 32 тактів і поділяється на два музичних речення. Цікавим є ритмічне рішення в цьому номері. У крайніх частинах оркестр своїм ритмом нагадує удари серця, а перехід до середнього розділу містить ритм, що нагадує Бетховенську тему долі.

Реквієм Габрієля Форе належить до найулюбленіших та часто виконуваних творів ранньої творчості композитора. Нетрадиційне рішення традиційної канонічної форми й досі привертає увагу дослідників через нестандартне стилістичне тлумачення цього давнього жанру.

Реквієм Г. Форе, майстра з вражаючою «технічно-музичною» освітою, є шедевром прощальної музики, світло якого рухає та приносить надію не одному поколінню слухачів завдяки його безмежній любові до людства.

А. Соболєва

КОМПОЗИТОРСЬКЕ ВТІЛЕННЯ КАНОНІЧНИХ ТЕКСТІВ У «РЕКВІЄМІ ДЛЯ ЖИВИХ» ДАНА ФОРЕСТА

A. Sobolieva

THE COMPOSER'S EMBODIMENT OF CANONICAL TEXTS IN DAN FORREST'S "REQUIEM FOR THE LIVING"

Стиль музики Дана Фореста (1978), американського сучасного композитора та піаніста, можна визначити як неокласицизм. Попри сакральну тематику його творчості (музику сам композитор бачить як продовження своєї релігійної діяльності), у його творах спостерігається вплив сучасної американської неавангардної композиторської школи — зокрема, своїх вчителів Джеймса Барнса та Еліс Паркер.

Дотримуючись доктрини пресвітеріанської церкви (одна з течій кальвінізму) та її толерантного ставлення до способів виявлення релігійних відчуттів, Дан Форест не користується чіткими обмеженнями в сакральній музиці, характерними для декотрих конфесій. Саме тому у творі можна відчути впливи сучасної кіномузики — вони виявляються у використовуванні яскравих і повторюваних ритмів та стилі гармонізації, які можуть нагадувати музику Ганса Ціммера та Джона Уільямса.

Дан Форест — автор таких творів, як "In Paradisum", "Jubilate Deo", "The Dawn from on High", та «Дихання життя». Найвідомішим твором композитора є «Реквієм для живих» (Requiem for the Living), створений та виконаний вперше у 2013 році. Твір написаний у трьох версіях для різних виконавських складів: мішаного хору та солістів (хлопчачий дискант, сопрано та тенор) у супроводі повного складу оркестру, розширеного камерного складу або камерного ансамблю.

Реквієм складається з 5 частин. Особливістю цього твору є оксюморон, який міститься в його назві та темі — саме поняття реквієму тотожне поняттю заупокійної служби. Дан Форест, натомість, одразу звертається до реципієнтів із думкою, що «вічний спокій» потрібен не тільки мертвим, а й живим.

Жанр реквієму як музики до заупокійної меси сягає далеко в історію формування католицької традиції. Композиторські реквієми створювалися з кінця XIV століття, а композиторські реквієми писалися для виконання на Богослужіння. Починаючи від епохи бароко та класицизму, з'явилося поняття реквієму як позалітургічного жанру. Попри те, що музика в них могла бути суттєво нецерковною, композитори зберігали принцип недоторканності до канонічного тексту та порядку його виконання.

Серед реквіємів цього періоду — реквієми В. Моцарта, А. Сальєрі, Л. Керубіні. Лише в епоху романтизму стає популярним принцип композиторської свободи: твір під назвою «реквієм» тепер не обов'язково позначав музику на канонічні тексти, що йшли в певній послідовності. Г. Берліоз, А. Брукнер, Р. Шуман, Дж. Верді, Й. Брамс,

К. Сен-Санс, А. Дворжак, Г. Форе. У цих реквіємах почали з'являтися і зникати обов'язкові для структури заупокійної служби частини — і відтоді композиторське бачення реквієму передбачало власне бачення дійства з шанування спочилих. У «Німецькому Реквіємі» Й. Брамс вперше використав «неканонічний» текст — вірші з псалмів Мартіна Лютера. У Реквіємах XX та XXI століття композиторська свобода досягає найбільшого рівня. У «Воєнному реквіємі», Б. Бріттен використав вірші англійського поета. У Реквіємі Е. Л. Вебера композитором використаний стиль рок-музики. Врешті-решт, безпосередні попередники Дана Фореста — американські композитори Джон Раттер та Мак Вілберг — використовували принцип перемежування канонічних частин з англомовними строками із псалмів.

Можна задаватися питаннями — чому такий широкий ряд композиторів, зокрема протестантської віри — починаючи від Й. С. Баха у Messi h-moll та закінчуючи Даном Форестом — все одно тяжіли до використання латинського канонічного тексту? Чому течії протестантизму — у яких не визнаються святі, а роль Церкви та священства не вбачається такою керуючою — все одно залишаються такими зацікавленими до архаїчної історія християнства? Чому прихильники принципу проповідей рідною мовою (один з основних принципів Мартіна Лютера) зверталися до латини, яка свого часу була інструментом противників цього принципу? Нашою відповіддю на це запитання стає теорія, що таким чином композитори намагаються на контрасті з канонічністю показати нові бачення християнських моралей. Саме таким чином новація «реквієму для живих» виглядає краще на фоні канонічних строк реквієму та перенасичення новими сенсами строк, які раніше зверталися тільки до мертвих.

Прочитання Даном Форестом канонічного латинського тексту має ряд особливостей. Поміщуємо таблицю конкретних відмінностей тексту «Реквієму для живих» від канонічного порядку:

Канонічний порядок	Особливості у творі Д. Фореста
1. Introitus et Kyrie	Текст загалом відповідає канонічному, але пропущені слова "Te decet hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem". Певно, композитор не бажав надмірно конкретизувати місця та використовувати єврейські топоніми.
2. Секвенція "Dies irae"	2. Vanitas vanitatum Замість цієї частини композитор використовує строки зі Старого Заповіту: Книги Екклезіаста [1:12, 12:8] та Книги Йова [3:2, 3:3]. Тематика вставлених фрагментів, використання слова "Lacrimosa", та загалом музичний образ створюють паралелі з "Dies irae". Пунктирний ритм, декламативність слів "Vanitas vanitatum" створюють паралелі з подібними музичними фігураціями з інших реквіємів. Використання оркестрових тембрових з'єднань — органу та струнних — музичними засобами підкреслює задум. "Vanitas Vanitatum, omnia vanitas!" — «Марнота марнот, все є марнотою!» "Pie Jesu Domine, dona eis requiem" — «Милосердний Ісусе Боже, даруй їм спокій!» "Lacrimosa" — «Ми повні сліз». "Et locutus est, pereat dies in qua natus sum" — «І сказав він: «Згинь же, день, коли я народився!»»

3. Sanctus — Benedictus 4. Agnus Dei	3. Agnus Dei. 4. Sanctus. Д. Форест використовує канонічні тексти, але міняє місцями частини, тому що «Не час співати "Свят, Господь Бог" перед тим, як благати Його про визволення». Композитор не використовує фрагменту Benedictus, а також пропускає слово "sempiternam" в кінці частини Agnus Dei.
5. Lux aeterna	5. Lux aeterna. Д. Форест використовує канонічну молитву, втім, яка відсутня у звичному порядку Реквієму. У частину композитор вставляє слова "Come unto me, all ye who labor and I will give you rest" («Прийдіть до Мене, всі струджені та обтяжені, і Я вас заспокою») [Від Матвія, 11:28]. Натомість, пропускає слова "Cum sanctis tuis in aeternum Quia pius est", та закінчує на словах "Dona nobis pacem", як звичайну месу — замість слова "requiem" — пам'ять використовує «мир».

Таким чином, Дан Форест, завдяки певним змінам у порядку канонічного тексту та вставленню строк із Біблії, формує власне бачення Реквієму — як молитви за спокій та пам'ять не тільки мертвих, а й живих. Прибравши із твору фрагменти, які стосуються мертвих, композитор концентрується на тих моментах, які важливі для кожної людини, і для живої, і для мертвої — тим паче, що мертві також є живими в Божому Царстві. Використовуючи просту гармонічну палітру, прозору фактуру, наспівні мелодії та яскраву оркестровку, композитор малює світлу картину перебування з Творцем.

СЕКЦІЯ:
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО:
ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

А. Кармазін

ПАВЛО ТИЧИНА ТА МИХАЙЛО ВЕРИКІВСЬКИЙ: СТОРІНКИ ТВОРЧИХ ВЗАЄМИН

A. Karmazin

PAVLO TYCHYNA AND MYKHAILO VERYKIVSKYI: PAGES OF CREATIVE RELATIONSHIPS

Михайло Вериківський та Павло Тичина належать до найяскравіших імен українського мистецького простору. Їх життєві та творчі шляхи були пов'язані між собою як в особистісному, так і у творчому плані. Як зазначала О. Торба, «1920-ті роки для хорової творчості М. Вериківського стали формуючими його стильових засад… Композитор звертається до текстів кращих представників української поезії минулого і сучасності, причому сучасні поети приваблюють його надзвичайно сильно. Це Т. Шевченко, П. Тичина, В. Чумак, В. Самійленко, Б. Грінченко, О. Олесь». Поета і композитора поєднує спільна участь у роботі Комітету з вшанування пам'яті, а згодом — Музичного товариства імені Леонтовича. Ось як писав про цей період сам Павло Тичина: «Взагалі в 1921–23 рр. мене як творця багато в чому рятувало те, що я був диригентом капели ім. Леонтовича, яку ми разом з Гр. Верьовкою заснували після злочинного вбивства Миколи Дмитровича… Читати мистецтво слова запрошено було І. О. Мар'яненка, а також одна артистка Київського українського театру викладала хореографію. Велику допомогу ми відчували від П. Козицького і М. Вериківського».

26 червня 1922 р. у Києві відбувся творчий вечір Павла Тичини, на якому, зокрема, звучали й твори Вериківського та Козицького на слова поета. Приблизно у цей же час Тичина пише вірш-ідилію «Святе сімейство», присвячену родині композитора, розпочату наступними рядками:

«Обідню» пише Вериківський.
Хоч би вже справді заробить!
А то он бач: — мороз чортівський! —
І ну по клавішах лупить!

Згодом життя і творчість митців перетинаються у Харкові — на той час столиці України. Їх творчі здобутки є безсумнівними — Тичина у 1929 р. стає академіком Академії наук УРСР, а Вериківський — диригентом Харківського театру опери та балету. 1930 р. композитор створює перший український балет «Пан Каньовський» та починає працювати в оперному жанрі — з'являється його перша опера «Діли небесні» за гумореской Остапа Вишні.

Рис. 1. Зустріч київських і харківських митців, 1923 р. Тичина та Вериківський того року представляли Київ. Згодом вони стануть «харківськими» митцями, а потім знову повернуться до Києва

І навесні цього ж року в приміщенні Харківського театру опери та балету відбувається сфальсифікований процес Спілки визволення України. Загалом події 1929–1930 рр. знаменували собою різкий поворот від порівняно ліберальної НЕП до політики тотального насильства. Відтак у наступні роки з'являються «Партія веде» поета та «Жовтнева кантата» композитора. Вони, можливо, допомогли вціліти фізично. А Вериківського ще чекав попереду тяжкий 1948 рік з його моральними тортурами…

Після повернення до Києва, столиці України, Тичина та Вериківський опиняються в Ірпені на Київщині. Там, у мальовничій місцевості тієї пори живуть або ж щоліта приїздять на відпочинок чимало представників національної інтелігенції — М. Рильський, В. Сосюра, А. Малишко, М. Бажан, О. Довженко, О. Петрусенко, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, І. Паторжинський, В. Йориш, С. Жданов. У Ворзелі жив і працював Борис Лятошинський. Приірпіння, як справедливо відзначала Ніла Висоцька, перетворилося тоді на літню філію Спілки письменників та Спілки композиторів. Вериківський працює тут над оперою «Наймичка». Тичина ж в одному з листів до Л. Папарук зазначає: «На Ірпені все-таки можна дещо зробити: там тихо і хороше».

У липні 1941 р., після початку радянсько-німецької війни Павла Тичину разом з працівниками Академії наук України було евакуйовано до столиці Башкирії Уфи. Там Тичина очолював Інститут літератури імені Тараса Шевченка. В евакуації

в Уфі в той час перебував і Михайло Вериківський. 1942 р. він написав вокально-симфонічну поему «Чернець» на слова Тараса Шевченка, присвячену видатному українському музикознавцю Миколі Грінченку. О. Вериківська згодом згадувала: «Перше громадянське, публічне виконання "Ченця" відбулося прямо в кімнаті. Крім родини були присутні Максим Рильський і Павло Тичина. Їх сприйняття твору, авторитетні зауваження були, як ніколи, необхідні. Це стало першим визнанням. Батько співав і диригував, а я дивувалася, як може він так сильно, вражаюче співати, не маючи голосу? Що то значить сила внутрішнього почуття! Як це важливо у мистецтві!.. Відтоді чула "Ченця" в різних виконавців, і кожен привносив у твір щось своє». Так Тичина виявився дотичним до народження та відправлення у «творче плавання» одного з найцікавіших творів Вериківського на історичну тематику.

Твори Вериківського на слова поета, зокрема хори «На майдані» та «Сонячні кларнети», «Ви знаєте, як липа шелестить» для голосу та фортепіано, належать до кращих зразків української вокальної музики. А їх мистецька спадщина та творчі взаємини потребують подальшого дослідження.

О. Уманець

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ОПЕРА: ШЛЯХИ РОЗВИТКУ

O. Umanets

MODERN UKRAINIAN OPERA: PATHS OF DEVELOPMENT

У контексті культури метамодерну, яка посилює започатковану в добу постмодернізму тенденцію кардинального переосмислення стильових, жанрових, мовномовленнєвих, виразових конструктів музичного мистецтва, статус визначального детермінанта творчих пошуків митців набуває суб'єктивізація світобачення. У царині оперного мистецтва це відбивається у формуванні різновекторної концептуальної, тематично-образної панорами, позначеної експериментализмом, тяжінням до перформативності, стильової акумуляції, а також нівелюванням параметрів жанрової моделі опери, за якого ускладнюється жанрова атрибуція творів синтетичної жанрової природи.

Відносна свобода жанрової моделі камерної опери, яка резонує із метамодерними адогматичністю, множинністю істин, пріоритетністю кліп-мислення та релятивності, загальним тяжінням до виняткової концентрованості, лапідарності творчого висловлювання, є тим чинником, що визначив значущість сучасної тенденції камернізації як одного з мейнстримів розвитку національної опери. Камерний формат, концептуальна, тематична та образна центрація навколо образу особистості є також суголосним парадигмальним настановам метамодерну, позначеним проблематизацією образу людини.

У творчості українських митців камерна опера, постаючи в ризомній численності концептуальних, тематично-образних обріїв і різноманітті варіантів репрезентації жанрової моделі, з одного боку, позначена збереженням атрибутивних маркерів опери — її структурних компонентів, симфонічного мислення, психоологізації тощо. З іншого боку, не менш виразними рисами сучасної національної камерної опери є акцентуація значущості концепту «особистість», концептуальна проблематизація якого детермінується, зокрема, «стягуванням» у межах камерного жанру парадигмальних рис маркерів музичного мислення різних історико-культурних епох і національних культур.

Такий синтетичний світ особистості в «аурі» культури як цілісності поза її історичними і національними межами створено В. Польовою в моноопері "Ars morendi", всеохопний простір людського духовного досвіду в якій знаходить відображення на вербальному рівні — у залученні вербальних текстів, які належать різним національним культурам від епохи Відродження до сьогодення. Вербальний полікультурний метасинтез маркує і моноопери Л. Юріної «Леді Лазарус», надаючи філософським проблемам буття особистості загальнолюдського позачасового виміру.

Глобальна метамодерна ревізія аксіологічних настанов забарвлює сучасну камерну оперу іронічністю. Як призма світобачення у варіантах репрезентації жанрової моделі іронія стає концептуальною основою мінімоноопер К. Цепколенко «Сьогодні ввечері…» та Ю. Гомельської «Відблиски втомленого поп-стару». Концептуальний експериментализм у параметрах жанрової моделі камерної опери «відлунює» й експериментальними тембровими сполученнями, апробацією синтезу традиційних настанов академічного вокального мистецтва із техніками Sprechgesang і Sprechtimme, забезпечуючи створення багатовимірного синтезу культур різної історико-культурної та національної приналежності.

Загальною тенденцією розвитку сучасної камерної опери є мікстова інтерпретація жанрових настанов. Так, мінімоноопера Ю. Гомельської «Відблиски втомленого поп-стару» позиціонується автором як 4 монологи (для бас-баритона, скрипки та фортепіано). "Opera Rustica" Є. Станковича, демонструючи модуляцію камерної опери в концертну царину, позначена синтезом рис камерної кантати та вокального циклу. Водночас показовим для національного варіанту камерної опери є збереження її ліричних настанов, що демонструє, зокрема, моноопера І. Небесного «Так багато листів до тебе».

Актуальність концепту історичної пам'яті, детермінована у своїй значущості тенденціями глокалізації, інтенсифікації процесу національної ідентифікації, нового «прочитання» й усвідомлення національної історії, є основою для певного відродження «великої» опери на історичну тематику. Її утіленням на нових засадах музичного мислення та мовлення, у вимірах експериментальної перформативної репрезентації, на основі концепції невід'ємності буття людини та соціуму, відповідальності особистості за долю суспільства, нації є опера «Вишиваний. Король України» А. Загайкевич. Проєкцію національної тематики в простір загальнолюдських філософських проблем людського буття забезпечує багатовимірний синтез як різних сонорних, тембрових площин — акустичної, електронної, автентичної (різного національного походження та історико-культурної приналежності), інтонаційних сфер — академічної, автентичної (виявленої на алюзійному рівні), так і візуальних компонентів (зокрема, виконавської пластики).

Концепт історичної пам'яті знаходить вираження в національній опері і на алюзійному рівні. «Страшна помста» Є. Станковича демонструє осмислення твору — одного з репрезентантів національної культури у вимірах полікультурного полілогу, що засвідчують апеляції до біблійної тематики та образності сюжетики, багаторівнева метафоричність, символічність образів і сценографії тощо.

Самостійний вектор розвитку сучасної національної опери формується на перетині традицій академічного та масового музичного мистецтва, репрезентований, зокрема, творчістю представників театру сучасного мистецтва «ДАХ». Плюралістичність осягнення жанрової моделі опери та невичерпний потенціал її мікстових

перетворень відбивають опера-реквієм "IYOV", опера-цирк "Babylon", опера-балет "ARK", перформанс "Wozzek" (Р. Григорів, І. Разумейко), медитативна камерна опера «Стус. Перехожий» (В. Клименко, С. Баскакова, І. Димов, В. Руденко), засвідчуючи потенційну нескінченність і невичерпність буття опери в просторі сучасної національної культури.

І. Палійчук

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ АНТИСОНАТ № 28, 29, 53 В. РУНЧАКА

I. Paliichuk

GENRE-STYLE AND PERFORMANCE FEATURES OF ANTI-SONATAS NO. 28, 29, 53 BY V. RUNCHAK

З-поміж творів сучасного музичного авангарду викликає інтерес послідовно новаторська та пошукова творчість В. Рунчака. У творчому доробку композитора є неповторні за стильовою новизною твори, що демонструють дивовижні за акустичними знахідками властивості у сфері звукокольору та звукоідеї. Композитор створює нові за своїм світоглядом композиції, що виливається в такі ж цікаві, ним же запропоновані інтерпретаційні рішення і досягає незвичайного художньо-естетичного результату. Зокрема, автор дає простір інтелектуальним пошукам у сфері-творів, як-от «Антисимфонія», «Антисоната», «Щось на зразок квартету», «Щось на зразок тріо» та ін.

Великою популярністю поміж виконавців користуються Анти-Сонати №28, 29, 53 для фортепіано та кларнета, скомпоновані В. Рунчаком у 2004 р. Сам автор відзначає, що музика та драматургічна логіка цього опусу заперечує класичну логіку та послідовність частин. В аналізованих Сонатах їх може бути ще кілька, що не мають аналогів із класичними моделями. Розробкові розділи названих композицій знаходяться в опозиційній логіці стосовно сонатного жанру.

Автор у партитурах твору дає детальні вказівки щодо підготовки музикантів до виконання композицій. Так, в Анти-сонатах №28, 29 та 53 до початку її звучання повинен стояти стілець із одним додатковим мундштуком для того, щоб було зручно і швидко розбирати кларнет на дві частини в цифрі 23.

Для зручності вивчення твору автор рекомендує кларнетисту в підготовчій роботі користуватись своєю партією, але на репетиціях з піаністом та на концерті його потрібно грати тільки з повного клавіру. До початку виконання твору піаністу потрібно поставити ансамблевий пульт недалеко від кларнетиста для виконання своєї партії в цифрі 19, на якому повинні знаходитися дублікати 32–36 сторінок. У цифрах 19–22 піаніст виконує наспівуючи свою партію, стоячи біля свого пульта. У цифрі 22 він, співаючи, повертається до фортепіано, щоб виконувати цифру 23 на фортепіано.

Твір починається з того, що на сцену виходить тільки піаніст і починає грати свою партію з початку. Кларнетист у цей час знаходиться за сценою. Згодом у цифрі 1 на сцену, у напрямку до свого пульта, виходить кларнетист. Рухи його рук і ніг мають бути підкреслено повільними. Інструмент знаходиться в руці мундштуком вгору. Виконавець мусить мати вигляд солдата, що йде почесно-урочистою або траурною ходою.

Надалі своєрідний вступ змінює розділ Senza metro improvvisato, який характеризується імпровізаційним характером. Мелодико-тематична лінія кларнета складається із чергування витриманих тривалостей, що переходять у стрімкі гамоподібного характеру мотиви. Їхнім завершенням слугують також довші тривалості із трелями. Відзначимо, що упродовж всієї цифри 3 витримується динаміка в межах sfff. Партію кларнета супроводжують удари долонею правої руки по дерев'яній частині фортепіано під клавіатурою.

Наступний розділ Senza metro (quasi Andante) виконує роль своєрідного повільного розділу циклу. Упродовж цифр 4–5 музично-тематичний матеріал ґрунтується на витриманих тривалостях, тоді як у цифрі 6 він переривається короткими репліками та гамоподібними мотивами. Піаністу потрібно, беззвучно натиснувши лівою рукою хроматичний кластер, грати правою рукою написаний текст.

Цифру 9 Allegreto molto (senza metro quasi improvvisato), яка являє свого роду швидкий розділ сонатного циклу, кларнетисту бажано виконувати одним диханням (вдихаючи через ніс). Якщо це неможливо, то потрібно брати дихання з мінімальними паузами в звучанні.

У ц. 10 пасажі у кларнетиста і піаніста повинні виконуватись так швидко, як тільки можливо. Орієнтуватись потрібно на партію лівої руки піаніста. У ц. 14 потрібно точно в ритмічному аспекті виконувати музично-тематичний матеріал. Відзначимо розмаїтий метр цієї побудови: 12/8, 10/8, 13/8, 5/8, 7/8, 9/8, 14/8, 15/8, 19/8.

У наступному уривку (ц. 15–16) поміж візуальних ефектів відзначимо плескання. Мелодико-тематична лінія оформлена примхливим ритмічним малюнком, як-от гамоподібні пасажі дрібною технікою, тріольні мотиви з паузою на останній тривалості, стрибки на широкі інтервали, ломбардський ритм. У ц. 17 вона збагачується ундецимолями, децимолями. Вельми оригінальною є побудова ц. 19–22, яка виконуються кларнетистом і піаністом голосом — наспівуючи, імітуючи джазовий або естрадний дует. Інтонація, за ремаркою автора, є довільною. Партія піаніста містить звук (клацання) від тертя 1-го і 3-го пальців правої руки, а також пальцями обох рук по черзі. Надалі кларнетист розбирає кларнет на дві частини. На нижню частину інструмента вдягає додатковий мундштук і готується до гри у цифрі 23, ніби на двох кларнетах. Піаніст, повторюючи ці два такти, рухається в напрямку до фортепіано. Кількість повторів залежить від того, наскільки швидко кларнетист приготує свій інструмент до гри у цифрі 23. Ближче до завершення композиції піаністу потрібно стукати обома руками по дереву під клавіатурою (ц. 24). Мелодико-тематичну лінію кларнета складають секундові кластерні утворення, які супроводжує клацання язиком музиканта, змінюючи висоту звуку. Поміж виконавських особливостей відзначимо використання frull. Партія фортепіано вирізняється такими специфічними прийомами, як-от удари долонями обох рук по струнам (senza Ped), по металевим перегородкам у середині роялю, glissando по високим струнам інструмента, а також лівою рукою по струнам у низькому регістрі, та удар правою рукою по струнам у низькому регістрі, ударяти третім пальцем правої руки зверху по струнам у низхідному напрямку до найнижчих нот (senza Ped). Завершенням композиції є повторення останніх тактів 2–4 рази за бажанням виконавців, апелюючи до композиційної техніки алеаторики.

Отже, Анти-Сонати № 28, 29, 53 для фортепіано та кларнета В. Рунчака відображають провідні стильові тенденції розвитку української музичної культури початку XXI ст. (звернення до авангардистських технік, пошук нових виразових засобів, сміливе експериментування у виконавстві, пошук оригінальних тембрових барв), а також демонструють досконале відчуття етимології та виразово-технічної сфери кларнета.

Д. Кочержук

МОДЕРНІЗАЦІЯ ТЕХНОЛОГІЇ ЗБЕРЕЖЕННЯ АУДІОАРТЕФАКТІВ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: ПИТАННЯ РЕСТАВРАЦІЇ ЗВУКОЗАПИСІВ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ У XXI СТОЛІТТІ

D. Kocherzhuk

MODERNIZATION OF THE TECHNOLOGY FOR PRESERVING AUDIO ARTEFACTS OF UKRAINIAN MUSICAL CULTURE: ISSUES OF RESTORATION OF SOUND RECORDINGS OF VOCAL AND INSTRUMENTAL WORKS IN THE XX CENTURY

Історія українського звукозапису розпочала своє існування ще в XIX ст., відколи з'явилися перші звукові технології-пристрої, здатні фіксувати будь-який шум, що надходив до технічного джерела (фонограф, грамофон, патефон тощо). У ті часи зразки української пісенної та інструментальної музики було репрезентовано поряд з іншими творами європейської культури, а надписи на етикетках цих записів не завжди відповідали правопису тієї чи іншої країни (зокрема, назва твору або виконавця могла бути помилково надрукована).

Історіографічно склалося, що періодизацію становлення звукозапису фахівці-технологи (інженери) розподілили за певними роками / етапами (починаючи від середини XIX ст. і до сьогодення), музикознавці ж виокремлюють факт створення звуку на платівках дещо іншими методами. В їх тлумаченні, основні етапи фіксації звуку припадають на такі періоди: середина — кінець XIX ст. — оптимальний пошук джерел / пристрою, що би міг «закарбувати» фрагменти природи чи навколишнього середовища (сюди варто врахувати й голос, хоча завдяки багатьом шумовим перешкодам звук деформувався). Згодом, 1901–1920 рр. — період удосконалення звукових пристроїв, формування бази грамплатівок, а також — покращена якість їх звучання. Від 1920 по 1940 рр. — часи активного розвитку фабрик грамзапису та їх суперництво поміж собою. У цей період кожна компанія намагалася випустити аж занадто багато копій музичних платівок, проте нехтувала якісними форматами звукодобування з джерела відтворювального пристрою. Роки від 1939 по 1950 — вважаються періодом застою — воєнного та повоєнного. Адже в часи Другої світової війни значна кількість артистів, музикантів, мистецьких колективів вимушені були покинути нашу країну, а місця перебування фабрик звукозапису було або ж переобладнано під тодішні нагальні потреби, або ж змінено їх локальне розташування.

1950-ті роки ознаменували новий вектор розвитку аудіоіндустрії. З'явилися модернізовані моделі пристроїв, що фіксували звуковий простір, вдосконалилися процеси компонування запису для великих ансамблів і колективів, поступово схарактеризувався період комп'ютерно-обчислювальних машин. Майже 50 років знадобилося фахівцям для того, щоб удосконалити всю систему аудіовізуального мистецтва, здійснити найякісніші розробки з боку комп'ютерних музичних

технологій, встановити загальні правила та тенденції в індустріях запису вокально-інструментального, сценічного та кінематографічного напрямів.

Від 1960-х рр. формується нова парадигма української національної культури, обумовлена загально світовою науково-технічною революцією. Поява цифрового електромузичного інструментарію затверджує нові правила та методи в підґрунті початкового етапу естрадного мистецтва. Слід зазначити, що естрада — поняття, запропоноване ідеологами часів Радянського Союзу (тобто, те, що виконується на естраді — сценічних підмостках), в європейській практиці не вживається (тільки на теренах колишнього СРСР). У реаліях української культури термін «естрада» й досі охоплює низку мистецьких галузей (театрального, музичного, кінематографічного та хореографічного напрямів), виконання яких відбувається на концертах чи шоу-програмах для широкої публіки.

Перші українські гурти, вокально-інструментальні ансамблі (ВІА) ознаменували особливість національної пісенності. «Дзвони», «Смерічка», «Гроно», «Водограй» стали першими зернами розвитку самоусвідомлених та усталених традицій української пісенної культури.

За часів 1970–1990 рр. технологи-інженери розпочали роботу над удосконаленням комп'ютеризації звукового дизайну. Слід зазначити, що такий процес пришвидшив появу нових численних композиторів-аматорів, музичних гуртів, солістів-вокалістів. Однак життя показало, що загальна тенденція еволюції комп'ютерних технологій припала не на якісний фактор музичного продукту, а здебільшого на бізнесову практику. Паралельно з тим, відповідні органи постійно цензурували списки артистів і творчих колективів, показ виступів, текстовий зміст творів.

На межі кінця ХХ – початку ХХІ ст., а особливо з 1991 р., відколи відновилася Незалежність України, перед фахівцями музичного мистецтва постала проблематика відродження творчості позабутих авторів або втрачених зразків музики, які були зафіксовані у ХХ ст., за часів СРСР. Одним з найперших таких проєктів стала мистецька агенція «Територія-А» під керівництвом Анжеліки Рудницької та Олександра Брегінця. Під нагальним прицілом були жанри культурно-мистецького видовища, що послуговувалися демонстрацією та популяризацією найперше української музики й вокально-інструментальних творів. Доброчинці-меценати та іноземні організації були залучені до пошуку платівок, які зберігали початкові стадії формування системи запису української пісні та її розмаїтих жанрів.

У ХХІ ст. гостро постала нагальна проблема відродження втрачених та/або знищених зразків української пісенної культури. Звернення до наукових інституцій, фондових бібліотек, цифрових баз зберігання творів не надали оптимального результату. Згідно з пошуковими процесами, опис платівок зазначався і в публіцистичних та художніх джерелах. Наукові розвідки практично уникають опису й аналізу такої інформації, у зв'язку з її відсутністю. Проте деякі журнали все ж таки розпочинали таку роботу, зокрема щодо опису музичних творів, створених у ХІХ та/або ХХ ст.

Проблеми, пов'язані з архівом записаних творів, стали ключовим вектором для практиків-науковців. Звернення до приватних організацій, меценатів, фірм, колекціонерів дали свої наслідки, але вони змогли покрити лише незначну кількість запитів, щодо відродження історіографічного процесу звукозапису. По-перше — це пов'язано з тим, що всі культурологічні продукти, які зафіксовані на цифрових

джерелах, за умов довгого зберігання не можна піддавати процесам копіювання. По-друге — матеріал дисків / касет має термін зношення. По-третє — умови зберігання цифрової продукції не завжди відбувалися на належному рівні, з порушеннями основних правил захисту інформації.

Отже, модернізація технологій — доволі складний, довготривалий та енергомісткий процес. В основу його технічних правил покладено також і велику надію на те, щоб не зашкодити інформації, яка зберігається доволі довгий час. Проте альтернативи немає — зафіксований мультимедійний продукт потрібно реставрувати, зісканувати та перевипустити на нових цифрових джерелах. Такі технічні компоненти покликані допомогти дослідникам — фольклористам, музикознавцям, культурологам, інженерам звукозапису, інженерам-акустикам — глибше пізнати шляхи розвитку української пісенності періоду XIX–XX ст. Переконані, що сучасна історія звукозапису повинна базуватися на історіографічних архівах, які нині конче потребують унормування законів якісного оцифрування платівок.

Л. Шемет

ДИСТАНЦІЙНЕ НАВЧАННЯ АКОРДЕОНІСТІВ: СУЧАСНІ СВІТОВІ ПРАКТИКИ

L. Shemet

DISTANCE LEARNING OF ACCORDIONIONISTS: MODERN WORLD PRACTICES

Із розвитком Інтернету, значною віддаленістю більшості бажаючих оволодіти навичками гри на акордеоні від провідних освітніх центрів, а також коронавірусною пандемією все більше студентів навчаються дистанційно в онлайн-режимі. В останні десятиліття значної популярності набули приватні онлайн-школи для клавішного та кнопкового акордеону, мультимедійні онлайн-курси для діатонічного акордеону.

На платформах Your Space Music Lessons, Accordion Online Academy навчають на різних типах акордеонів, зокрема клавішному, кнопковому, з вільним басом (виборною лівою клавіатурою), цифровому, діатонічному, намагаючись поєднувати традиційні та сучасні підходи в наданні відповідних теоретичних знань та формуванні практичних навичок. Зазвичай освітні послуги пропонуються на трьох рівнях: початковому / скретч, середньому / проміжному та просунутому.

Безпосередньо навчальний процес може відбуватися в спеціально створеному онлайн-класі з корисними функціями. Яскравим прикладом у цьому плані є платформа Tutorfull, яка використовує інтерактивну дошку для здійснення поміток, а також завантаження й обмін файлів різних типів та анотації документів у режимі реального часу. Це відмінний спосіб дуже ефективно вивчити інструмент, оскільки кожен отримує персоналізований зворотний зв'язок, який допоможе працювати над своїми слабкими місцями. Серед інших навчальних ресурсів на різних сайтах представлені записи відеоуроків, нотні збірки, методичні рекомендації, навчальні посібники, електронні книги.

Спеціалісти (інструктори, експерти, репетитори, наставники) з акордеону, як правило, досить досвідчені фахівці, які володіють різними виконавськими техніками, стилями, педагогічними підходами, щоб допомогти студентам досконало опанувати відповідні ігрові навички, виконавські прийоми, специфіку відтворення музики різних стилів і жанрів. Вони відрізняються один від одного певними особливостями та способами навчання, мають власні відео, які демонструють їх гру і методику викладання, та часто надають короткий опис своїх уроків. Заняття,

проведені з викладачем, можуть записуватися, а потім найбільш важливі його фрагменти завантажуватися на портал особистого облікового запису студента. Ця функція є гарним способом відстеження прогресу, а також дозволяє повертатися та переглядати певні частини.

Більшість викладачів пропонують як живі, так і онлайн-уроки. У вступі до свого профілю вони зазвичай пишуть важливу інформацію, яка допомагає зробити той чи інший вибір. Таким чином, можна побачити ціну, необхідний рівень кваліфікації та досвід викладача. Відгуки інших студентів також є дуже корисними при спробі знайти відповідного репетитора.

Деякі вебсайти, приміром TakeLessons, SuperProf, Apprentus, Online Accordion teachers via webcam, мають доволі велику кількість приватних викладачів з різним досвідом роботи та з різних країн, пропонуючи доступні й надійні онлайн-уроки гри на акордеоні різними мовами у всіх можливих стилях. Попри те, що більшість викладачів є кваліфікованими, компетентними музикантами та інструкторами, вони спочатку підтверджують свій рівень за допомогою спеціальних досліджень, а Play With a Pro одразу фільтрує вчителів та надає можливість навчати тільки професіоналам світового рівня. Окремі платформи, наприклад LessonFace, створюють умови для підвищення кваліфікації викладачів завдяки організації курсів інструкторів для всіх рівнів, вікових груп та типів акордеону.

Цікаві онлайн-курси для органетто організовані італійською Accademia del Mantice та для каджунського акордеону на онлайн-порталі Louisiana Folk Roots.

Інформація на вебсайтах постійно оновлюється, а каталог онлайн-уроків періодично поповнюється новими мелодіями, музичними творами різних жанрів та стилів, яскравими зразками інтерпретації відомих композицій тощо.

Є. Козеняшев

ДРИМБА — УКРАЇНСЬКИЙ ВАРГАН

Y. Kozeniashev

DRYMBA — UKRAINIAN VARGAN

Варган, або щелепна арфа, є відомий у всьому світі. Він має багато назв залежно від культури і регіону. Існує багато оповідань та стародавніх артефактів, які свідчать, що варган має довгу і розвинуту історію, яка пов'язана з історією наших предків. Відомий європейський музикознавець Фон Бакс, вивчаючи варгани багатьох країн світу, склав перелік з 1150 назв, та виявив, що багато з них пов'язані зі словом «рот» — «ротова скрипка чи арфа» (від старослов'янської *варга* (рот) та грецької *органон* (музичний) та зі звуком чи механікою інструменту (угорською *доромб* — вібрація). Вік деяких артефактів варганів, які були знайдені на території Європи та Азії, сягає двох з половиною тисяч років.

Варган (дримба, хомуз, дан-мои, коу-ксяни, доромби, кубиз…) — це язичково-щипковий інструмент, у якому об'єднані ознаки язичкових, щипкових та духових інструментів. Одночасно він є також й ударним інструментом. Як щипковий інструмент, він складається з рами та закріпленій на ній тростині (з металу, дерева, очерету або бамбуку). Його тримають зубами, а на тростині грають пальцями. Модифікація вібрації здійснюється завдяки зміні форми рота і положення язика.

Діапазон українського варгана — *дримби* — може давати діапазон двох октав. Найчастіше він використовується в гуцульському музичному побуті. Існує її

різновид — *карпатська дримба,* яка має нижчий від гуцульської дримби стрій. Крім того, карпатська дримба має свій різновид *подвійна дримба,* яка характеризується більш складною технікою звукодобудування.

Цікаво, що традиційна (гуцульська) дримба вважається жіночим інструментом. Навіть існує вираз — *кожна друга гуцулка уміє в дримбу.* Народна традиція приписує дримбі здатність зцілювати своєю характерною вібрацією, яка передається на організм людини. Відомий в Україні майстер дримб Дмитро Дзюба кожному зробленому власноруч інструменту дає власну назву: Лотос, Ельф, Мамай, Хмара тощо. Він виготовляє інструменти з міді, чорного металу або нержавіючої сталі.

Часто варгани асоціюються виключно зі стародавньою народною традицією. Але сучасна музична культура все частіше обертається до своїх джерел, щоб відшукати свою неповторну тотожність. І в сучасній музичній практиці композитори і виконавці (в основному народного стилю і стилю рок) звертаються до цього характерного інструменту в пошуках неповторного звучання. В Україні варган знайшов своє місце в композиціях гуртів *Чур, HASPYD, ДримбаДаДзига.*

Українська дримба також несе в собі, крім притаманних народному інструменту ознак музичної культури українського народу, ще й ознаки спадкоємності поколінь і символіку незламності народу протягом всієї історії України.

С. Романенко

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

S. Romanenko

RETHINKING THE CREATIVITY OF STANISLAV LIUDKEVYCH

Поточний, 2024 рік — не ювілейний, але достатньо вагомий для біографії українського композитора: у січні відзначили 145 років з дня народження, а у вересні згадаємо 45-ту річницю від дня смерті митця. Так, насичене життя тривалістю 100 років, що не є поширеним явищем для творчої особи; життя на Батьківщині, але в різних державних утвореннях з різними політичними режимами. Був навіть учасником Першої світової війни у лавах австрійської армії (перебуваючи на цей час у статусі доктора мистецтвознавства та директора Львівського вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка).

Станіслав Людкевич вважається першим професійним музикантом Галичини, хоч і здобував музичну освіту практично самотужки в родині від матері та вільним слухачем у навчальних закладах Львова та Відня. Численні енциклопедії, довідники, Wikipedia тощо розкривають багатогранність його постаті: композитор, диригент, піаніст, фольклорист, педагог, публіцист, громадський діяч.

Він, безумовно, видатний діяч музичного мистецтва. Має найвищі нагороди та творчі звання УРСР та СРСР (оскільки останні 40 років життя — за радянської влади). Та чи дійсно отримав Людкевич визнання широкого загалу, чи оцінений за заслугами? Це питання особливо актуально наразі за часів затвердження національної ідентичності.

Враження власного досвіду. Здається, у програмах циклу навчання «музична школа — училище — ВНЗ» Станіславу Людкевичу не надавалося багато уваги (треба зазначити, що мова йде про той самий, радянський, період, де українській музичній культурі приділялося значно менше годин); згадуються хорові твори на тексти

українських авторів та обробки народних пісень. Вже самостійно в професійній діяльності дізнавався про симфонічний та камерно-інструментальний жанри.

А послухати наживо було складно, бо ці твори Людкевича рідко входили до репертуару. Яскравий епізод пам'яті: виконання на скрипці Ольгою Рівняк з Києва п'єси «Чабарашка». Здавалося, що цей композитор з дуже далекого краю.

Такий повільний культурний обмін між заходом та сходом тягнувся роками, але історія нас всіх дуже потужно сколихнула. Несподівано отримав можливість більш глибоко торкнутися цієї особистості.

Волею долі став переселенцем та провів сім місяців у Львові. На щастя, небайдужі місцеві діячі культури дбали про дозвілля гостей і організували через соціальні мережі декілька груп для можливості відвідувати театрально-концертні заходи, музеї, виставки, екскурсії; що виявило певну зацікавленість мешканців півдня та сходу до вивчення історичної та культурної спадщини. Засвідчую, що музика українських авторів, Станіслава Людкевича зокрема, виконується набагато частіше.

Водночас і у Львові вважають митця недооціненим. Здавалось би, на його честь названий фаховий музичний коледж, концертна зала філармонії, вулиця; у його будинку створено меморіальний музей; похований на Личаківському цвинтарі, де встановлено пам'ятник в образі Прометея.

Будинок-музей наче досі зберігає відчуття присутності господаря. Скромний побут, затишно; все необхідне для творчості. Музикознавча та нотна бібліотека, рояль "J. Fritz & Sohn, Wien" з пожовклою клавіатурою. Працівники з теплотою розкажуть про декілька кумедних історій, у які потрапляв Сяся (так Станіслава називали близькі). Часто влаштовують концерти як учнівські, так і професійних музикантів. І залюбки пригощають всіх смачними плодами двох яблунь, що пам'ятають дух видатного діяча. Це відношення до людяних якостей Станіслава Людкевича. Казав правду у вічі, критикував радянську владу; відстоював творчість Дениса Січинського, Михайла Вербицького; чи не єдиний намагався захистити від арешту Василя Барвінського.

Однак влада хоч і не чіпала фізично, але нищила морально. Багато творів критикували, заборонили (навіть «Кавказ» і «Заповіт», за які пізніше все ж отримав Шевченківську премію); тираж збірки статей вилучали, дисертацію німецькою мовою 70 років не згадували. Критика часів незалежності докоряє радянщиною Людкевичу, не відкриваючи партитур; а він, як інтроверт, закладав свої думки набагато глибше в музику.

Найцінніша та переважно невідома частина творчості Станіслава Людкевича — 20–30-ті роки, а це ж модерністські течії. Творча спадщина вражає кількістю та багатьма жанрами. Директор та диригент Львівського будинку органної музики Іван Остапович опікується популяризацією творів українського митця. Засновано фестиваль «ЛюдкевичФест», записали диски із деякими симфоніями. Бракує повного зібрання як теоретичної, так і музичної спадщини.

Думаю, є можливості і музикознавців, і виконавців для переосмислення значення творчості Станіслава Людкевича, зважаючи на актуальність героїко-патріотичного спрямування монументальних творів.

М. Трянов

ПОЛІСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КВАРТЕТУ “HAMSA” РОЛАНДА ДІЄНСА

M. Trianov

POLYSTYLISTIC FEATURES OF ROLAND DYENS’ QUARTET “HAMSA”

Творчість французького композитора та гітариста-віртуоза Роланда Дієнса є *репрезентативною* для гітарного мистецтва другої половини XX століття. В останні десятиліття, окрім інтерпретаційного переосмислення творчого доробку автора, регулярно з’являються наукові роботи, присвячені аналізу тих чи інших аспектів творчості видатного гітариста. Так, матеріалом цього дослідження виступають роботи вітчизняних науковців Т. Іваннікова, А. Брагіна, В. Ткаченко, Ю. Ніколаєвської та інших.

Полістилістика у творчості Роланда Дієнса є певним «фундаментом» для яскравого авторського стилю та проявляється на декількох рівнях: як естетична категорія та як своєрідна композиторська техніка. Як естетична категорія полістилістичність Р. Дієнса є певним способом *універсалізації* культурно-філософського та мистецького досвіду (за В. Пенюком), та дає можливість автору за допомогою взаємодії певних жанрово-стильових знаків віднайти власну, яскраво самобутню інтонаційність. Таке протиставлення «свого» та «чужого» голосів реактуалізує важливі для сучасного гітарного мистецтва явища поліфонічності, класико-романтичного стилю, фольклорні прояви (латиноамериканські стилі, орієнталізм), джаз та рок.

Одеська музикологиня Ю. Грібієнко у дослідженні «Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності» виводить типологію полістилістичного методу, згідно з яким творчість Р. Дієнса тяжіє до полістилістики *відцентрового* типу, яка відбувається не тільки як діалог стилів, а і як певна їх реінтерпретація. Водночас на рівні композиторської техніки Дієнс є своєрідною «людиною тисячі і одного стилю», шанобливо осмислюючи спадок класичної гітари (улюблений композитор Роланда Дієнса — Фернандо Сор), її фактурні, динамічні, темброві можливості, автор використовує колористичні та сонористичні засоби музичної виразності, характерні для стилю післявоєнного авангарду та винаходить свої власні прийоми гри, майстерно вплітаючи елементи джазового стилю та традиційної музики у свої композиції.

Сюїта “Hamsa” була написана у 1998 р. як твір, що може виконуватись квартетом гітар або ж гітарним ансамблем будь-якої кількості учасників (для цього є спеціальні позначки в партитурі). Таке «вільне» трактування складу не є типовим рішенням для подібних гітарних ансамблевих творів, але в такий спосіб проявляється одна з головних ознак авторського стилю Р. Дієнса — його універсальність (перекладення Tango en Skai ефектно звучить на акордеоні, а деякі сольні твори чудово звучать у транскрипції для ансамблевих складів).

Hamsa — з арабської значить «п’ять», що відповідає кількості частин, а ще це назва знаку-оберегу, «Руки Фатіми», або долоні з п’ятьма пальцями, яка захищає від злих сил та розповсюджена в юдео-арабській культурній традиції. Цей символ ми бачимо на обкладинці партитури. За визначенням автора “Hamsa” — це збірка п’яти історій, п’яти радикально різних настроїв. І хоча сам автор вказує на незалежність частин циклу та звертає увагу на можливість виконання частин окремо, на нашу думку саме повне виконання сюїти дає можливість повноцінного художнього

досвіду та більш повно розкриває частини твору, як елементи в їх протиставленні. Кожна з частин присвячена одному з визначних гітаристів-композиторів, сучасників самого Дієнса.

Перша частина — Premiere Nouvelle, що присвячена французькому композитору Френсісу Кленьянсу, має святковий, урочистий характер. Рухлива та грайлива, головна інтонація починається з октавних портаменто, які своїм стрибком задають характер усій частині. Один з яскравих аспектів — гумор та життєрадісність, якими просякнута частина. Цікавим є гармонічний план частини — наявність прохідних звуків у середніх голосах, їх джазова природа відсилає до фортепіанного стилю Біла Еванса. Але на противагу гармонічному розвитку, мелодія залишається простою та навіть у мінорному викладенні у середньому розділі, транслює світлі, радісні почуття.

Друга частина — Ballade en Faure. Ніжна та меланхолійна балада, що є омажем відразу двом творчим постатям — Нікіті Кошкіну та Габрієлю Форе. Взірець переосмислення романтичної традиції Дієнсом, де прозорість фактури немов оголює «душу» твору, тендітну мелодію. Типова для романтизму хвилеподібна динаміка, драматизм кульмінації та хорально побудована кода роблять частину ліричним центром сюїти.

У третій частині La Pomposa, присвяченій Арно Дюмонду, автор вдається до яскравого та неочікуваного прийому — елементів музичного театру, що вплітаються у виконання. Починається вона яскраво, злагоджено. Енергетики додає синхронне плескання в долоні виконавців другої та третьої партії. Втім, вже на восьмому такті Дієнс навмисне виписує розходження на малу секунду між тими ж виконавцями другої та третьої гітари. Далі звуковий «конфлікт» загострюється. Партитура перетворюється на текстову інструкцію, де детально пояснюється «сценарій» сварки ансамблістів та щасливе його вирішення в останніх двох тактах.

Четверта частина Sol Lassitude — замальовка в латиноамериканському стилі, присвячена бразильському композитору та гітаристу Сержіо Ассаду. Починаючи дуетом четвертої та першої гітари, Дієнс робить дружній шарж на гру дуету братів Ассад, одному з яких присвячено твір. Друга і третя гітари, вступаючи в ритмічний унісон, розвіюють усі сумніви, що посіяні в попередній частині, тепер це єдиний механізм, який ритмічно підтримує румбоподібний грув, що задається розвинутими лініями мелодії (у першій партії) та басу (у четвертій).

Сюїта закінчується яскравою присвятою Душану Богдановичу, американському гітаристу сербського походження. Tunis, Tunisie також є і певним творчим автопортретом, оскільки сам Роланд Дієнс має туніське коріння, і цей глибинний зв'язок з культурою пращурів є важливим для віднайдення автором свого «я». Відомий музикознавець Т. Іванніков знаходить відповідність у музичній традиції Тунісу до особливостей музичного матеріалу п'ятої частини Хамси. Насамперед це дотримання певної остинатної ритмічної формули — усулі та певного ладу (таба чи макама). Октавним дублюванням мелодичної лінії композитор імітує звучання традиційних інструментів аль уд та рабаб. Перкусійні прийоми відтворюють звучання дарбуки та інших традиційних перкусійних інструментів. Навіть мікротонові особливості традиційного музикування Тунісу імітуються Дієнсом у підтягуванні струни упродовж виконання партії. Аналіз форми виявляє як традиційні східні риси

(остинатна модель з прискоренням наприкінці, що характерно для індійської раги), так і суто європейські (подібність на рондо). Найбільш яскрава, фінальна частина стала найпопулярнішою із циклу як у слухачів, так і у виконавців, про що свідчать окремі виконання цього концертного номеру багатьма гітарними ансамблями по всьому світу.

Отже, сюїта "Hamsa" є яскравим зразком «мультикультуралізму Дієнса», який проявляється в полістилістичному мисленні композитора, яке базується на синтезі академічного музичного мистецтва, традиційних музичних культур (Європа, Латинська Америка, Африка та Схід) і сучасних неакадемічних музичних течій (джаз, рок).

Бохао Ду

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ХАЗ ДЛЯ КВАРТЕТУ САКСОФОНІВ Я. КСЕНАКІСА

Bohao Du

GENRE-STYLE AND PERFORMANCE CHARACTERISTICS OF XAZ FOR SAXOPHONE QUARTET BY I. XENAKIS

Я. Ксенакіс (французький композитор, музикознавець і архітектор грецького походження) вважається одним із яскравих повоєнних композиторів-авангардистів. Він був першопроходцем у використанні математичних моделей у музиці, застосовуючи до неї теорію множин, гри, випадкових процесів. Відтак, Я. Ксенакіс став засновником стохастики, а також зробив безпосередній вплив на розвиток електронної музики. Поміж відомих композицій автора — "Metastaseis" (1953—1954), "Terretektorh" (1966), "Psappha" (1975), "Pléïades" (1979).

Великою популярністю поміж виконавців користується ХАЗ для квартету саксофонів Я. Ксенакіса, створеного на замовлення видатного ансамблю — Квартету саксофоністів Рашера. Твір написаний для традиційного складу квартету саксофонів — сопрано, альта, тенора та баритона. Назва композиції є анаграмою SAX: S (єдина незбалансована літера назви) написана задом наперед, щоб створити дзеркальне відображення. Можна відзначити також монограму, зашифровану в прізвищі та імені композитора — XenAkiS, тобто виділення крайніх літер і центру його імені. Оскільки Я. Ксенакіс ніколи раніше не писав для саксофону, вказуючи частину свого імені та змінюючи ім'я винахідника в назві, композитор засвідчує, свого роду, використання саксофона для своєї власної музики.

Як і в більшості своїх композицій, у якості базового матеріалу автор використовує два «позачасових комплекси»: гами A і B, які не повторюються через октаву. Вони доповнюють одна одну, за винятком однієї ноти — F#. Загалом, на цих звукорядах будується весь твір, і тільки тимчасово «забуваються» під час вступу, коди та центральних побудов.

У вступній частині аналізованого квартету, як доповнення до «інтонаційного комплексу» A, з якого «проростає» музично-тематичний матеріал композиції, Я. Ксенакіс використовує різноманітні «спотворення» висоти (наприклад, такти 1–6). Це, зокрема, чвертьтонова техніка, повільне вібрато (або хвилі) і розділені звуки (мультифоніка).

Загалом, музична мова є хроматичною, заснована на оберненнях і перестановках інтервалів та простих мотивів у часі й просторі. Центральну частину

композиції утворюють три короткі уривки — «розрідження». Вони складаються з моментів «відпочинку», коли виокремлюється один із голосів ансамблю — соло або в супроводі довгих тонів. Ці побудови заслуговують на особливу увагу, оскільки чотири інструменти зазвичай використовуються разом, у «компактному» викладі їх партій, і розглядаються як приблизно еквівалентні. Тому ці розділи відображають специфічну природу сольного інструменту. Перший — це ніби соло-«заїкання» саксофону-альта в низькому регістрі (такти 22-24, t = 1'51), під час якого в кожному такті чергується розвиток інтонаційних комплексів B, A. Останній із них, намагаючись «мелодизуватись», швидко інтегрується в наступний канонічний виклад. Друга побудова, яку виконує саксофон-сопрано, викликає алюзії із «криком» у надзвичайно високому регістрі, що виконується на повну силу та посилюється трьома іншими учасниками ансамблю.

Третій розділ довірено, в основному, баритон-саксофону (такти 34–39). Його партія побудована на довгих низьких тривалостях у мультифоніці («роздвоєні звуки»), витримана в середній динамічній шкалі, перш ніж приєднатися до інших учасників квартету (сопрано, альт і тенор використовують ту саму техніку), і розчиняється у великій центральній «алеаторичній хмарі».

Четверта побудова розпочинається у 81-му такті, з приголомшливими, майже «перевернутими» інструментальними записами в регістрі altissimo (s, a, t, a, s), до яких приєднується баритон, який виконує ноту в низькому регістрі (такт 85), та вривається в багатоголосся (такти 86-87), нагадуючи процес третього розділу. Завершення композиції ґрунтується на контрасті між трьома інструментами в регістрі altissimo (через його зміщення розширеної теситури) і десинхронізованою появою баритона у низькій теситурі.

XA2 для квартету саксофонів Я. Ксенакіса своєю музичною мовою, яка ґрунтується на концепції стохастики, розкриває технічні й виразові можливості інструментів (чвертьтонова техніка, повільне вібрато, мультифоніка, регістр altissimo) та засвідчує процес модифікації жанру в еволюційному процесі його розвитку.

А. Яськів

МЕТОДИЧНІ ПРИНЦИПИ Ж.-М. ЛОНДЕКСА ТА ЇХ ЗНАЧЕННЯ В ЕВОЛЮЦІЇ САКСОФОННОГО ВИКОНАВСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

A. Yaskiv

METHODOLOGICAL PRINCIPLES J.M. LONDEIX AND THEIR SIGNIFICANCE IN THE EVOLUTION OF SAXOPHONE PERFORMANCE IN THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

Ж.-М. Лондекс — видатний музикант, викладач, продовжувач виконавських та педагогічних традицій легендарного М. Мюля. Упродовж значного відтинку часу він виховав чимало талановитих та професійних артистів, які завдяки своїй багатогранній діяльності стали відомими не тільки в Франції, але й за її межами.

Деякі методичні засади визначного саксофоніста, музикознавця та композитора викладені в його Школі гри на саксофоні.

Так, автор відзначає, що саксофон — це інструмент із насиченим від природи звуком, а його тембр наділений безліччю гармонік чи частин. Він здатний до великої

однорідності звуку, від найнижчих до найвищих нот, завдяки широкій тембровій палітрі членів сімейства саксофонів.

Через зміни в амбушурі (положення губ або горла) або за допомогою зміни мундштука, можуть виникати тонкі варіації кольору звуку. Гра субтоном (підборіддя втягнуте, нижня щелепа добре опущена) пригнічує велику кількість обертонів, що полегшує гру на надзвичайно м'яких динамічних рівнях і видає покритий звук, який є таємничим, захоплюючим та оригінальним.

Три відчутні частини звуку — це атака, тривалість та завершення. Це елементи, за словами автора, на яких артист може повною мірою проявити силу свого вираження. Спосіб, яким розпочинається та закінчується звук, складають два важливі моменти.

Саксофон може відтворювати всі динамічні відтінки — від інтенсивного форте до піанісимо. Це питання, на думку Ж.-М. Лондекса, залежить від здібностей та технічних можливостей музиканта. Він розрізняє «початковий голос» — коли тон часто підсилюється за допомогою вібрато або природним тембром та звичайний акомпануючий, відтворений менш яскравим звучанням.

Окрему увагу автор приділяє безперевному диханню — техніці, завдяки якій звук може утримуватись надзвичайно довго, не зупиняючись. Така гра викликає асоціації із модальною музикою, у якій немає тональних каденцій. Під час гри музиканти, надуваючи щоки, випускають повітря, наповнюючи легені, водночас вдихаючи носом. Техніка повинна бути достатньо освоєна, щоб уникнути будь-якого спотворення звуку в процесі делікатної та критичної фази вдиху через ніс. Ж.-М. Лондекс зауважує, що безперервне дихання не підходить для гри в гучних місцях, а також для найменших представників сімейства саксофонів, яким потрібен більший запас повітря.

Розглядаючи питання вібрато, музикант відзначає, що попри поширення цього прийому в багатьох давніх цивілізаціях, його використання в академічній музиці є недавнім. Виконавці, як правило, вважають його прикрасою, як наприклад, трелі, форшлаги, групето та інші.

Окремим, за словами автора, складним питанням для саксофоністів, постає регістр альтиссімо. Ж.-М. Лондекс радить композиторам, окрім віртуозних творів, використовувати його помірно або, принаймні, обережно. Роглядаючи атаку звуку, артист зауважує, що вона повинна бути чіткою і прямолінійною, але не різкою, продовжуватись із певною звуковою щільністю, не короткими і сухими нотами, а також супроводжуватись резонансом. Як іноді роблять скрипалі в певних ситуаціях, ноти pizzicato можна виконувати vibrato.

Внесок Ж.-М. Лондекса в мистецтво гри на саксофоні виявляється в поєднанні в ньому академічного та джазового напрямів, а також авангардної музики, збагативши та розширивши, таким чином, спектр виразових можливостей саксофона такими артикуляційними прийомами, як-от slap, subton, frullato, glissando, що стали невід'ємною частиною сучасної музики.

Ґрунтовний практичний досвід Ж.-М. Лондекса у сфері музичної освіти слугував появі багатьох методичних розробок та інструктивного репертуару для саксофона, освоєння яких сприяють професійному зростанню молодих виконавців.

В. Зима

ТВОРИ ДЛЯ КЛАРНЕТА ЙОРГА ВІДМАНА — ХРЕСТОМАТІЯ СУЧАСНОГО ВИКОНАВЦЯ

V. Zyma

CLARINET PIECES BY JÖRG WIDMANN AS AN ANTHOLOGY FOR THE MODERN PERFORMER

У XXI ст. тембр кларнета знаходить своє застосування в безлічі творів різноманітних жанрів. Цей інструмент застосовується в оркестровій музиці, ансамблях духових та мультиінструментальних складах. У кельтській фольклорній традиції та у деяких країнах Близького Сходу кларнет може долучатися до народних ансамблів. Одним із беззаперечних фаворитів кларнет є у джазовій сфері, де застосовується як соло, так і у складі бігбенду. Кларнетист Бенні Гудмен й донині вважається легендою кларнетового джазу. У деяких композиціях рок-музики кларнет вносить унікальні звучання. Усі перелічені аспекти є підтвердженням гнучкості та універсальності інструмента у світі музики.

Зважаючи на широкий спектр сфер побутування кларнета, сучасним виконавцям доводиться не лише володіти сталими техніками, але й опановувати інноваційні прийоми задля збагачення виконавської експресії.

Протягом декількох століть існування інструмента кларнетисти-виконавці докладали зусиль для досягнення нових звучань, допомагаючи майстрам змінювати конструкцію, або винаходячи нові способи звукодобування. Першопрохідцями у XVIII ст. стали австрійський кларнетист Антон Пауль Штадлер, якому присвячені найвідоміші кларнетові твори Вольфганга Амадея Моцарта (Квінтет для кларнета К 581 та Концерт для кларнета з оркестром К 622); француз Жан-Ксав'є Лефевр та німець Іван Мюллер, які запропонували нові модифікації інструмента. А от Гіацинт Клозе, Луї-Огюст Бюффе з однієї сторони та Карл Берман, Оскар Елер — з іншої, дали кларнету можливість розвиватися двома шляхами.

Кларнетисти сьогодення — Мартін Фрьост, Алессандро Карбонаре, Корадо Гюфреді, Паоло Бельтраміні, Ніколя Бальдеру, Магнус Гольмандер — поєднують у своїх концертних програмах опуси класико-романтичної доби із творами, що насичені експериментальними прийомами гри. Та є кларнетист, який не лише відтворює композиції інших авторів, але й створює власні, які випробовують виконавця та його інструмент на міцність.

Йорг Відман — німецький композитор і кларнетист, який переосмислив можливості свого інструмента та розширив репертуар сучасного виконавця. Майбутній композитор, кларнетист та диригент народився 1973 р. у Мюнхені та розпочав своє навчання у Герда Штарке в рідному місті, згодом продовжив вивчати гру на кларнеті в Чарльза Найдека у Джульярдській школі в Нью-Йорку. Тяжіння до імпровізації та творення музики привели одинадцятирічного Йорга до Кея Вестермана у клас композиції.

Сфера впливу Йорга Відмана як плідного композитора на жанри музичного мистецтва дуже широка, проте значний інтерес, як стверджує митець, викликає в нього камерна музика. У цьому сегменті справжніми перлинами вважаються *Klarinettenquintett* (Квінтет для кларнета зі струнним квартетом), у якому Й. Відман використовує звичні для його творів мультифоніки та фрулато, а також глісандо та прийом пропускання повітря через інструмент без висоти звуку. У тріо "*Es war*

einmal…" (з нім. «Одного разу…») до вище згаданих технік додаються чвертьтони та мікротони (наприклад, 1/3 тону). Мультифоніки, фрулато та глісандо також використані у Квінтеті для гобоя, кларнета, валторни, фагота і фортепіано, у "*Fieberpantasie*" (з нім. «Несамовита фантазія» або «Шалена фантазія») для бас-кларнета, струнного квартету та фортепіано, а також у «Баварсько-вавилонському марші» (нім. "*Bayerisch-babylonische Marsch*") із циклу «Циркові танці», який є сміливою пародією на «Баварський марш дефіляд» військового музиканта Адольфа Шерцера.

У п'єсах для кларнета і фортепіано "*Fünf Bruchstücke*" (нім. «П'ять фрагментів» чи «П'ять осколків») Й. Відман використовує як звуковий ефект шум від натискання клапанів. У «Легких етюдах» (нім. "*Lichtstudie I-VI*") для скрипки, альта, акордеона, кларнета і оркестру складним завданням для виконавця стануть мікротони (наприклад, 1/3 чи 2/3 тона), гра вказаних нот «повітрям» без вібрування тростини або ж спів через інструмент звуками «і» та «у», і нарешті останньою перепоною стане слеп.

Йорг Відман перетворює традиційні техніки на прийоми, що використовуються лише заради виразного ефекту, саме так у "*Sphinxenspruche und Rätselkanons*" (з нім. «Заклинання Сфінкса та канони загадок») для кларнета, сопрано і фортепіано використане подвійне стакато. Відман-кларнетист багато виступає країнами світу, тому розширює репертуар творами для виконання соло та з оркестром. Шукачам «пригод» у світі технічних та звукових можливостей кларнета будуть цікаві композиції для кларнета з оркестром «*Echo-Fragmente*» (нім. «Уламки відлуння») або для кларнета соло «*Drei Schattentaenze*» (нім. «Три танці з тінями»). Серед найвідоміших творів митця — Фантазія для кларнета соло та Елегія для кларнета з оркестром.

Кларнетове мистецтво сьогодення вимагає від виконавців не зупинятися на традиційних способах звукодобування. Композиторський доробок та виконавське мистецтво (записи сольних виступів, з оркестром і в ансамблі з відомими колегами) Йорга Відмана можуть служити кларнетисту-початківцю настільною книгою, вичерпним посібником з розширеної сучасної техніки гри на кларнеті.

С. Юрова

«МЕБЛЕВА МУЗИКА» ЕРІКА САТІ ЯК ДЕТЕРМІНАЦІЯ СУЧАСНОЇ ФОНОВОЇ МУЗИКИ

S. Yurova

"THE FURNITURE MUSIC" BY ERIK SATIE AS A DETERMINATION OF MODERN BACKGROUND MUSIC

Сьогодні одним із найпопулярніших музичних стилів Франції (як і в усьому світі) є «легке слухання» (також відоме як "ambient", "new age") — це нова трансформація фонової музики, яку створював Ерік Саті ще сто років тому. У своїй творчості композитор намагався зробити музику повсякденною та декоративною, звільненою від хибної експресії, звучання та значення. Його пристрасть до повсякденності проявлялася у використанні жанрових моделей хоралу, ноктюрну, вальсу, сарабанди, прелюду, кадрилі тощо. У подальшому саме такий жанровий принцип надихав Е. Саті на створення фонової музики.

Загалом, фонова музика виникла від уваги до оточуючого звукового середовища, його відтворення та прагнення «писати музичний клімат» (створювати особливу музичну атмосферу). Е. Саті відзначав, що потрібно навчитися створювати «музичну декорацію», або, інакше кажучи, писати «музику-шпалери» як найбільш абстрактний і загальний контекст музичного впливу, щоб очистити слухову свідомість від упередженості і перевантаженості значеннями, які заважають розпізнавати звукові знаки і шум навколишнього середовища, та можуть сприйматися як звичайні або незначущі. Музика може створити абстрактний контекст, що допоможе розпізнати їх як символи зі своїм унікальним значенням у зовнішньому світі. Це відкриття Е. Саті згодом стане актуальним для видатних композиторів XX століття Джона Кейджа і Карлгайнца Штокгаузена. Останній, піонер музики ембієнт, через шістдесят років напише твір "Klangenvironments", що буквально означає «звукові оточення» або «навколишнє звукове середовище», продовжуючи тим самим пошуки Е. Саті. Дж. Кейдж у своїй творчості також експериментував з використанням «випадковостей» та випадкових елементів (це було основним принципом композитора), що можна розцінювати як віддзеркалення ексцентричного підходу Е. Саті до композиції. Обидва послідовники були зацікавлені у використанні незвичних звукових образів у своїй музиці, що вказує на певну паралель між їх творчістю та творчістю Е. Саті. Таким чином, можна сказати, що Джон Кейдж і Карлгайнц Штокгаузен успадкували деякі ідеї та концепції Е. Саті й втілили їх у власній музичній творчості.

Ерік Саті безперечно стояв біля витоків «музики як частини інтер'єру» або «фонової музики», яку пізніше назвуть «ембієнт». Його творчість стане основою для подальшого розвитку мінімалізму та інших музичних напрямів, зокрема, таких як лаунж.

Але, насправді, не всю музику Е. Саті можна віднести до категорії «меблевої (фонової) музики». Цей термін точно описує лише декілька його творів: "Trois Gymnopédies", "Gnossiennes", а також "Musique d'ameublement".

Говорячи про сучасний музичний простір, треба відмітити, що існує цілий альбом, присвячений творчості Еріка Саті, а саме — «Музика з будинку з чотирма димоходами» (англ. "the House With Four Chimneys") гурту Eddy & the Esotériks. Цей альбом складається з аранжувань творів Е. Саті, які виконуються на різних інструментах, таких як гітара, скрипка, флейта, гобой та акордеон. Альбом включає в себе виконання різних творів композитора, які можуть зачарувати слухача своєю неперевершеною музичною якістю.

Е. Саті був пророком у своїй творчості, передбачаючи основні напрями розвитку музичного мистецтва протягом наступних 50 років. Усі ці аспекти демонструють значущість та вплив творчості Еріка Саті на сучасне музичне мистецтво. Він залишається одним з найвидатніших композиторів XX століття, чиї ідеї й досі продовжують надихати музикантів усього світу.

К. Бєлікова

«ПРЕЛЮДІЯ, ФУГА ТА ВАРІАЦІЯ» ОР. 18 H-MOLL СЕЗАРА ФРАНКА: ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

K. Bielikova

"PRELUDE, FUGUE AND VARIATION" OP. 18 H-MOLL BY CÉSAR FRANCK: PECULIARITIES OF PERFORMING INTERPRETATION

До найвідоміших фортепіанних п'єс Сезара Франка належать «Прелюдія арія фінал», «Прелюдія хорал фуга» та «Прелюдія фуга та варіація», яка, хоча в оригінальній версії призначалася для органу, проте отримала значне визнання і в піаністичному середовищі. Цей твір, який має присвяту Камілю Сен-Сансу, цікавий, насамперед, новаторською інтерпретацією традиційного циклу прелюдія-фуга у стилі Й. С. Баха, межі якого розширені завдяки включенню жанру більш пізнього походження – варіації. Твір має тричастинну структуру та передбачає виконання без перерв, утворюючи єдиний монолітний цикл.

На сьогодні існує дві найбільш відомі фортепіанні транскрипції «Прелюдії, фуги та варіації» *op.* 18 С. Франка, створені Гарольдом Бауером та Ігнацем Фрідманом. Частіше піаністи надають перевагу редакції Г. Бауера, Можливо, це обумовлене тим, що вона найбільш точно відтворює специфіку композиторського задуму. На користь цієї редакції говорить і той факт, що при порівнянні її з версією п'єси, створеної С. Франком для фортепіано та фісгармонії, очевидним виявляється подібність фактурного вирішення обох версій цього твору.

З-поміж багатьох виконавських версій «Прелюдії, фуги та варіації», створених відомими піаністами минулого і сучасності, зупинимося на інтерпретаціях Йорга Демуса та Сержіо Фіорентіно, кожна з яких розкриває нові образно-змістовні грані цієї музики.

В інтерпретації «Прелюдії, фуги та варіації» *op.* 18 *h-moll* Й. Демусом привертає увагу прагнення піаніста створити цілісну драматургічну лінію розвитку. Це досягається збереженням єдиної метро-ритмічної пульсації протягом всього твору. Піаніст уникає контрастних темпових змін між Прелюдією, Фугою та Варіацією, хоча як в оригінальному нотному тексті, так і в транскрипції Г. Бауера, для цих частин циклу наявні різні темпові ремарки (Прелюдія — *Andantino Cantabile*, зв'язка між прелюдією та фугою — *Lento*, Фуга — *Allegretto ma non troppo*, Варіація — *Andantino*).

Також у виконанні Прелюдії Й. Демусом слід відзначити прагнення максимально увиразнити кожну фразу, завдяки філігранному, м'якому, туше та виразному інтонуванню, яке досягається невеликими агогічними відхиленнями в межах фраз. За допомогою таких виконавських засобів виразності та знаходженню різноманітних градацій звучання в межах *pp-mp* тема Прелюдії звучить дуже камерно, і навіть у дещо відсторонено споглядальному ключі.

Зв'язка між Прелюдією та Фугою виконується піаністом доволі експресивно та навіть драматично. Й. Демус яскраво підкреслює контрастні зміни динаміки в межах кожної фрази, створюючи враження переключення регістрів на органі.

Інтерпретація Фуги привертає увагу цікавими штриховими знахідками. Наприклад, при початковому проведенні теми виконавець спочатку робить зазначене в ремарці *legato,* проте вже у тт. 5-6 він чергує штрихи *legato* та *non legato*, відокремлюючи вісімки від половинної ноти. Такий спосіб інтонування зберігається протягом всіх проведень теми. Окрім цього, штрихове різноманіття, яке задіюється

піаністом, допомагає підкреслити певні інтонаційні звороти в мелодичних лініях окремих голосів фактури. Загальний динамічний план Фуги спрямовується музикантом до кульмінації в кінці, а завершальні акорди звучать піднесено в динамічні градації *ff*.

На невеличкому затуханні звуку останнього акорду Фуги, у досить піднесеному і навіть декламаційному характері розпочинається Варіація. Проте перед появою основної теми Прелюдії, динаміка іде на спад і ця тема звучить у тому ж динамічному нюансі, що і на початку твору. Слід зауважити, що означена динамічна градація зберігається піаністом майже незмінно до кінця цієї частини. Також у цій частині твору піаніст вносить певні корективи до редакції Г. Бауера, на якій, очевидно, він основується. Зокрема, Й. Демус повторює залігований бас на початку Варіації (тт. 7–8 і подібні такти) та подвоює мелодичну лінію основної теми в репризі, виконуючи її в октавному викладенні. Такий творчий підхід до осмислення редакції може бути обумовлений тим, що Й. Демус поєднував у своїй діяльності як виконавство, так і композицію.

Інтерпретаційна версія «Прелюдії, фуги та варіації» С. Франка, представлена Сержіо Фіорентіно, демонструє зовсім протилежний підхід до втілення художнього образу твору. На відміну від Й. Демуса, він грає дуже відсторонено, у спокійно-споглядальній манері. С. Фіорентіно чітко витримує темпову єдність, уникаючи *rubato* в межах фраз, і обмежується лише агогічними ремарками, вказаними Г. Бауером у нотному тексті. Також піаніст зберігає і певну єдність динамічного плану, майже весь час лишаючись у межах від витонченого *pp* до *mf* у певних кульмінаційних моментах.

Інтерпретуючи Прелюдію, С. Фіорентіно обирає помірний, стриманий темп, близький до *Andante*, який дозволяє йому рельєфніше виявити всі особливості голосоведення в багатоголосній фактурі. Означений спосіб репрезентації тематизму зберігається протягом всієї п'єси. Також музикант дещо переосмислює динамічний план, запропонований у транскрипції. У виконанні С. Фіорентіно відсутні виходи на яскраве звучання *f* та *più f,* а в тт. 28–29 виконавець змінює місцями пропоновані в нотах нюанси, граючи замість *p-f — f-p.*

Зв'язок між Прелюдією та Фугою С. Фіорентіно трактує в зосередженому, емоційно-стриманому характері. На відміну від Й. Демуса, він сприймає пасажі не як відголоски попередньо зіграних акордів, а як їх безпосереднє продовження. *Lento* (зв'язка) плавно підводить до наступної частини — Фуги, без суттєвої цезури між ними.

Фугу С. Фіорентіно трактує у філософсько-зосередженому ключі. Піаніст обирає стриманий темп, майже не змінюючи його відносно до обраного ним на початку Прелюдії *Andante*. С. Фіорентіно витримує тему в одному штриховому нюансі (*legato).* Він зосереджується на яскравому виявленні тембрових особливостей звучання різних регістрів фортепіано, у яких проводиться тема та голоси, що її супроводжують. Також слід зауважити, що в цій частині виконавець знову дещо переосмислює динамічний план, запропонований у транскрипції, хоча загальний драматургічний розвиток, як і в Й. Демуса, спрямовується до фінального розділу, який звучить доволі яскраво порівняно до динамічної градації, яку він використовував попередньо. Таке інтерпретаційне вирішення динаміки дозволяє йому підкреслити значимість цієї кульмінацій, яка сприймається як основна не тільки для Фуги, але й для всього циклу загалом.

У Варіації С. Фіорентіно повертається до лірично-споглядального, зосередженого музичного образу, що був втілений ним у Прелюдії. Він знову зберігає єдність динамічного плану, уникаючи яскравих контрастів, проте роблячи невеликі *crescendo* та *diminuendo*, які дозволяють природніше розвиватися як кожній фразі, так тематизму загалом.

Отже, аналітичний розгляд виконавських версій «Прелюдії, фуги та варіації» *op.* 18 *h-moll* С. Франка, представлених Й. Демусом та С. Фіорентіно, демонструє багатогранність образно-змістовного наповнення цієї музики. Й. Демус виявляє зосереджений, проте водночас доволі експресивний характер твору та, завдяки певним виконавським знахідкам (штрихове різноманіття у Фузі, підкреслено декламаційне виконання мелодичних фігурацій на початку Варіації і більш повнозвучному трактуванню фактури загалом), все-таки відсилає слухачів до специфіки органного звучання та виконавської традиції. На відміну від нього, С. Фіорентіно увиразнює філософсько-споглядальний аспект музичного образу, інтерпретуючи п'єсу в лірико-романтичному ключі.

А. Лошков

ФЕНОМЕН ОРНАМЕНТАЛЬНОСТІ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

A. Loshkov

THE PHENOMENON OF ORNAMENTALITY IN MUSICAL ART

Орнаментальність (лат. *ornamentum* — прикрашення) — явище, властиве будь-якому мистецтву різних історико-культурних епох. Етимологічно споріднені йому терміни («орнамент», «орнаментика»), маючи генетичні зв'язки передусім з декоративно-ужитковими різновидами художньої творчості, широко розповсюджені також і в інших мистецьких сферах, зокрема архітектурі, графіці, живописі, хореографії, музиці тощо, а також літературі через «відкритість» та розповсюдженість вживання декоративних елементів орнаменту / орнаментики в тексті творів.

Пройшовши тривалий шлях історичного розвитку в культурі (від архаїки до сьогодення), та віддзеркалення в численних фольклорних та професійних, духовних та світських текстах, орнаментальність постає комунікативним феноменом, носієм накопиченої семантико-змістовної, аксіологічної та образно-художньої інформації, духовним символом і знаком національної пам'яті. Орнаментальність є репрезентацією складної системи уявлень про історичні, етноментальні та індивідуальні форми буття соціуму, тим самим демонструючи загальнозначущі, універсальні властивості. Мистецько-культурна значущість та функційна множинність окресленого явища (що не зводяться лише до декоративно-допоміжної), уможливлює трактувати орнаментальність як особливий тип художнього мислення.

Особливу роль відіграє орнаментика, орнаментальність у музичній культурі й мистецтві, набуваючи специфічні риси і форми проявів, зокрема в музичному фольклорі, просторі академічної музики, позаакадемічній сфері, явищі музично-виконавської імпровізації, слугуючи маркером виразу креативної ініціативи, творчої фантазії та індивідуально-художнього самовираження виконавця.

Мистецтво музичної орнаментальності, орнаментики (або за іншим термінологічним ім'ям мелодичної фігурації, музичної мелізматики), до якого відносять

групето, морденти, форшлаги, трелі та ін. *quasi* декоративні явища, набуло розповсюдження в художній практиці доби бароко та застосовувалось в якості різноманітного колорування / прикрашення музичного тексту. Виключне значення різні форми музичної орнаментації набули в історії опрацювання мелодії, що засвідчує, зокрема, принципи класичного варіювання та підтверджує розквіт жанру «суворих» орнаментальних варіацій у творчості митців другої половини XVIII ст. Особливу роль посідає орнаментальність у художній практиці XIX ст., зумовлена романтичними інтенціями в культурі цієї доби, прагненням до мелодичної індивідуалізації, витонченості інтонаційного (виконавського та авторського) висловлювання.

Теорія музичної орнаментальності, що розглядає засоби й створення явищ фігурації через переображення одного або декількох елементів, та можливості їх сполучення, є суттєво важливою для усвідомлення художніх процесів, властивих періодам, відзначеним синкретизмом художнього мислення. Ця теорія є складовою вчення про фактуру (її явища мелодичної фігурації), тісно перетинається з теоретичною цариною, що вивчає процеси становлення музичного тексту, музичної композиції (через сполучення логічних принципів повторення та оновлення / контрасту матеріалу — інтонаційного, мотивно-тематичного, інтервального, структурного тощо), та широко використовується в музичній практиці XX ст. Питання мелодики, ритму, фактури, позиційовані як віддзеркалення орнаментального мислення, що має й візуальні прообрази (вигнутість, візерунковість мелодичної лінії, сплетіння музичних орнаментів у вибагливий малюнок тощо), уможливлює нове прочитання музичних текстів у художньому просторі сьогодення, розглянути сучасні феномени (мікротематизму та ін.).

Отже, орнаментальність, будучи феноменом та музично-комунікативним засобом, осмислюється як компонент стилю (національного, авторського, культурно-історичного), складова мовного комплексу, а також вагомий структуротворчий принцип та чинник художнього смислоутворення, що відіграє значну роль у художньому бутті музичного мистецтва.

К. Трикозюк

ОРКЕСТР НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ІМЕНІ В. КОМАРЕНКА ЯК ТВОРЧА ЛАБОРАТОРІЯ У ФОРМУВАННІ НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА ХАРКОВА

K. Trykoziuk

V. KOMARENKO ORCHESTRA OF FOLK INSTRUMENTS AS A CREATIVE LABORATORY IN THE FORMATION OF KHARKIV FOLK ORCHESTRA PERFORMANCE

Професійне академічне народно-інструментальне виконавство в Україні розпочинає своє становлення наприкінці XIX ст. та тісно пов'язане з практикою оркестрового музикування. Показовим є той факт, що саме Харківщина постає колискою цього феномену. Завдяки діяльності таких митців, як В. Катанський та В. Комаренко, у 1888 р. в Харкові з'являються перші балалаєчні гуртки, а в 1889 р. при Харківському університеті та повітовому училищі виникає перший домрово-балалаєчний оркестр. Саме такі народно-оркестрові колективи були першими творчими лабораторіями формування виконавської майстерності гри на народних

інструментах, а їх діяльність сприяла створенню приватних курсів, а згодом і підтримці цього явища державними навчальними установами.

Одним з перших подібних осередків професійного музичного навчання в Харкові постають курси гри на народних інструментах, організовані В. Комаренком у 1922 р. при 1-й Харківській музичній професійній школі (далі — МПШ). У 1924 р. В. Комаренко стає на чолі Основ'янської філії МПШ, при якій паралельно розпочинають роботу два відділення — доросле (основне) та дитяче (шкільне). Пізніше, у 1928 р., у зв'язку з розширенням закладу, були відкриті класи оркестру, гітари та гармоніки. Вже з 1929 р. Основ'янське відділення було реорганізовано в 2-гу Музичну професійну школу. Отже, таким чином оркестр народних інструментів МПШ № 2 постає одним із перших навчальних оркестрів народних інструментів в Україні. Того ж року при школі було організовано музично-промисловий відділ, на базі якого в 1930 р. відкрився Технікум музичної промисловості, головною метою якого була підготовка професійних майстрів з виготовлення народних інструментів.

Слід зазначити, що становлення народно-оркестрового колективу МПШ № 2 припадає на другий етап оркестрової реформи В. Комаренка (1924–1932), яка характеризується введенням до суто струнного складу групи тембрових оркестрових гармонік. У наявних джерелах окреслено, що реформаторська діяльність В. Комаренка проходила лише на базі професійного оркестру народних інструментів. Проте, зважаючи на факт відкриття при МПШ № 2 класу гармоніки та майстрового цеху, цілком можна стверджувати, що навчальний оркестр народних інструментів цього закладу постає аналогічним експериментальним центром з формування виконавської майстерності молодого покоління музикантів та пошуку нових темброво-фактурних рішень. У 1933 р. шкільне відділення МПШ № 2 набуває статусу самостійної Дитячої музичної школи № 2, а з 1940 року за ініціативою В. Комаренка їй було присвоєно ім'я П. І. Чайковського.

В. Комаренко був беззмінним керівником Дитячого оркестру народних інструментів ДМШ № 2 до 1969 р. Після смерті митця, того ж року, колектив припиняє своє існування до 1974 р. і відновлює свою діяльність в якості оркестру баяністів під керівництвом М. Войтенка. У такому вигляді оркестр проіснував до середини 1975 р. і із цього періоду його очолює завідуючий відділом народних інструментів В. Боков. Новий керівник — домрист за фахом, реорганізовує склад оркестру, повертаючи до партитури домрову та балалайкову групи, а також додає дерев'яні духові — флейту та гобой. Таким чином, диригент наближує темброве звучання колективу до того, яке було при В. Комаренку.

Починаючи з 1985 р., у зв'язку з періодом «перебудови» та надалі розпадом Радянського союзу, Музична школа починає втрачати учнівський контингент та у 1987 р. реорганізовується в Школу мистецтв. На початку 1990-х років через брак учасників, оркестр народних інструментів зникає як навчальна дисципліна, перетворюючись спочатку у факультатив, а згодом в ансамбль викладачів школи, який з 2000-х рр. припиняє своє існування.

Проте, з 2008 р. за ініціативою адміністрації школи оркестр поновлює свою роботу, а на його чолі стає випускниця Харківської державної академії культури Я. Бабенко. Під час отримання професійної музичної освіти в навчальних закладах Харкова, Я. Бабенко опановує гру на домрі, скрипці та гітарі. Така зацікавленість різними музичними інструментами напряму позначилась на інструментальному складі очолюваного нею колективу. До стандартного академічного оркестру

керівниця вводить такі симфонічні тембри, як скрипки та віолончель, розширює духову групу за рахунок введення епізодичних труби та тромбону, а також підсилює акомпануючу групу шляхом залучення гітар та бандур.

Слід зазначити, що такий використовуваний інструментарій був єдиним серед колективів Харкова та наближує Дитячий оркестр ДШМ № 2 до складу українського оркестру народних інструментів, характерними ознаками якого є використання струнно-смичкової групи, бандур та мідних духових. Таке інструментальне рішення керівника аргументується спробою розширити арсенал звуковиражальних та технічних можливостей оркестру, а також наблизити звучання перекладень симфонічних партитур до оригіналу.

До концертних програм колективу входили перекладення хорових та симфонічних творів, а також музика з радянських кінофільмів. До гри в оркестрі активно залучаються викладачі школи, студенти професійних закладів музичної освіти Харкова, а також запрошуються солісти Харківської філармонії. За період керівництва Я. Бабенко, Дитячий оркестр народних інструментів ДШМ № 2 стає лауреатом міжнародних та всеукраїнських конкурсів і фестивалів, а у 2011 р., за спільною ініціативою диригента та адміністрації школи, колективу було присвоєно ім'я його засновника та першого керівника — В. А. Комаренка.

Починаючи з 2018 р. Оркестр народних інструментів імені В. Комаренка очолює К. Трикозюк, який у пошуках нових темброві фарб та художньо-виражальних можливостей змінює склад оркестру. Керівник прибирає з партитури струно-смичкові та мідні духові інструменти, залишає у складі бандури та гітари, а також додає цимбали і розширює наявну акомпануючу групу (шляхом введення оркестрових балалайок — секунди та альта). Таким чином, оновлений колектив набуває ознак синтезу сталого народного, українського та мандолінного оркестрів, де для останнього характерним є використання гітар на ряду з групою мандолін.

Репертуар колективу також зазнає повного оновлення. До концертної практики активно залучається музика українських (Д. Клебанов, В. Лапченка) та сучасних (Дж. Вільямс, Г. Шор) композиторів, твори світової класики (Й. Гайдн, В. А. Моцарт), а також численні перекладення композицій з інших інструментальних складів.

У період із 2018 по 2020 рр. Оркестр народних інструментів імені В. Комаренка стає лауреатом міжнародних конкурсів та фестивалів, бере участь у мистецьких заходах Харкова. У 2020 р. творча діяльність колективу зіштовхнулась із першими складностями дистанційної роботи, яка була пов'язана з пандемією COVID-19, а з 2022 р. із початком повномасштабної війни Росії проти України оркестр повністю перейшов у формат «онлайн». Така форма роботи привнесла суттєві зміни в інструментальний склад колективу, що було пов'язано з відсутністю оркестрового тембрового інструментарію в особистому користуванні учасників оркестру. З партитури довелось вилучити цимбали та більшість ударних інструментів. Проте колектив не припинив концертно-виконавську діяльність, і у 2023–2024 рр. у межах звітних онлайн-концертів відділу народних інструментів ДШМ № 2 імені П. І. Чайковського презентував нову програму. Слід зазначити, що наразі цей колектив є єдиним функціонуючим дитячим оркестром народних інструментів у Харкові.

Отже, простежуючи творчий шлях Оркестру народних інструментів імені В. Комаренка, цілком можна стверджувати про його прямий вплив на процес формування народно-оркестрового виконавства Харкова, особливо на початку його

становлення. Сучасний унікальний досвід оркестру також має прямий вплив на навчальні народно-оркестрові колективи міста, що підтверджується проведенням міжшкільного круглого столу «З досвіду дистанційної роботи з колективами» (Харків, 17 травня 2023 р.), присвяченому питанню функціонування оркестрів під час війни, між мистецькими школами Харкова.

О. Василенко

НЕОФОЛЬКЛОРНА СТИЛІСТИКА ТА ЇЇ ВІДОБРАЖЕННЯ В «КОНЦЕРТІ ДЛЯ ЧВЕРТЬТОНОВОГО БАЯНА З ОРКЕСТРОМ № 1» СУНЕ КЬОЛЬСТЕРА

O. Vasylenko

NEO-FOLKLORIC STYLISTICS AND ITS REFLECTION IN THE "CONCERT FOR QUARTER-TONE ACCORDION WITH ORCHESTRA NO. 1" BY SUNE KÖLSTER

Сучасне баянно-акордеонне мистецтво посідає поважне місце у світовій музичній культурі, віддзеркалюючи усі стильові аспекти музичного буття та ставши невід'ємною частиною глобальних мистецьких процесів. Демонструючи свій універсальний звуковиражальний потенціал, баян та акордеон стали важливим об'єктом уваги чималої кількості митців у багатьох країнах світу. Суттєво збагачуючи та модернізуючи музичну мову, її жанрово-стильову та стилістичну складову, композитори та виконавці відкривають водночас нові художні грані у сфері баянно-акордеонного репертуару.

Серед значної множини стилів та напрямів, репрезентованих у сучасному баянно-акордеонному мистецтві, особливу роль відіграє неофольклорна стилістика. Будучи цікавою творчою лабораторією зі значним ресурсним потенціалом, вона посідає надзвичайно важливе місце в баянно-акордеонній творчості багатьох митців по всьому світу. Яскравим свідченням цього є величезна кількість композицій, написаних у даному річищі.

Неофольклористична проблематика загалом є доволі часто висвітлюваною як в українському, так і в зарубіжному музикознавчому дискурсі, зокрема стосовно баянно-акордеонного мистецтва. Однак, попри помітну кількість наукових праць за цією тематикою, у вітчизняній музикології практично відсутні розвідки, присвячені втіленню неофольклорної стилістики в жанровій сфері баянного концерту, зокрема в концертах для чвертьтонового баяна з оркестром.

Чвертьтоновий баян, історія існування якого бере початок з 2005 р., з кожним роком привертає до себе все більше уваги музикантів. Доказом цього є поява значної кількості концертів для даного інструменту, написаних за цей доволі короткий час. Абсолютна більшість із цих творів ще не були об'єктом музикознавчого аналізу. Саме тому порушення проблеми жанрової специфіки концерту для чвертьтонового баяна, а також втілення у них неофольклорної стилістики, зумовлює актуальність розвідок автора цієї публікації, які є першою спробою дослідження цього феномену.

Серед сучасних митців, котрі зверталися до жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром, слід назвати ім'я відомого датського композитора Суне Кьольстера (нар. 1976), творчість якого вражає своєю широтою та різноманіттям. Працюючи в різних сферах, жанрах та формах музики, композитор пише ансамблеві композиції, твори для оркестру, музику до кінофільмів тощо. Митець активно співпрацює із сучасними діячами кіномистецтва, зокрема його музика досить часто звучить у фільмах, що порушують гострі соціальні проблеми.

Характерним для творчої особистості С. Кьольстера є також його інтерес до культури та соціально-політичного життя Близького Сходу. Композитор неодноразово звертається до арабського фольклору та активно імплементує елементи близькосхідної музичної традиції у своїх композиціях. Прикладом цих інтенцій є «Струнний квартет № 1 Op. 3» (2021), присвячений сирійським біженцям та загалом усім, хто був змушений покинути свої домівки через війну та тиранію. У цьому творі митець використовує маками — специфічні лади-моделі, які посідають основоположне місце в традиційному професійному музичному мистецтві Близького та Середнього Сходу. Поряд із цим, С. Кьольстер збагачує фонічну складову музики даного квартету мікротоновими співзвуччями, що сприяє втіленню композиторського задуму, пов'язаного із відображенням трагізму та жорстокості військових дій в Сирії.

Інтерес композитора до арабської культури й арабської музики віддзеркалюється також у його Концерті для чвертьтонового баяна з оркестром № 1 op. 5 (2021 р.). Згідно з авторською ремаркою в партитурі, цей твір був написаний спеціально для відомого датського баяніста Б'ярке Могенсена, якому присвячено дану композицію і котрий здійснив значний внесок до популяризації музики С. Кьольстера. Природно, що саме Б. Могенсен став першим виконавцем Концерту, прем'єра якого відбулася за участю каїрського симфонічного оркестру (диригент Петер Еттруп Ларсен) у місті Каїр (Єгипет) у тому ж 2021 році. Концерт складається з 3-х частин: I - «Гніздо сороки» (*Nest of the Magpie*); II - «Крокодилячі сльози» (*Crocodile Tears*); III - «Танець півня» (*Dance Of The Rooster*), програмні назви яких одразу налаштовують на арабську традицію (наприклад, образ півня посідає шановане місце в арабській та тюркській культурі, асоціюючись з пильністю й хоробрістю).

За своєю загальною композиційною будовою твір належить до традиційного жанрового типу Концерту (співвідношення частин: швидко - повільно - швидко). За характером ансамблевої взаємодії між партіями соліста та оркестру концерт належить до домінантно-сольного типу концертування з чітко вираженою акомпануючою роллю оркестру (камерного складу), а також певною мірою репрезентує тип діалогу згоди.

Перша частина Концерту написана у сюїтній формі з елементами тричастинності. Друга частина твору за своєю побудовою та жанровою специфікою репрезентує саз-семай — особливу форму інструментальної музики в османській музиці. Композитор також імплементує тут *усул* — основну ритмічну структуру, що доповнює мелодичний ритм даної частини. Остання частина Концерту побудована у вигляді складної тричастинної форми (з епізодом всередині) із елементами варіаційності (у крайніх розділах).

Інтонаційно-ладова організація Концерту ґрунтується на низці арабських модальних ладів — макамів, які пронизують музику усього твору. Так, у першій частині концерту звучать макам *Saba* (в розділі А — тт. 12–48, Е — тт. 171–206, A_1 — тт. 215–242 та A_2 — тт. 263–279); макам *Hijaz* (у розділі В — тт. 49–91) та макам *Rast* (у розділі С — тт. 92–147). У другій частині композитор використовує маками *Saba* та *Bayati*, які синхронно переплітаються протягом всієї частини. В музиці останньої, третьої частини провідна роль належить макамам *Saba* (в розділах А та A_1 — тт. 1–56, 94–183), *Rast* та *Nawa Athar* у розділі В (тт. 57–93). Інтонаційно-ладова організація посідає важливу роль у формотворенні концерту, безпосередньо впливаючи на музичну драматургію твору. Водночас С. Кьольстер доволі часто використовує в

музиці концерту мелодичне орнаментування та мікротонові співзвуччя (зокрема, мікротонові мелізми), що сприяє створенню ефекту імпровізаційності в партії солюючого баяна.

Знакова система альтерації в концерті представлена у вигляді півтонових та мікротонових діезів та бемолів. Проте композитор використовує майже тільки чвертьтоновий діез та бемоль, майже нівелюючи значення 3/4 тонового бемоля та діеза. Як виключення, прикладом використання 3/4 тонового діеза можна назвати 58 такт (розділ В) І частини, а також 3/4 тонового бемоля в 63 та 65 тактах (розділ В) ІІІ частини концерту.

У творі переважає гомофонно-гармонічний склад (з домінуванням мелодичної лінії в партії соліста), а також використані елементи підголоскової поліфонії в І частині Концерту. Композитор обмежується класичними техніками композиторського письма, за винятком лише проявів алеаторики (каденція соліста в ІІІ частині концерту — Optional cadence) та сонорики (рідкі вставки *glissando* у сольній партії баяна). Виконавські прийоми в партіях соліста та оркестру також переважно традиційні. Серед специфічних прийомів гри на баяні можна лише назвати *glissando* та «пальцеве» тремоло.

Отже, концерт для чвертьтонового баяна з оркестром Суне Кьольстера є яскравим зразком жанрової моделі концерту для чвертьтонового баяна з оркестром, демонструючи як перспективність використання мікротонової музики в баянній царині, так і сучасні форми інтерпретації неофольклорної стилістики в контексті кроскультурного діалогу Схід — Захід.

О. Стецкович

ПОЛІСТИЛІСТИКА ЯК ХАРАКТЕРНА ОСОБЛИВІСТЬ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ СТІНГА

O. Stetskovych

POLYSTYLISTICS AS A CHARACTERISTIC FEATURE OF STING'S PERFORMING STYLE

Поняття виконавський стиль у сфері рок- і поп-музики тісно пов'язане з певним музичним напрямом, що визначає вокальну та інструментальну манеру виконавця, чільні елементи його сценічного іміджу. Для виконавського стилю Стінга чільною особливістю є принцип полістилістики. Творчість митця є рівною мірою дотичною як до рок-, так і до поп-музики. Ще в роки юності артист поставив собі за мету досягти вміння грати в будь-якому потрібному стилі. Вправляючись у співі та грі на бас-гітарі, юнак наполегливо йшов до своєї мети, оволодіваючи якомога більшим обсягом виконавських манер та інтонаційних практик. Врешті стильова палітра його музики набула широкого діапазону — від джазу, джаз-року, регі та паб-року до так званого музичного британізму, з одного боку, та повної відмови від західного мелосу, з іншого.

Полістилістичний характер мистецької діяльності Стінга щільно пов'язаний з універсалізмом його творчої особистості. Стінг у своїй творчості базується на доволі широкому, хоча й обмеженому колі стилів і напрямів сучасної йому рок- та поп-музики. Ця множина стилів є результатом осмислення музичних вражень, отриманих митцем у процесі свого художнього формування.

Полістилістика Стінга являє собою особливий мистецький підхід, сутність якого полягає в тому, що певний стиль (або їхня сукупність) не стає єдиною системною ознакою його особистісної виконавської манери. У творчій лабораторії Стінга різні музичні стилі перетворюються на своєрідні мистецькі інструменти, складові його багатошарового музичного мовлення. Пісні Стінга демонструють прийом, який можна назвати грою стилів. І якби митець обмежувався виключно перетасовуванням різних стилістичних складових без власного емоційного оцінювання ситуації, його творчість могла би бути характеризована як постмодерна. На заваді цій характеристиці стає занадто значна питома частка особистісного начала. Як це характерно для митців романтичної традиції, у творчості Стінга простежується сильний елемент авторського «Я».

Як артист Стінг передусім є співцем-виконавцем власних пісень, бардом. Прикметною ознакою образної палітри його пісень є наявність так званого ліричного героя, від імені якого ведеться оповідь або просто йде певний емоційний посил. Комбінації різних стилістичних компонентів у його піснях використовуються продумано й свідомо з метою створити певну звукову атмосферу, викликати в слухача певні спогади та емоційні асоціації. Різноманітні стилі, використані Стінгом в одній пісні, задіюються ним у якості своєрідних музично-понятійних символів на рівні із широко застосовуваними ним вербальними метафорами.

Осягнення багатошаровості музики Стінга потребує адекватного уявлення про його музично-лексичний тезаурус, той звуковий інструментарій, яким він оперує у власних творах.

Р. Чернова

СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНО-ДЖАЗОВОЇ МАНЕРИ ФРЕНКА СІНАТРИ (НА МАТЕРІАЛІ ЙОГО ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПІСНІ “COME FLY WITH ME”)

R. Chernova

SPECIFICITY OF FRANK SINATRA’S VOCAL-JAZZ MANNER (BASED ON THE MATERIAL OF HIS PERFORMANCE INTERPRETATION OF THE SONG “COME FLY WITH ME”)

Одним з найвидатніших співаків, який здійснив безпрецедентний вплив на масову музичну культуру XX століття, є Френк Сінатра, пісні якого увійшли до скарбниці світової джазової та популярної музики. Завдяки винятковому «оксамитовому» тембру голосу та неповторній співочій манері, Сінатрі вдавалось витончено розкрити глибинний сенс виконуваних творів та занурити слухачів у вир емоцій.

У 50-ті — 60-ті рр. XX ст. співацька діяльність Ф. Сінатри майже повністю присвячується одному з провідних стильових напрямів джазового мистецтва — *свінгу*. Серед найкращих творчих здобутків артиста у цьому стилі важливе місце посідає його натхненне виконання пісні “*Come Fly With Me*” («Летимо зі мною»), написаної композитором Джиммі Ван Хойзеном на слова Семмі Кана. Будучи заголовною в однойменному свінг-альбомі, що вийшов у 1958 р., ця композиція задає відповідний настрій для решти пісень альбому, описуючи пригоди в різних екзотичних місцях (у Бомбеї, Перу, затоці Акапулько) на початку Епохи реактивних літаків. Виконавська інтерпретація Сінатрою пісні “*Come Fly With Me*” демонструє

широке використання ним яскравої палітри технічних прийомів джазового вокалу, які притаманні стилістиці *свінгу*.

Однією з провідних ознак музики "*Come Fly With Me*" є її ритмічна основа, яка базується на *свінгуванні* — чотиридольній синкопованій метриці (з акцентуванням слабких долей такту), яка породжує певну пульсацію, що надає жвавості та відчуття прискорення при збереженні темпу. Так звана *енергія свінгу* передається за допомогою *офф-біту* (зміщення акцентів з першої та третьої долі такту на другу та четверту), де зосереджено увагу не на точному часі відтворення ноти, а на проживанні та заповненні простору між звуками.

У виконавській інтерпретації цієї пісні Ф. Сінатра демонструє блискуче володіння специфічними засобами звукодобування та інтонування, притаманними джазовій манері співу. Одним з таких прийомів є так званий *drift* (*glissando*), який дозволяє плавно та рівномірно «просковзити» від одного звуку до іншого у висхідному чи низхідному напрямку в межах певного інтервалу. Виконуючи композицію "*Come Fly With Me*", Сінатра використовує різноманітні прийоми та техніки джазового вокального звукодобування, зокрема — надзвичайно поширену в джазовому вокалі техніку *розщеплення*, коли один дихальний потік ніби розщеплюється на два, або до чистого тону домішується певна частка іншого звуку (не музичного, а шумового). Одним з різновидів *розщеплення* є прийом *субтону*, який характеризується розщепленням дихального потоку на чистий звук та повітряний потік. Саме *субтон* найчастіше використовується Ф. Сінатрою у виконанні "*Come Fly With Me*" з метою вираження чуттєвості, легкості та невимушеності. У виконавській версії цієї пісні артист також активно використовує такий різновид розщеплення, як *штробас* (*strowbass*) — особливий прийом співу в режимі розслаблення голосових зв'язок, який додає гостроти звучанню.

Незвичним для виконавського стилю Ф. Сінатри є використання ним такого підвиду розщеплення, як *гроулінг* (*jazz growl),* який належить до екстремальних ефектів звукодобування. *Гроулінг* базується на техніці розщеплення з максимально опущеною гортанню та коренем язика і на сильному *імпедансі*, який призводить до коливання як істинних голосових зв'язок, так і черпалоподібних, черпалонадгортанних і клиноподібних хрящів та надгортанника. У виконавській версії "*Come Fly With Me*" Ф. Сінатра наприкінці твору (на фразі "Pack up, let's fly away") використовує *гроулінг,* який плавно переходить у довге джазове *vibrato*, яке раптом різко змінюється на речитативну манеру. Застосування артистом *гроулінгу* відбувається з художньо-концептуальною метою емоційного підкреслення напруженої драматичної кульмінації твору та її подальшого розв'язання. Суттєву роль у виконавській техніці Сінатри відіграє використання наприкінці фраз прийомів *vibrato* — як класичного, так і стилізованого, що впливає на висоту звуку. Цікавим та доволі несподіваним є також використання співаком задля підкреслення емоційної гнучкості та рухливості (у першому куплеті на слові "Away") особливого вокального прийому низхідного *йоделювання* (нім: *Jodeln*), специфічного передусім для традиційної «альпійської» манери співу, насамперед швейцарської.

Зазначимо, що в інтерпретації "*Come Fly With Me*" Ф. Сінатра майже повністю (за виключенням використання субтону наприкінці фраз) відмовляється від застосування своєї улюбленої естрадно-джазової манери *крунінг* (*crooning*). Замість звичного напівшепотіння (із жорстким змиканням голосових зв'язок) Сінатра розпочинає з твердої атаки звуку та співає в режимі товстого змикання

голосових зв'язок в поєднанні з технікою *твенг* (*twang,* у перекладі — «дзвінкість»). Такий симбіоз вокальних технік додає звучанню голоса металевості та дзвінкості. Водночас Ф. Сінатра в композиції "*Come Fly With Me*" застосовує (на фразі "Come On") джазову манеру *шаутинг* (*shouting* — «кричати»), як емоційно забарвлений вигук-звернення до слухача.

Репрезентативним у виконанні джазової композиції є мистецтво філірування (франц. *filer lun sonl*) звука, яке полягає в умінні плавно інтонувати, гнучко змінюючи динаміку звука від голосного до тихого і від тихого до голосного, залишаючи незмінними його вокальні якості. Сінатра у своєму виконанні пісні продемонстрував високе володіння цим мистецтвом та витончену майстерність у філіруванні звука зі збереженням свободи і вокальної лінії. Виконавське мистецтво та неповторний «оксамитовий» голос Френка Сінатри створили особливий та різнобарвний художній світ його творчості, що підкорив серця мільйонів людей в усьому світі. І однією з перлин у мистецькому світі артиста є композиція "*Come Fly With Me*", яка яскраво репрезентує особливості вокально-джазової виконавської манери знаменитого співака.

Чень Хайюнь

СУЧАСНЕ ВТІЛЕННЯ МИСТЕЦЬКИХ ІДЕЙ ОЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНІНА В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ СХІД — ЗАХІД: МІЖНАРОДНИЙ КОНКУРС КОМПОЗИТОРІВ У НЬЮ-ЙОРКУ

Cheng Haiyong

THE MODERN EMBODIMENT OF THE ARTISTIC IDEAS OF OLEKSANDR CHEREPNIN IN THE CONTEXT OF THE EAST-WEST DIALOGUE: THE INTERNATIONAL COMPETITION OF COMPOSERS IN NEW YORK

У світовому художньому просторі ХХ ст. особливе місце належить Олександру Черепніну — видатному композитору, піаністу, теоретику музики, педагогу та культурному діячу, який зробив величезний внесок у розвиток музичного мистецтва багатьох країн, серед яких Франція, США, Грузія, Китай, Японія та ін. Цього музиканта часто справедливо називають «громадянином світу».

Діяльність О. Черепніна, спрямована на максимальну активізацію культурного діалогу Заходу та Сходу, значною мірою сприяла кращому взаємопорозумінню між ними. Одним з магістральних напрямів діяльності цього видатного музиканта стала активна творча взаємодія з діячами культури та мистецтва Китаю, яка безпосередньо вплинула на подальший розвиток нового китайського музичного мистецтва ХХ ст. та формування китайської національної композиторської та виконавської (насамперед піаністичної) шкіл.

Уперше приїхавши до Китаю в 1934 р., Черепнін був захоплений красою китайської традиційної музики, багатством її образно-філософської, мелодико-інтонаційної, темброво-фонічної, метроритмічної сфер. Саме тому він був дуже здивований тим, що молоді китайські митці, прагнучи до вестернізації культури Піднебесної, почали відмовлятися у своїх творах від використання національних музичних традицій, намагаючись наслідувати європейські стилі. Тож О. Черепнін поставив собі за мету допомогти китайським музикантам знайти свій власний творчий шлях у мистецтві, заснований саме на розвитку власної самобутньої національної традиції. І йому вдалося досягти цієї мети. Вирішальну роль у

цьому відіграло проведення у 1934 р. організованого за ініціативою О. Черепніна за підтримки видатного китайського музиканта Сяо Юмея першого в Китаї композиторського конкурсу, метою якого, за висловом митця, було саме створення національної китайської музики. Цей конкурс, що отримав величезний відгомін у китайській мистецькій спільноті, сприяв визначенню нового спрямування творчості китайських музикантів, позначеного домінуванням опори на власні національні традиції (у поєднанні з опануванням європейських принципів музичного мислення).

Саме О. Черепніним у контексті формулювання ідеї та характеру зазначеного композиторського конкурсу вперше було започатковане поняття *китайський стиль*, яке стало тепер основоположним для китайського музичного мистецтва.

На честь 90-річчя цієї визначної не лише для китайського, а й для світового мистецтва події, Товариством Черепніна (Tcherepnin Society) у США на початку 2024 р. запроваджено новий міжнародний конкурс композиторів, який проводиться саме на тих засадах і за тими ж умовами, які були свого часу визначені Олександром Черепніним. Метою конкурсу, участь у якому беруть композитори китайського походження, визначено, як і раніше, заохочення митців до створення музичних творів, натхненних саме *китайським національним характером*. Конкурс проводиться за двома номінаціями: 1) твори для фортепіано соло; 2) ансамблеві твори для фортепіано в дуеті з якимось традиційним китайським інструментом. До складу журі конкурсу входять такі відомі й авторитетні музиканти, як піаніст та музикознавець Девід Віттен (David Witten), композитор та музикознавець Віктор Цзо (Viktor Tszo), композитор Х'юберт Хо (Hubert Ho), піаністка Фей-Фей Донг (Fei Fei Dong), композиторка та артистка-басистка Емілі Ко (Emily Koh).

Твори композиторів, визнаних переможцями цього конкурсу, прозвучать у концертній програмі Черепнінського фестивалю, який відбудеться у квітні 2024 р. у Центрі класичної музики в Нью-Йорку.

Кун Чжуцзюнь

ТВОРИ ДЛЯ ЕРХУ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ СПАДЩИНІ ААРОНА АВШАЛОМОВА

Kong ZhuJun

WORKS FOR ERHU IN THE COMPOSER'S HERITAGE OF AARON AVSHALOMOV

Одним з найпопулярніших та найулюбленіших традиційних музичних інструментів Китаю є *ерху*, який називають китайською скрипкою. Його тембр вважають найвиразнішим з усіх китайських струнних інструментів. Упродовж багатьох тисячоліть вміння грати на *ерху* було в Китаї невід'ємною ознакою шляхетності, освіченості та культури.

На початку XX ст. музика для *ерху* та мистецтво виконання на ньому отримують новий інтенсивний імпульс, набуваючи свого другого народження завдяки удосконаленню, модернізації цього інструменту, здійсненому у 1931 р. відомим китайським композитором Лю Тяньхуа (1895–1932). Він також створив значну кількість творів для *ерху*, у яких розкрив нові художньо-виконавські якості цього інструменту. Найбільш популярними з них є п'єси «Відображення Місяця на воді» та «Червоні тіні свічок, які мерехтять»).

Реформа Лю Тяньхуа, що надала можливість використання *ерху* не тільки як ансамблевого й акомпануючого, але й як сольного інструменту, призвела до

величезного зростання мистецького інтересу до цього інструменту та створення цілої низки концертних творів для солюючого *ерху*. Результатом цієї реформи стало також колосальне принципове змінення соціального й художнього статусу *ерху* з інструменту побутового музикування на провідний універсальний сольний концертний інструмент. Із цієї доби розпочався новий етап історичного розвитку гри на *ерху*, яка перетворилася на сольне виконавське мистецтво. Твори для солюючого *ерху* також з'являються у творчому доробку багатьох митців.

Одним з перших авторів, який звернувся до звучання *ерху* в академічних творах, став Аарон Авшаломов — видатний композитор, засновник багатьох жанрів китайського музичного мистецтва ХХ ст., центральною ідеєю творчості якого було органічне поєднання музичних традицій Сходу та Заходу і створення на цій основі нової національної китайської музики. Композиторська спадщина Аарона Авшаломова містить декілька яскравих творів для *ерху*. Найвідомішим з них є насамперед «Ноктюрн для ерху з оркестром», у якому започатковано використання *ерху* не тільки як сольного інструменту, але й як концертуючого інструменту, що виконує головну роль в активному діалозі із симфонічним оркестром. Перу Авшаломова належить також твір «Пісня Гуей Фей» для ерху.

Д. Янжула

ТВОРИ СОЛО ДЛЯ ТРОМБОНА — ШЛЯХ ДО МАЙСТЕРНОСТІ

D. Yanzhula

THE SOLO COMPOSITIONS FOR TROMBONE — WAY TO MASTERY

Тромбон, як духовий інструмент, пережив значний еволюційний шлях, який охоплює як зміни в його органологічних характеристиках, так і в особливостях його використання. У зв'язку із цим, рівень майстерності (технічні можливості та арсенал виражальних засобів) виконавців на тромбоні також зазнавав змін. У сучасному музичному контексті тромбон відіграє важливу роль, виступаючи як частина оркестру та ансамблю різного складу, а також як сольний інструмент. Хоча практика сольного виконання на тромбоні відносно нова, її значення як чинника розвитку мистецтва гри на цьому інструменті важко переоцінити. У ХХ ст. тромбон почав активно розвиватися як представник галузі духового соло. Це стало викликом для виконавців, які, виходячи за межі звичної ролі інструменту (осмислення й розуміння інструменту як учасника музичного колективу та, відповідно, рівень виконавської майстерності, який відповідав цій ролі), мусили розвивати нові техніки та виразність у своєму виконанні. Технічні й емоційні аспекти стали центральними в розумінні та використанні тромбону як сольного інструменту. Виразність, технічні можливості та емоційна глибина стали ключовими факторами в написанні та виконанні сольних творів для тромбона. Попри те, що на початку ХХ ст. концертний репертуар для тромбона вже був присутній, слід зауважити, що він не завжди відповідав запитам виконавців. Цей період можна охарактеризувати як етап осмислення тромбона як самодостатнього інструменту. На відзнаку від певних активних зрушень у розвитку репертуару для інших духових інструментів (передусім флейта, кларнет, труба), розвиток репертуару для тромбона цього періоду не відзначався такою активністю. Ця ситуація пояснюється багатьма факторами, включаючи менший

інтерес композиторів до тромбона, відсутність значних технічних та експресивних можливостей, які були характерні для інших духових інструментів.

Такі обставини, а також стрімкий розвиток виконавських шкіл, що спричинило появу в 20–30-х роках XX ст. віртуозів гри на тромбоні, викликали потребу в розвитку репертуару для тромбона, який би краще відповідав органологічним характеристикам інструменту та враховував рівень розвитку тромбонових шкіл. Спроби розв'язати означені проблеми викликали відродження в другій половині XX ст. одноосібного виконавства на тромбоні.

Безперечно, арсенал виразових можливостей лише тромбона поступається колективному виконанню з тромбоном у складі ансамблю. На відміну від ансамблевого виконання, де тромбон виступає у ролі одного із інструментів (зокрема, ансамбль тромбона з фортепіано), виконання творів для тромбона соло ставить перед музикантом ряд нових викликів та вимагає специфічних музичних навичок і підготовки. Як зазначає В. Громченко, роль музиканта-виконавця в інструментальному соло істотно відрізняється від ролі музиканта в колективних формах музикування, оскільки одноосібність художньо-творчого процесу вимагає від соліста-музиканта найвищого рівня фахової досконалості. Але саме ця особливість творів соло вимагає як від композитора, так і від виконавця спрямованості щодо максимального використання й відтворення найбільшого спектра технічних можливостей та засобів художньої виразності, які можливі у видобуванні на тромбоні, що, безперечно, сприяє формуванню та вдосконаленню високого рівня професійної майстерності тромбоніста. Твори для тромбона соло, як правило, є віртуозними мініатюрами, які наповнені сучасними прийомами виконання і виразовими засобами гри на інструменті, спрямованими на репрезентацію тромбона як самодостатнього для відтворення художнього образу інструмента, що виходить за межі традиційного використання тромбона в колективному виконавстві. Змістовна реалізація музичного тексту на тромбоні соло вимагає від музиканта не лише високої технічної майстерності, але й володіння відповідним запасом виражальних засобів, глибокого розуміння музичної композиції та виразного втілення індивідуального музичного вираження в умовах творчого процесу без звичного акомпанементу.

Отже, особливості виконання творів для тромбона соло вимагають від тромбоніста не лише високого рівня технічних навичок, але й володіння сучасними прийомами виконання та виразовими засобами гри, глибокого розуміння музичної композиції та здатності виразно втілювати музичний задум без підтримки акомпанементу, що в комплексі становлять рівень його майстерності. Роль соліста-музиканта в цьому контексті надзвичайно важлива, оскільки він одноосібно відповідає за розкриття художнього задуму музичного твору та має неподільну відповідальність перед аудиторією. Таким чином, твори для тромбона соло є важливою частиною репертуару для інструмента, що, завдяки вимогам та особливостям виконання, сприяють розвитку й вдосконаленню майстерності тромбоніста.

Лічуань Чжан

СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР Ф. КУЧЕРИ В МУЗИЧНОМУ ЖИТТІ ХАРКОВА 1898 Р.

Lichuan Zhang

SYMPHONY ORCHESTRA OF F. KUCHERA IN THE MUSICAL LIFE OF KHARKIV, 1898

Функціонування Харківського музичного училища (надалі — ХМУ) з 1883 р. стимулювало задіяння в освітньому процесі високопрофесійних музикантів — представників європейської культури, які на тривалий час пов'язували свою діяльність з Харковом. Серед таких митців почесне місце посідає ім'я чеського музиканта Франца Кучери, який з 1890 р. обіймав посаду викладача ХМУ по класам гри на фаготі, флейті та контрабасі.

Вихованець Празької консерваторії Ф. Кучера був мультиінструменталістом, беручи участь у концертному житті міста, як фаготист — соліст і учасник оркестру оперного театру та альтист струнного квартету. Маючи тривалий досвід (з 1870-х рр.) оркестрової гри, Ф. Кучера в музичній діяльності тяжів до диригентської симфонічної творчості. На час приїзду чеського музиканта в Харків симфонічні концерти в місті проходили за ініціативи музичного керівника Харківського відділення Імператорського російського музичного товариства (надалі — ХВ ІРМТ) І. Слатіна в період активного функціонування ХМУ, тобто протягом навчального року — з осені по весну.

Якщо в 1870-ті рр. при формуванні симфонічного оркестру І. Слатін стикався з кадровою проблемою: відсутність у місті достатньої кількості професійних інструменталістів зумовлювала залучення оркестрантів оперного та драматичного театрів, то до кінця 1890-х рр. ситуація суттєво змінилася. По-перше, поступово збільшувався в місті контингент випускників ХМУ — виконавців на струнно-смичкових і духових інструментах; по-друге, значна кількість музикантів театральних оркестрів залишалася влітку, тобто в міжсезоння, у Харкові. Це давало можливість сформувати оркестр з повноцінним симфонічним складом та забезпечити виконавську практику колективу, орендуючи літню сцену в одному із садів міста. У цих умовах, Ф. Кучера започаткував з 1.05.1898 р. літні симфонічні концерти, які відбувалися майже щодня в харківському саді Комерційного клубу. Сформований Ф. Кучерою «концертний оркестр» мав симфонічний склад і налічував 36 музикантів. Солістами були: концертмейстер оркестру В. І. Нейман (скрипка), К. Горський (віолончель), Любалін (флейта), Нальханов (гобой), пан Зенглауб (кларнет), Табаков (корнет-а-пістон), Фамауер (тромбон), Штейнс і Волков (валторна), пані Зенглауб (арфа).

На відзнаку від традиційної на той час гри в літніх садах провінційних міст військових духових оркестрів, які виконували популярний, здебільшого танцювальний репертуар, Ф. Кучера керувався академічними принципами музичного мистецтва, що реалізувалося у формуванні концертних програм на основі серйозної симфонічної музики. Виконуючи щодня репертуар, що складався, як із серйозної, так і легкожанрової музики, раз на тиждень проходили симфонічні концерти, де харківській пересічній публіці пропонувалася суто академічна музика. 21.05.1898 р. відбувся 1-й симфонічний концерт оркестру Ф. Кучери, у якому прозвучали 3-я симфонія Л. Бетховена, увертюри Ф. Мендельсона «Сон у літню ніч»

і М. Глинки «Ніч у Мадриді», Скерцо М. Мусоргського, номер "Jeux d'enfants" із сюїти Ж. Бізе «Ігри дітей», оркестрові мініатюри П. Чайковського та А. Рубінштейна.

Через тиждень програма наступного симфонічного концерту складалася з, окрім повторюваних симфонічних творів Л. Бетховена і Ф. Мендельсона, увертюри до опери Ф. Флотова «Індра», сюїти з балету «Лускунчик» П. Чайковського, «Турецького маршу» В. А. Моцарта. Між оркестровими номерами звучали твори Ельшлегеля (Серенада для арфи, скрипки і віолончелі), Ш. Гуно (Роздуми на тему прелюдії № 1 Й. С. Баха), А. Дворжака (Вальс для струнних інструментів). Ще через тиждень були виконані Шотландська симфонія Ф. Мендельсона, увертюри А. Рубінштейна до опери «Дмитро Донський» та К. М. Вебера до опери "Freischutz", сюїта «Кавказькі ескізи» М. Іпполітова-Іванова, Інтермецо з балету «Найма» Л. Деліба, марш Ф. Шуберта. Неоркестровими номерами були виконана К. Горським фантазія для віолончелі А. Ф. Серве та струнним квартетом "Andante cantabile" П. Чайковського. І надалі програми симфонічних концертів оркестру Ф. Кучери майже не повторювалися та відзначалися насиченістю; у кожній програмі звучали: твір великої форми (симфонія), коротші за часом, утім також фундаментальні увертюри і поеми, оркестрові мініатюри та ансамблеві й сольні номери.

Провідний харківський композитор і музичний критик того часу В. Сокальський вітав симфонічний оркестр Ф. Кучери, зазначаючи, що раніше літні задоволення в Харкові обмежувалися кафешантаном. Зауважуючи, що керівник оркестру — новачок у галузі диригування, автор «Музичних нотаток» характеризував Ф. Кучеру як «солідного, музично-освіченого артиста», який у репертуарній політиці «виявляє велику різноманітність і бездоганну витонченість смаку». Наголошувалася також академічна спрямованість диригента в намаганнях задовольнити смаки пересічної публіки: у концертних програмах пропонувалася і класична, і легка жанрова музика, утім «в обох випадках з репертуару виключено все вульгарне та банальне». Так, 22.06.1898 р. оркестр презентував «вечір вальсів», у програмі якого звучали Вальс-фантазія М. Глинки, твори цього жанру Е. Вальдтейфеля, Е. Направника, Ж. Фогта, а також І. Штрауса.

Позитивною ознакою діяльності симфонічного оркестру відзначалося виконання творів харківських композиторів: влітку 1898 р., окрім симфонії та маршу В. Сокальського, прозвучали твори педагогів ХМУ А. Юрьяна і А. Шульц-Евлера в оркестровці К. Горського. Рецензент висловлював надію, що така можливість стимулює творчість молодих композиторів. Визначаючи роль оркестру Ф. Кучери в житті Харкова, В. Сокальський писав: «В попередні роки кожне літо для музичного хронікера уявлялося безрадісною порожнечею, оскільки не можна вважати такими, що мають відношення, верескливі, сороміцькі шансонетки, або quasi-циганські хори, котрі тільки й чули у нас на всіх садових естрадах. Тепер є місце, де можна послухати музику і нам приємно відзначити величезний інтерес нашої публіки». Інший рецензент пояснював успіх симфонічного оркестру Ф. Кучери «вмілим вибором виконуваних оркестром п'єс та струнким і доволі осмисленим виконанням». Після двох місяців успішних виступів оркестру Ф. Кучери наголошувалося: «Завдяки вмілому веденню справи та енергії керівника колективу, ретельній підготовці й зіграності оркестру, де кожний музикант — артист на своєму інструменті, художній рівень вечорів спроможний задовольнити найпримхливіші вимоги».

Підсумовуючи виступи симфонічного оркестру під керівництвом Ф. Кучери протягом травня-серпня 1898 р., рецензент наводив статистику, зазначаючи, що

були виконані 6 симфоній, 8 сюїт, 10 симфонічних поем, 74 увертюри, 34 вальси і понад 250 інших музичних п'єс. Критик наголошував: «зважаючи на те, як музично виконаний цей значний і різноманітний репертуар, як багато праці й енергії вклав Кучера та солісти, розучуючи і граючи його перед публікою, останній залишається висловити велику вдячність за естетичну насолоду протягом літнього сезону».

Отже, виконавська практика симфонічного оркестру Ф. Кучери, яка здійснювалася влітку 1898 р. у харківському саді Комерційного клубу, свідчить про академічну спрямованість діяльності чеського митця, що виявилося в дотриманні при формуванні інструментального складу стандартів симфонічного оркестру та пропагуванні високохудожнього музичного надбання в межах академічної естетики відтворення тексту. Виступи оркестру Ф. Кучери відіграли в музичному житті Харкова значну роль, з одного боку, змінивши погляди на можливості літнього сезону, з іншого — започаткувавши щорічні літні симфонічні концерти в Харкові.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з вивченням специфіки літніх симфонічних концертів у Харкові в 1890-ті — 1910-ті рр.

Пен Лю

АНТРЕПРЕНЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ Ф. БЕРГЕРА В ХАРКОВІ

Peng Liu

ENTREPRENEURIAL ACTIVITY OF F. BERGER IN KHARKIV

Антрепренерська діяльність Фердинанда Бергера відіграла визначальну роль у розповсюдженні оперного мистецтва в провідних культурних центрах України, зокрема Києві, Одесі, Полтаві із середини XIX ст. У 1850-х рр. Ф. Бергер сформував подорожуючу італійську оперну трупу, яка виступала на периферії. Базувалася антреприза в Одесі, виїжджаючи звідти для гастрольних виступів.

У серпні 1857 р. декілька оперних співаків з Одеси виступали в Харкові, виконуючи під акомпанемент фортепіано уривки з опер, що сприяло зацікавленості публіки в повноцінному виконанні музичних вистав одеською трупою Ф. Бергера в місті у 1858–1859 рр. До складу трупи входили: сопрано Мансуі, контральто Едер, тенор Фіскеті, баритон Ф. Бергер та бас Фінокі, які виконували італійські опери Г. Доніцетті, Дж. Верді та ін.

Перед приїздом до Харкова із серпня 1858 р. антреприза Ф. Бергера виступала в Полтаві, де місцевий критик характеризував голос Мансуі як приємний, утім слабкий. Відзначаючи успішне виконання ролі Розіни в опері Дж. Россіні «Севільський цирульник», рецензент, ймовірно суто театральний, наголошував на «чіткості й натуральності» відтворення художнього образу і, взагалі, універсальності артистки, яка грала «наречених, ревнивих і норовливих дружин, молоденьких вдовинок з великим смислом». Фіскеті, за визначенням критика, мав сильний і звучний тенор, утім мало опрацьований, а як актор, «зрідка грав з душею». Щодо Ф. Бергера автор публікації писав: хоча репертуар першого баса-коміка невеликий, утім гра його неповторна, а в ролях дона Паскуале та доктора Бартоло він мав би успіх і на столичній сцені. Рецензент характеризував голос Фінокі, як «сильний, звучний і обширний» бас, та відзначав тяжіння актора до драматичного амплуа: «Ролі Ріголетто, Антонія («Лінда ді Шамуні») та Фігаро він виконав велично».

Сприймаючи театральне видовище як змістовно зрозумілу дію, периферійну публіку цікавили лише перші вистави, виконуваних італійською (тобто

незрозумілою для пересічних меломанів) мовою опер, враження від яких було суто візуальним. На повторах змістовно незрозумілих постановок кількість глядачів різко зменшувалася, що спричиняло нерентабельність подібних труп на периферії. Із середини XIX ст. здійснювалися спроби створення оперних антреприз, учасниками яких були вітчизняні вокалісти, що давало можливість виконувати змістовно зрозумілі пересічній публіці російськомовні опери. Така трупа, створена в 1867 р. Ф. Бергером, стала основою київського стаціонарного оперного театру.

Протягом квітня–червня наступного року оперна трупа Ф. Бергера дала 39 спектаклів у Харкові. До складу антрепризи входили вітчизняні професійні співаки, зокрема примадонна-сопрано В. Біанкі, примадонна-контральто Михайловська, тенор Кравцов, баритон Блажевич, бас Лавров та ін. Хоча основу репертуару антрепризи складала актуальна на той час європейська опера («Кріспіно та кума» Л. і Ф. Річчі, «Норма» В. Белліні, «Цампа» Ф. Герольда, "Freischutz" або «Чарівний стрілець» К. М. Вебера, «Лукреція Борджіа» і «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті, «Трубадур» Дж. Верді), харків'яни сприймали професійне відтворення змістовно зрозумілих опер «Аскольдова могила» О. Верстовського, «Наташа» К. Вільбоа та «Життя за царя» М. Глинки. Зокрема, у постановці опери О. Даргомижського «Русалка» критиками відзначався чудовий виконавський ансамбль: сопрано Ю. Платонова (Наташа), тенор Ф. Комісаржевський (князь), бас О. Петров (мельник).

1874 р. вважається часом заснування Харківської опери. В жовтні того року харків'яни вітали «появу в місті ліричної сцени»: Ф. Бергер будував оперний театр, спроможний задовольняти функціонування повноцінної оперної трупи. До складу оперної трупи входили сопрано Рубіні, Абрас, мецо-сопрано М. Мілорадович, контральто Бойкова і Албіні, тенори О. Раппорт, Д. Усатов, баритон Гладік, баси О. Фюрер, Лавров, Чернявін та ін. Репертуар трупи складався з опер М. Глинки «Життя за царя» та «Руслан і Людмила», О. Верстовського «Аскольдова могила», О. Даргомижського «Русалка», О. Серова «Рогнеда», та перекладених російською мовою опер Д. Обера «Фра-Дьяволо», Дж. Россіні «Севільський цирульник», Ф. Флотова «Алесандро Страделла» і «Марта», Г. Доніцетті «Дочка полку», «Лінда ді Шамуні», «Лючія ді Ламмермур» та ін.

Після смерті Ф. Бергера в 1875 р. оперна трупа певний час продовжувала діяльність. Успіхом у місцевої публіки користувалися: молодий талановитий тенор, харків'янин М. Васильєв, завдяки бархатному голосу та сценічній грі; М. Мілорадович і О. Фюрер, які бездоганно виконували партії, застосовуючи свої вокальні можливості та акторські здібності; Гладік, який, виступаючи в Харкові, «виказав всю багатогранність свого таланту для ролей коміка-буфа»; Ларіонова, якій рецензент, «забуваючи деякі недоліки якостей голосу», віддавав належне «за бездоганне мистецтво співу». На початку 1876 р. у Харківському оперному театрі гастролювала видатна оперна співачка Дезіре Арто, яка захоплювала місцеву публіку в ролі Азучени («Трубадур» Дж. Верді). Утім, некомпетентне керівництво наступника Ф. Бергера на чолі Харківського оперного театру В. Пащенка стало причиною припинення діяльності оперної трупи наприкінці березня 1876 р.

Отже, антрепренерська діяльність Ф. Бергера, з одного боку, свідчить про тенденції в провінційному музичному театрі до вирішення проблеми популярності опери як змістовно зрозумілого пересічній публіці видовища, завдяки формуванню особового складу труп на основі вітчизняних професійних вокалістів

та застосування російськомовного репертуару. З іншого боку, вплив діяльності Ф. Бергера на формування вітчизняного оперного виконавства в Харкові зумовлений поширенням серед місцевих меломанів розуміння професійних ознак жанру та вокальної майстерності. Немаловажним є те, що відродження діяльності оперного театру в Харкові пов'язано з антрепренерською діяльністю учасника трупи Ф. Бергера О. Раппорта.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з вивченням специфіки функціювання оперних антреприз у Харкові в 1880-ті — 1890-ті рр.

В. Цицирєв

МУЗИЧНА СКЛАДОВА В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ НАПРИКІНЦІ XIX — ПОЧАТКУ XX СТ.

V. Tsytsyriev

MUSICAL COMPONENT IN THE UKRAINIAN THEATRICAL ART AT THE END OF THE XIX — BEGINNING OF THE XX CENTURIES

На початку XIX ст. українське театральне мистецтво проходило через період важливого становлення. Мистецька атмосфера того часу була насичена національною ідеєю, що також знаходило відображення у виразних музичних композиціях, що звучали в театральних постановках. Музика українського театру мала важливу функцію. Вона не лише визначала образи та емоційний лад вистав, але й виконувала функцію зв'язку між глядачем і сценою, глибше вводячи в атмосферу дії.

Музика в театрі протягом XIX ст. використовувалась для підсилення емоційної виразності сцен. Наприкінці цього століття музика вже безпосередньо передавала глибокі почуття персонажів та спрямовувалась постановниками на те, щоб викликати в глядача відповідний емоційний відгук згідно з потребами сценічного дійства. Один із основних напрямів використання музики в театрі цього періоду — це розвиток музично-драматичного жанру. Українські композитори та диригенти внесли значний вклад у створення музичних інтерлюдій, які доповнювали сюжет та підкреслювали емоційні аспекти вистав. Музика стала важливим елементом, який допомагав створювати атмосферу та поглиблювати враження глядачів.

Важливу роль музика також відігравала у створенні атмосфери національного відродження та підтримувала патріотичний дух. Її вплив на глядачів був не тільки естетичним, але й соціокультурним, сприяючи формуванню національної самосвідомості та навіть суттєве єднання громади.

Суттєвим також було використання елементів української національної музики з поодиноким використанням народних музичних інструментів. Композитори активно впроваджували у вистави мелодії, які відображали національний колорит та культурну спадщину. Це сприяло відзначенню унікальності та самобутності українського театрального мистецтва. Проте народні мелодії виконувались звичними для оркестрової класичної традиції музичними інструментами.

Театральне життя XIX ст. було прикрашене творчістю видатних композиторів, які активно працювали над створенням музичних творів для театральних постановок: це імена таких митців, як Семен Гулак-Артемовський, Микола Леонтович, Іполітов-Іванов та інші. Також одним з яскравих прикладів є композиторський доробок М. Лисенка, який працював над музичним супроводом

до різноманітних театральних постановок. Його музика допомагала підкреслити національний характер вистав, надаючи їм унікальний звучання.

На кінець XIX ст. український театр мав яскраві музичні твори, одним з найвідоміших і впливових серед яких був взірець українського музично-драматичного мистецтва «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка, написаний у 1889 р. Цей твір став значущим як для української музичної культури, так і для розвитку українського театру. «Наталка Полтавка» була створена як оперета, що об'єднувала музичні та вокальні елементи, а також характеризувалася яскравими національними мелодіями. Твір став популярним не лише в Україні, але й в українській діаспорі. «Наталка Полтавка» виявила великий вплив на українське музичне життя, а її мелодії стали відомими і використовуються в різних виконаннях та аранжуваннях і до сьогодні. Цей твір є не лише частиною музичної спадщини М. Лисенка, але й символом української оперети та театральної музики наприкінці XIX ст.

Музика в українському театрі того періоду також сприяла розвитку драматургії. Відтворюючи на сцені звучання рідної музики, театральні постановки ставали не лише розважальним видовищем, але й засобом виховання, підтримки національної свідомості та формування патріотичних почуттів. Музична складова вистав дозволяла театральним діячам експериментувати з різними жанрами та давати нові завдання драматургам. Від оперет до драм, музика стала невід'ємною частиною театральної палітри, надаючи кожній постановці унікальний колорит та характер.

На початку XX ст. музична складова в українському театральному мистецтві стала ще більш різноманітною та важливою. Поглиблена популярність музично-драматичних вистав визначала важливість музичного супроводу. Продовжилась практика використання композиторами народних мелодій та ритмів у своїх творах. Для цього періоду характерна також тематична різноманітність. Музика вистав відображала багатогранність актуальної для митців того періоду тематики, від історичних та національних сюжетів до соціально-політичних проблем того часу. Ще однією рисою стало широке використання хору. Українські театри часто включали вистави з великим хоровим складом, особливо там, де потрібно було підкреслити народність та єдність.

Опера в Україні також досягала нових висот. Композитори писали опери на національні сюжети, а виконавці долучали національні елементи до своїх вистав. Деякі автори впроваджували елементи модернізму та імпресіонізму, щоб оновити традиційні структури опери та зробити їх більш актуальними для сучасного глядача. Посилився розвиток героїчного ліризму як у музичній складовій, так і в змістовній. В українському оперному мистецтві часто висвітлювалися героїчні теми та національна гордість. Героїчний ліризм у музиці служив для втілення ідей свободи та незалежності, посилився творчий підхід композиторів до обробки національних тем.

Таким чином, музика в українському театральному мистецтві наприкінці XIX — початку XX ст. виступала як ключовий елемент, який визначав національний характер вистав та впливав на колективну свідомість українського глядача. Цей період в історії театру визначився не лише сценічними виставами, але й мелодіями, які звучали в серцях глядачів, залишаючи невиразне спогади про ту епоху. Закріпившись як самостійна складова постановчого процесу наприкінці XIX ст. і посилившись на початку XX ст., музика в українському театральному мистецтві

стала не тільки супроводом дії, але й ключовим елементом, що відображав національний дух та сприяв розвитку української культури.

Музика в українському театральному мистецтві кінця XIX — початку XX ст. відігравала роль, яка перевершувала її традиційне призначення супроводу та стала ключовим фактором, що відображав національний дух епохи та сприяв розвитку української культури. Її роль виявилася важливою для вирішення завдань формування національного культурного обличчя та збереження традицій українського театру.

Л. Давидович

ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ ДІАГНОСТИКИ СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ

L. Davydovych

PROBLEMATIC ISSUES OF DIAGNOSTICS OF THE SINGING VOICE

Питання правильного діагностування типу голосу початкового періоду занять у класі академічного співу вочевидь є одним з головних та визначає успіх і ефективний вокально-виконавський розвиток студента. На першому етапі виховання співака, викладач вирішує проблеми стосовно формування співацького дихання, вірного звукоутворення, вільної артикуляції і т. ін. Питання діагностування типу голосу стає актуальним з перших занять зі студентом, від успішного вирішення цього питання залежить не тільки подальша позитивна динаміка розвитку, а й доцільне вирішення репертуарної політики і встановлення взаєморозуміння між студентом і викладачем.

Наука про голос ще не відкрила єдиного методу діагностування співацького голосу. Відомо декілька ознак, які допомагають вирішити це відповідальне питання, а саме: тембральна фарба; наявний діапазон; місце знаходження примарної зони і перехідних тонів; теситурні можливості голосу; анатомо-фізіологічні особливості; конституційні ознаки.

Для позитивного вирішення вищеозначеного питання потрібно розглядати всі діагностичні принципи у взаємному зв'язку.

Виявлення природнього тембру становить одне з головних завдань викладача, але досвід говорить про те, що існують випадки, коли на це потрібен певний час. Для цього необхідно: оволодіння правильними навичками формування співацького дихання, ефективного використання резонаторів, визначення оптимального, зручного для розвитку, динамічного режиму голосу, засвоєння правильної артикуляції і, нарешті, створення «високої співацької позиції».

Примарна зона — це найбільш виразна й зручна ділянка діапазону. Студент інтуїтивно віддає перевагу співу саме в цій зоні, тому що вона найбільш природня для голосу. Таким чином, викладачу потрібно бути доволі чутливим і спостережливим, щоб відчути її знаходження. Стосовно перехідних тонів, то справа їх виявлення більш складна і потребує зусиль.

Теоретичні знання щодо їх знаходження у того чи іншого типу голосу — це обов'язок як викладача, так і здобувача. Бажано зазначити, що, на наш погляд, вирішення проблеми знаходження й формування перехідних нот є головною ознакою вирішення питання діагностики голосового типу. Проблеми визначення типу голосу доволі часто трапляються при діагностуванні граничних типів голосів.

Наприклад: високе мецо і драматичне сопрано або драматичний тенор і ліричний баритон тощо.

Вирішення проблем такого порядку потребує будування вокально-методичної роботи в кожному окремому випадку і створення оптимальної репертуарної політики.

На початковому етапі вкрай важливо прищепити або коректувати правильні навички «володіння диханням», від правильної роботи в цьому напрямі залежить, як швидко голос проявить свої природні якості. Тобто центральна частина діапазону буде триматися на так званій «опорі» і студент відчує повноцінний звук свого голосу, збагачений обертонами, використовуючи резонаторні порожнини. Отже, встановлювати діагноз голосовому типу здобувача доволі часто без попереднього періоду роботи не має сенсу.

Під час роботи з чоловічими голосами зустрічаються випадки, коли, після певної вокально-методичної роботи, перехідний регістр зміщується і попередній діагноз стає помилковим. Слід зазначити, що питання діагностування голосу часто стає складним і це пов'язане з досвідом співу здобувачів у хорових колективах, коли голоси розподіляються по хорових партіях без попередньої професійної підготовки, за певною хоровою доцільністю. У свою чергу викладач академічного співу повинен ретельно і поступово виявляти вади співу «не своїм голосом» і виправляти наявні проблеми у звукоутворенні, тому що від цього залежить вокальне здоров'я і успіх виконавської діяльності здобувача.

Відомо, що голос має регістрову будову і при зміні одного регістру другим голос змінюється й студент відчуває певні незручності. Для подолання вищеозначених проблем важливе правильне оформлення саме перехідних тонів, тому що від вирішення цієї проблеми залежить якість і зручність верхньої ділянки діапазону і загалом успіх подальшого вокального розвитку. Здібність голосу тримати теситуру також є ознакою, яка допомагає класифікувати співацький голос і його можливості. Якщо тип голосу близький до тенорового, але тривалий час не «тримає» теситуру, то це є приводом до сумніву стосовно діагностування.

До анатомо-фізіологічних ознак голосу належать: товщина й довжина голосових м'язів, форма твердого піднебіння, розмір резонаторних порожнин та гортані та ін. Загальновідома інформація про відповідність тонких та коротких голосових м'язів більш високим голосам не може бути вирішальною щодо остаточного діагностування, оскільки існує багато винятків стосовно цього питання і навпаки — довгі й товсті, за виглядом м'язи, не завжди визначають належність до низьких та драматичних голосів. Проте бажано підкреслити необхідність на початку занять відвідати лікаря-фоніатра, щоб мати уяву про зовнішній вид свого вокального інструменту і його особливості. Думки про те, що високі голоси мають більш глибоке і круте піднебіння, а низькі мають келихообразну форму, викликають суперечки між науковцями і сумніви у вчених всього світу.

Конституційна ознака визначення типу голосу може трактуватись тільки як допоміжний, до якого фахівці звертаються в останню чергу, коли потрібен останній важіль стосовно діагностики. Загальна будова тіла, його анатомічна структура може зорієнтувати викладача, але вважається, що це питання не є розвиненим у галузі вокальної фізіології, а терміни «теноровa» або «басова» зовнішність не мають до науки жодного відношення і спиратись на ці ознаки, на наш погляд, не потрібно.

Таким чином, питання діагностування співацького голосу — головне і відповідальне, має вирішальне значення у створенні і розвитку голосового інструменту, правильне його рішення — запорука успішної вокально-виконавської діяльності і здоров'я здобувача вищої вокальної освіти в класі академічного співу.

Сє Пен

СУЧАСНІ МОВНОПЛАСТИЧНІ МЕТОДИКИ В КОНТЕКСТІ ДІЯЛЬНОСТІ АКАДЕМІЧНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВЦЯ

Se Pen

MODERN LINGUISTIC-PLASTIC TECHNIQUES IN THE CONTEXT OF THE ACADEMIC VOCAL PERFORMER'S ACTIVITY

Вокально-академічна практика метамодерної доби засвідчує зростання рівня співочого професіоналізму та водночас висуває вимоги щодо формування фахівців нової формації, здатних відтворювати взірці класичної спадщини, а також інтерпретувати новітній виконавський репертуар, зокрема музично-сценічний, оперний, з притаманною йому жанрово-стильовою мікстовістю та амбівалентністю системи взаємопов'язаних (інтонаційно-музичних, мовно-вербальних та пластичних) елементів мистецько-художнього цілого, зумовленого специфікою звуко-акустичного (вокально-інструментального) простору та синтезуванням «магій» театральності, вокальності, танцювальності.

Новації в музично-сценічній сфері, детерміновані ускладненням музичної картини світу та контексту авторської творчості, розширення засобів композиторської поетики (у вимірах естетики «нової простоти» і «нової складності» тощо) та модернізація традиційних форм репрезентації оперної вистави, збагаченої сучасними технологіями, позначилися на усіх складових її художнього простору та вплинули на характер виконавського вокально-артистичного, музично-ігрового й візуально-пластичного відтворення.

Зазначені процеси, що спостерігаються у вокально-сценічному мистецтві сьогодення, сфері музичного-театру, позиційованого нині як «пластичний», загострюють проблему сполучення у виконавському акті співочої та рухомо-пластичної складових, ігрової активності та імпровізаційної стихії. За цих умов посилюється роль у творчій діяльності та, відповідно, фаховій підготовці сучасного оперного виконавця — одночасно співака і актора — особливої виконавсько-інтонаційної гнучкості, координації рухів та звуків, володіння мовнопластичною майстерністю, вмінням виразно, досконало й переконливо звучати в різних ігрових ситуаціях та мізансценах, виконувати різні драматургічні завдання.

Досягненню сукупності професійних вимог сучасної музично-сценічної практики в академічній сфері (що передбачає постановку голосу на засадах мішаного голосоутворення) сприяють спирання на актуальні технології і методики, спеціальні мовнопластичні тренінги, засвоєння базових принципів яких має забезпечити формування системи чіткої взаємодії голосових (вокально-інтонаційних), мовленнєвих та рухопластичних елементів. Застосування таких методик і тренінгів уможливить організацію особливого фізіологічного режиму, сприятливого для покращення роботи дихання, артикуляції та корпусу задля вирішення складних художньо-творчих завдань вищого порядку.

Важливим у цьому контексті є дотримання збалансованості функціювання усього голосового механізму (дихання, резонаторів, артикуляційного апарату) шляхом звернення до спеціальних вправ, що активують м'язову роботу гортані, а також комплексів, які знижують м'язові стискання навколо гортанної мускулатури. Сутнісним постає залучення технік зняття напруги й відчуття м'язової свободи, коригування постави й укріплення положення корпусу.

Особливої уваги заслуговує використання системи вправ, спрямованих на удосконалення навичок мішано-діафрагмального типу дихання у процесі рухової активності, а також тренінгів, що поєднують розвиток артикуляційного апарату з рухами усього корпусу, або окремих його частин, зокрема під час виконання танцювальних та включення ігрових елементів.

Володіння голосовим співочим апаратом як специфічним і складним музичним інструментом, співочою технікою, вокально-мовленнєвою культурою, інтонаційною чистотою, орфоепією, виразним та логічним фразуванням в єдності з артистизмом, емпатійністю, рухомістю складає комплексний професійний тезаурус, необхідний сучасному вокалісту для здійснення широкого спектру виконавської, передусім вокально-сценічної діяльності та свідомого інтерпретування творів сучасного музичного мистецтва.

С. Манько

ПРОБЛЕМАТИКА АВТОРСЬКИХ КОМПОЗИЦІЙ ЕСТРАДНИХ УКРАЇНСЬКИХ ВИКОНАВЦІВ

S. Manko

PROBLEMS OF THE AUTHORIAL COMPOSITIONS OF UKRAINIAN POP SINGERS

В музичній культурі України створення пісень самими естрадними артистами є доволі розповсюдженим явищем, оскільки сольні виконавці та гурти прагнуть донести до аудиторії свій контент у характерному саме для них музичному стилі, сповненому емоційної експресії, змістової спрямованості.

Безумовно, композитори і поети, які не є публічними естрадними виконавцями, створюють високоякісні, професійні композиції, але які не завжди передають ті месіджи, що прагнуть донести до аудиторії конкретні виконавці та не є їм стилістично близькими. Слід підкреслити, що у вітчизняній естрадній сфері сучасного етапу саме автор-виконавець, який вже створив певний стиль-імідж і має власну масову аудиторію, може найточніше передати той задум у притаманній йому специфічній манері і стилістиці, яка вже стала близькою глядачу. Аудиторія має певні запити, і автор-виконавець, орієнтуючись на них, формує свій творчий доробок.

Слід відзначити, що багато довоєнних авторських творів отримало ніби нове дихання в наше сьогодення, оскільки текст до композицій виконавці переписали в контексті актуального часу, а то і взагалі окрім сенсу зроблено і мовну переадаптацію пісні, що дає їй зовсім нове життя. Так, композицію Н. Могилевської «Місяць по небу ходить» артистка нині виконує на інший текст, пов'язаний з військовою тематикою «Я кажу ні жахливій цій війні».

Набула змістовної та мовної трансформації пісня С. Бабкіна «Я солдат», яка у 2022 р. була представлена з новим, емоційно насиченим поетичним текстом.

Вітчизняні рок-музиканти пишуть альбоми в характерній саме для певного гурту стилістиці, з філософським чи ліричним контекстом, залежно від сенсового навантаження, і манері, близькій цьому колективу. Так, Тарас Тополя — соліст гурту «Антитіла» — після повернення з фронту написав у притаманному йому стилі низку патріотичних пісень, що лунають у вітчизняних радіоефірах.

На перший план у виконавській практиці виходять оригінальні аранжування авторських творів, які мають свою неповторну темброво-інструментальну палітру та коло виразових прийомів, властивих стилістиці конкретного гурту чи солісту.

Так, виконавці львівського гурту «Назва» Павло Гоц та Ярослав Яровенко є професійними музикантами, які стараються зробити акцентуацію на використанні набору інструментів (клавіші, альт, контрабас, флор-том) у поєднанні з експресією і фольклоризацією їх пісень. Композиція гурту «Назва» «Сігеле-мігеле», яка брала участь у національному відборі Євробачення, має оригінальну форму і характер звучання. Тож, творчий почерк виконавців ні з ким не переплутаєш і широке застосування фольклору в українській сучасній естрадній пісні продовжує бути основною тенденцією у вітчизняній музичній культурі. Слід підкреслити, що авторські треки Монатіка завжди мають свій впізнаваний образ, насичені значним сенсовим змістом, базуються на речитативних текстах, чіткій темпо- та метроритмічній основі.

Таким чином, можна зробити висновок, що виконавці, які працюють на вітчизняній естраді, створюють оригінальні мистецькі проєкти, відзначені характерною тематикою і образністю, зв'язками з фольклорними засадами в сучасній інтерпретації, вирізняються своєрідністю стилю і стилістики, співочої манери, специфічним поєднанням ритмічного компоненту та інструментарію. Отже, творчість естрадних виконавців сприяє комплексному формуванню якісного мистецького продукту, необхідного в реаліях сьогодення для вітчизняного масового глядача.

Ю. Яценко

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ ЯК ЗАСІБ ТРАНСЛЯЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Y. Yatsenko

CONTEMPORARY UKRAINIAN SONG AS A MEANS OF BROADCASTING CULTURAL IDENTITY

Сучасна українська пісня — це не лише музичний вираз, але й важливе віддзеркалення сучасного українського суспільства. Її голос стає невіддільною частиною культурного діалогу та важливим інструментом для висловлення почуттів, ідентичності та реакції на виклики сучасності. Сьогодні митцям стало легше, ніж будь-коли раніше, ділитися своєю творчістю через соціальні мережі та різні стримінгові платформи (А Шелег). Такий доступ до продукту творчості охоплює слухачів різних вікових груп. Хоча кожен артист має право на творчу свободу, важливо розуміти свою цільову аудиторію та усвідомлювати вплив основних ідей, що втілені в його творі, на формування світогляду.

Україна славиться своїми піснями, надзвичайним їх багатоголоссям й оксамитовими голосами співаків. Сучасна українська пісня має значний вплив на мистецтво, осягаючи різні аспекти культурного вираження. Вона стає не

лише музичним явищем, але й засобом відтворення соціальних, політичних та культурних реалій. Через свої тексти та музичні образи вона формує своєрідну картину сучасного українського суспільства та віддзеркалює його багатогранність.

Одним із основних завдань сучасної української пісні є висвітлення соціальних та політичних питань. Протягом останніх років події, такі як Революція Гідності, окупація Криму та війна в Україні, стали об'єктом уваги для багатьох виконавців. Їхні пісні стали своєрідними свідченнями та виразами протесту, а також спробою висловити солідарність із тими, хто постраждав. Пісні стають платформою для вираження глибоких емоцій, поглядів на події, що відбуваються в країні. Віддзеркалення соціальних проблем, реакція на політичні зміни, а також вираження національної гордості — усе це знаходить своє відображення в сучасних українських піснях.

Музичні жанри та стилі в сучасній українській пісні також постійно еволюціонують, і вони інтегруються в глобальний музичний контекст. Від фолку та року до електроніки та хіп-хопу, українська пісня переосмислює свій звук, вносячи в мистецтво нові звучання та ідеї. Не лише звукова, але й візуальна сторона української музики важлива. Музичні відео та сценічні виступи відображають сучасні тенденції в області візуального мистецтва, створюючи враження повноцінного художнього досвіду.

У сукупності ці аспекти формують важливий елемент сучасної української культури, розширюючи межі та впливаючи на розвиток мистецтва в країні та за її межами. Сучасна українська музика також активно взаємодіє із світовими трендами та музичними жанрами, і в цьому її вплив на мистецтво є суттєвим. Відчуття національної гордості та ідентичності часто поєднується із сучасними музичними формами, що робить українську пісню унікальною та привабливою для аудиторії.

Усе це свідчить про те, що сучасна українська пісня є голосом покоління, взаємодіє з найактуальнішими питаннями та робить власний внесок у формування культурного образу України. Її вплив на мистецтво полягає в здатності об'єднувати, надихати суспільство та висвітлювати найглибші реалії людського існування.

М. Носова

ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА ПІСНІ «ОЙ, У ЛУЗІ ЧЕРВОНА КАЛИНА»

M. Nosova

THE PROBLEM OF THE AUTHORSHIP OF THE SONG "OI U LUZI CHERVONA KALYNA"

Від 24 лютого 2022 року в Україні з відомих причин неймовірно зросло зацікавлення літературними, музичними і, зокрема, пісенними доробками, що уособлюють національно-визвольний рух сучасності і попередніх епох. Одним з таких знакових творів на сьогодні є пісня «Ой, у лузі червона калина», що на початку повномасштабного вторгнення в Україну стала, напевно, неофіційним гімном як Збройних сил, так і країни загалом. Але вже понад 100 років тому ця пісня вже була гімном військового формування галицьких українців у складі австрійської армії часів Першої світової війни — легіону січових стрільців.

Питання авторства пісні «Ой, у лузі…» на сьогодні має декілька аспектів через те, що пісня як така є синтетичним твором, що складається зі слів та мелодії, а також через велику популярність пісні впродовж сотні років, а отже імовірної повторної

фольклоризації та водночас заборон і забуття в радянський період. Саме тому доцільно поділити питання авторства пісні на кілька складових:

– народні витоки доавторського періоду;
– автори частин або редакцій пісні;
– римейк та кавер як чинники сучасної фольклоризації.

На сьогодні відомо кілька народних пісень, що стали текстовою або мелодійною базою класичної версії «Ой, у лузі…» саме у форматі гімну УСС. Зокрема, літературознавець і фольклорист Федір Погребенник у 1990 р. довів подібність початку «Ой, у лузі…» з останньою строфою відомої козацької пісні часів Хмельниччини «Розлилися круті бережечки»: Гей, у лузі червона калина,/ Гей, гей, похилилася;/ Чогось наша славна Україна,/ Гей, гей, засмутилася./ А ми ж тую червону калину,/ Гей, гей, та піднімемо;/ А ми ж свою славну Україну,/ Гей, гей, та розveселимо!

1875 р. культурні діячі Наддніпрянщини, що втім мали вплив і зв'язки з Галичиною, Володимир Антонович та Михайло Драгоманов опублікували власну версію «Розлилися круті бережечки», яка ще більше нагадує пізнішу «Ой, у лузі…». Крім того, початок гімну УСС перегукується з іншою народною піснею XIX століття «Ой, лузі, лузі, червона калина», що відома нам з фільму «В бій ідуть одні старі». Стосовно ж мелодії музикознавець Василь Витвицький вказує на походження «Ой, у лузі…» від народної пісні «Ой, зацвіла червона калина над криницею». Втім у праці «Українські Січові Стрільці» В. Гордієнко зазначив автором музики «Ой, у лузі…» Михайла Гайворонського. Також про народні витоки мелодії висловлювався і Філарет Колесса. Ще одним імовірним джерелом натхнення для автора гімну була народна пісня «Чи я в лузі не калина була». Остання, як і «Ой, у лузі…», лунала у виставі «Сонце Руїни» напередодні Першої світової війни.

«Сонце Руїни» — патріотична вистава львівського театру «Руська бесіда» за п'єсою Василя Пачовського про гетьмана Петра Дорошенка та історію боротьби України за свою державність, що була створена і отримала популярність з 1912 по 1914 рр. Згідно з композитором багатьох стрілецьких пісень Михайлом Гайворонським, авторство «Ой, у лузі…» належить драматургу Пачовському, а включення до вистави в 1912 р. — режисеру «Руської бесіди» Йосипові Стаднику. Однак інші джерела вказують на іншого автора та іншу дату — Степана Чарнецького і 1914 р. Саме Чарнецький замінив Стадника на посаді режисера «Руської бесіди» та за згоди Пачовського переробив п'єсу і ввів до фіналу замість сумної «Гей не дивуйтесь» власну пісню. Музичну обробку зробив Михайло Коссак. Тим самим фінал вистави отримав більше ритміки й оптимізму. В оновленому Чарнецьким вигляді «Сонце Руїни» здобула значний успіх, а «Ой, у лузі…» стала ширитись як окремий твір.

Як відомо, у тому ж 1914 р. розпочалась Перша світова війна, і в Галичині був створений патріотичний легіон Українських Січових Стрільців, у якого виникла потреба в маршевих та інших бойових піснях. Поет-аматор, командир взводу січових стрільців Григорій Трух доповнив «Ой, у лузі…», що у «Сонці Руїни» мала тільки одну строфу, ще трьома строфами про добровольців, українських стрільців, кривавий тан (танець, тобто бій), ворожі (або в іншому варіанті московські) кайдани. Завдяки Г. Труху пісня стала повноціннішою, справжнім гімном українських стрільців, пластунів, а згодом і оунівців. Однак процес редагування, інтерпретації, шліфування пісні на цьому не завершився. Зокрема, у 1930-ті роки композитори Олександр Кошиць та Анатоль Вахнянин експериментували з аранжуванням та в результаті створили кілька виконавських версій «Ой, у лузі…».

Перед Другою світовою війною і після неї ареал гімну УСС опинився у складі СРСР, що розглядав пісню націоналістичною та антирадянською. Таким чином майже на півстоліття «Ой, у лузі…» опинилась під забороною, виконувалась тільки потай, що ще більше сприяло варіативності тексту та фольклоризації виконання. Однак, уже у 1980-х учасники руху шістдесятників — публіцистка, художниця, правозахисниця Надія Світлична та музикознавець, фольклорист, організатор та керівник хору «Гомін» Леопольд Ященко доповнили пісню ще однією строфою: Не хилися, червона калино, маєш білий цвіт./ Не журися, славна Україно, маєш добрий рід./ А ми тую червону калину підіймемо,/ А ми нашу славну Україну, гей, гей, розвеселимо!

Наприкінці 1980-х заборона на виконання «Ой, у лузі…» послабшала і вже у 1989 р. театр «Не журись» заспівав її зі сцени. У 1990 р. львівський муніципальний хор «Гомін» остаточно реабілітував гімн УСС. 1991 р. пісня вже була популярна настільки, що на батьківщині Степана Чарнецького встановили символічний пам'ятник. Відтоді популярність пісні тільки зростала, її виконували академічні колективи і популярні виконавці: хор ім. Г. Верьовки, капела бандуристів ім. Г. Майбороди, гурти «Гайдамаки» та «7 Men Brass Band», Тоня Матвієнко та інші. Однак справжнього вибуху уже не лише української, а й світової слави «Ой, у лузі..» здобула завдяки стрімовому, дуже проникливому, але трохи зміненому виконанню лідера гурту "Boombox" Андрія Хливнюка на початку агресії проти України 27 лютого 2022 р. Героїка пісні увійшла в резонанс із всеукраїнським відчуттям єдності та відсічі окупантам. А зарубіжних слухачів і музикантів виконання Хливнюка надихнуло на численні кавери, мікси, рок-версії, переклади багатьма мовами з багатомільйонними переглядами у соцмережах.

Таким чином, хоча в пісні «Ой, у лузі червона калина» вочевидь текстова і мелодійна основи народні, однак роль поетів, композиторів початку XX ст. у питанні авторства вирішальна. Як мінімум С. Чарнецький, М. Коссак, Г. Трух, О. Кошиць, А. Вахнянин, Н. Світлична та Л. Ященко є не лише редакторами, інтерпретаторами, аранжувальниками «Ой, у лузі…», а й співавторами, що народжували цей шедевр впродовж семи десятиліть. Крім того, як бачимо, цей процес триває і досі. Пісня «Ой, у лузі…» виявилась настільки універсально патетичною та національно фундаментальною, що однаково цікаво та оригінально звучить у різних жанрах виконання, різними мовами, акапельно та у супроводі симфонічних або рок-оркестрів. Не лише витоки пісні народні, такою ж народною, колективно авторською стало її буття, характер, а отже і позачасовість. Це пісня не конкретної епохи, а тепер вже і не тільки українського народу. Популярність та тривале, глибинне народження «Ой, у лузі…» як цілісного твору по праву виводить її за межі авторської чи навіть народної пісні, долучаючись до світової скарбниці сучасного міжнародного фольклору, міжнародних пісень.

Б. Клик

УКРАЇНСЬКІ ПАТРІОТИЧНІ ПІСНІ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОСТІ

B. Klyk

UKRAINIAN PATRIOTIC SONGS IN THE CONTEXT OF MODERNITY

Повномасштабне вторгнення Росії в Україну, що відбулося в 2022 р. й триває дотепер (березень 2024 р.) стало потрясінням для всього світу й спричинило масштабні зміни в соціальному і культурному житті громадян України. Зокрема, чи не найбільших змін зазнало пісенне мистецтво, позаяк пісня завжди була і

є справжнім віддзеркаленням історичних подій. Приклади відбитку цих змін у музичній площині в контексті української історії та сучасності є нагальною й актуальною проблемою і потребує детального дослідження.

Період козацтва (XV–XVI ст.) виступив як фундаментальна основа для розвитку української військової музичної традиції, ставши колискою для пісень, що оспівують героїчну боротьбу українського народу проти ворогів. У цей історично значущий час народилися твори, що втілювали сильні лейтмотиви, образи та символи, що не втратили актуальності протягом століть і продовжують існувати в сучасних піснях. Ці твори віддзеркалюють величезну повагу до захисників вітчизни та символізують незламну материнську любов до синів-героїв. Наразі цінність цих пісень підкреслюється їхньою здатністю поєднувати історичну пам'ять із сучасними музичними віяннями, завдяки чому українські артисти-співаки досягають нових висот у вираженні національного духу.

Стрілецькі пісні, як невід'ємна частина трагічної історичної спадщини України початку XX ст., розповідають про стійкість і мужність українського народу часів Першої світової війни і національних визвольних змагань (1914–1921). Вони стали символом опору проти несправедливості, закарбувавши в собі спогади про героїчне минуле. Стрілецькі пісні служать мостом між минулим і сучасністю, зберігаючи історичну пам'ять та виховуючи почуття патріотизму та гідності серед нових поколінь. Так, у перші тижні російського нападу соліст гурту «Бумбокс» Андрій Хливнюк виконав відому стрілецьку пісню «Ой, у лузі червона калина» С. Чарнецького, яка стала одним із потужних сучасних символів героїчного українського спротиву російській навалі.

Протягом десятиліть та століть зміст і символіка українських воєнних пісень лишалися стабільними, збагачуючись новими інтерпретаціями та відтінками, які підсилюють їхню актуальність і суспільний резонанс. Сьогоднішні музичні твори, які продовжують традиції козацьких та стрілецьких пісень, відіграють ключову роль у формуванні національної ідентичності, підтримуючи дух єдності та взаємодопомоги серед українців. Наприклад, пісня «Біля тополі», присвячена захисникам України, що віддали своє життя в бою за свободу Батьківщини, яка була написана в 2015 р. лідером польського гурту «Enej» Петром «Льолеком» Солодухою і виконана цим гуртом разом із солістом гурту «Kozak System» Іваном Леньо і лідером гурту «Плач Єремії» Тарасом Чубаєм, відтворює героїчність українських воїнів і тугу матері за загиблим сином-захисником Батьківщини.

Значення цих та подібних пісень не можна недооцінювати, адже вони не тільки передають історичну правду та культурні цінності, але й слугують джерелом натхнення та опори в часи випробувань. Вони дозволяють глибше зрозуміти минуле, почути голоси предків і черпати з них силу для подолання сучасних викликів, водночас виступаючи як потужний інструмент згуртування нації.

Отже, зважаючи на всю складність та різноманіття історії України, ці пісні, будучи безцінними відбитками епох і подій, що формували українську націю, відіграють надзвичайно важливу роль у збереженні національної пам'яті та ідентичності. Таким чином, вони були й продовжують залишатися живим зв'язком між минулим, сучасністю та майбутнім, надихаючи нові покоління на створення власних героїчних розповідей і продовження багатовікових традицій української патріотичної пісні.

В. Іванов

ПРОФЕСІЙНІ НАВИЧКИ ВОКАЛІСТА ТА ЗВУКОРЕЖИСЕРА ПІД ЧАС РОБОТИ В СТУДІЇ ЗВУКОЗАПИСУ

V. Ivanov

PROFESSIONAL SKILLS OF A VOCALIST AND SOUND ENGINEER WHILE WORKING IN A RECORDING STUDIO

Невіддільною частиною освітнього процесу навчання вокалістів на кафедрі естрадного та народного співу у ХДАК є робота в студії звукозапису. І тут для отримання максимально позитивного результату дуже важливою умовою є професійні якості вокаліста і звукорежисера, а також їхня ефективна взаємодія між собою. Звукорежисер у студії звукозапису відіграє важливу роль у створенні якісної музики. Він відповідає за технічну частину процесу запису, забезпечуючи оптимальну якість звуку та комфортну роботу для артистів.

Робота звукорежисера вимагає не лише технічних навичок, а й почуття смаку та розуміння музичного процесу. Звукорежисер відповідає за налаштування мікрофонів, підсилювачів, компресорів та іншого звукового обладнання. Він повинен вибрати відповідний мікрофон для конкретного голосу та стилю виконання. Звукорежисер стежить за рівнями записуваного сигналу, щоб уникнути спотворень та зберегти динамічний діапазон. Він регулює рівні гучності на мікшері або програмне забезпечення для запису звуку, допомагає вокалісту почуватися комфортно під час запису. Може запропонувати йому підказки з техніки виконання, контролювати інтонацію та емоційний вираз.

Вокаліст повинен підтримувати високий рівень майстерності виконання вокальних партій, володіти технічними навичками, такими як контроль руху, інтонація, фразування та дикція. Необхідно вміти працювати з різними мікрофонами та знати технічні аспекти звукозапису. Вокаліст повинен уміти передавати емоції та почуття через свій голос, інтерпретувати текст і надавати йому сенсу через інтонацію та виразність. Потрібно мати здатність адаптуватися до можливих змін проєкту і працювати під заданими параметрами. Бути готовим до зворотного зв'язку та коригувати виконання відповідно до запитів замовника. Але все це стає можливим тоді, коли в студії звукозапису є все необхідне технічне обладнання, яким керує досвідчений фахівець звукорежисер.

Залежно від вимог проєкту звукорежисер може застосовувати різні ефекти обробки звуку, такі як реверберація, ділей, еквалізація та ін. Має бути почуття міри, щоб не перебільшити з обробкою та зберегти природність звучання голосу. Після запису звукорежисер може зробити монтаж записаного матеріалу та зведення кількох доріжок, щоб створити готовий звуковий мікс.

Є деякі особливості запису вокалу з фонограмою. Дуже часто під час запису вокалу використовується фонограма, тобто заздалегідь записаний музичний фон, під який виконавець співає. Звукорежисер повинен точно синхронізувати виконання вокалу з фонограмою. Це вимагає уваги до деталей та можливо ручної корекції темпу або таймінгу.

Важливо підібрати оптимальний баланс між голосом виконавця та звуком фонограми. Голос має бути доволі гучним, щоб його можна було почути, але не таким сильним, щоб він заглушив музику. Хоча фонограма надає певну опору для виконавця, важливо зберегти природність його виступу.

Звукорежисер повинен забезпечити таке налаштування обладнання та підтримку, щоб артист міг висловити свої емоції та стиль виконання. За необхідності звукорежисер може застосовувати обробку до записаного вокалу, щоб зробити його більш виразним або відповідним до загального звучання треку. Однак важливо не перебрати з обробкою, щоб зберегти натуральність звучання.

Робота звукорежисера в студії звукозапису потребує ретельного підходу та уваги до деталей. Він відіграє ключову роль у створенні якісної музики, забезпечуючи оптимальне звучання та професійний підхід до кожного етапу процесу запису. Таким чином, професійні навички та адекватна взаємодія вокаліста та звукорежисера є запорукою отримання якісного результату у спільній роботі в студії звукозапису.

К. Жук

СТРУКТУРА КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВОЇ ПІСЕННОСТІ МІЖРЕГІОНАЛЬНОЇ ПЕРЕХІДНОЇ ЗОНИ

K. Zhuk

THE STRUCTURE OF CALENDAR AND RITUAL SONGS OF THE INTERREGIONAL TRANSITION ZONE

Календарно-обрядовий фольклор є яскравим маркером зв'язку сьогодення та минулого. Велика кількість рівнів, у яких він себе проявляє: ритуальна частина, пісенна, ігрово-драматична, танцювальна, сприяє активній передачі інформації, що в них закодована. Проте урбанізація світу, що почалась з кінця XIX ст., характер заселення міжрегіональної перехідної зони між Слобожанщиною та Донеччиною сприяли занепаду великої кількості традиційних артефактів, території, що досліджується.

Райони перехідної зони, матеріали яких були проаналізовані під час дослідження: Краматорський, Волноваський, Великоновоселківський Донецької області; Дергачівський, Дворічанський, Ізюмський, Лозівський, Близнюківський Харківської області. Ці райони були досліджені, зокрема, у низках експедицій Віри Осадчої, Ірини Крюченко, особистих експедиціях автора 2016–2022 рр. Також до дослідження залучені зразки календарно-обрядового фольклору з дисків серії «Скарби Донеччини» та матеріали онлайн-архіву традиції Слобожанщини та Донеччини. Вони охоплюють період від 1983 р. і до сьогодення, також два зразки було взято з розвідок В. Ступницького (1929), та О. Стеблянка (1965).

На території міжрегіональної перехідної зони було виявлено 63 зразки календарно-обрядового фольклору. Із загальної кількості — 55 наспівів зимового, та лише 8 — весняно-літнього циклу. Не дивно, що зимова обрядовість представлена в домінуючій кількості, схожа тенденція виявляється в дослідженнях всіх сучасних дослідників фольклору, а саме: Галини Пшенічкіної, що досліджує суміжну територію Дніпропетровщини разом з Анастасією Любимовою; Лариси Новикової, Віри Осадчої, що провела повну аналітику обрядової пісенності Слобожанщини; та Олени Гончаренко, яка досліджує мелотипологію обрядового фольклору на матеріалі Сумщини.

Картина відповідності загального обсягу календарно-обрядового фольклору досліджуваного регіону виглядає таким чином: 19 колядок, 2 з них — частина обрядового дійства «Водіння кози», 5 посівальних, 19 щедрівок, 10 маланок,

3 веснянки, 2 купальських та 3 петрівчаних. За результатами аналізу, на дослідженій території побутує *5 мелотипів зимового обрядового фольклору з шести*, розповсюджених на території Слобожанщини, згідно з класифікацією Віри Осадчої. *До першого* належать всі однорядкові наспіви переважно спондеїчного типу ритміки, семантичної будови вірша 4+4 та тиради: *«Коляд коляд колядниця»*, *«Щедрівочка щедрувала»*, таких було зафіксовано 10 пісенних текстів. Зразків семантичної будови 4+4+3 «Ой на річці тиха вода стояла» і 4+4+5 «Ой ходили та блудили три колядниці» (належних до *2 мелотипу*) не зафіксовано, що може бути маркером перехідної зони. *До третього типу* (ритм пісенного рядка — чотири вісімки чвертка) належать пісні з семантичною формою 5+5, посівальні, із зачином «А гиля, гиля та на Василя», та зразки з обряду «Водіння кози», яких зафіксовано 8. Зустрілася одна колядка з будовою пісенного рядка 5+5+3 *«Жала Марійка шовкову траву»*, що була зафіксована О. Стеблянком у *с. Уплатне Близнюківського району.*

До *четвертого мелотипу* належать колядки та щедрівки з будовою пісенного рядка 5+5 Р4+4+4+4. Наспіви з текстом 5+6+5 представлені колядкою «Дивное диво яко народження Божого сина» із с. Єгорівка Волноваського району Донецької області. Зразків цього мелотипу нараховується більшість — 13, причому з відмінною кількістю складів у пісенному рядку, як спондеїчною, так і ямбічною ритмічною основою. Особливістю проаналізованих пісень цього мелотипу є різнобарвно модифікована мелодико-фактурна складова. Цікавим зразком розспіву цього мелотипу є щедрівка *«У городі та й у Русалимі»* з м. Ізюму Харківської області, у якій з'являється тончик у частині рефрену, та нетипове кадансування в терцію. У трьох щедрівках з с. Іскра Великоновоселківського району: *«Ой, у Русалимі, всі дзвони дзвонили»* та *«Прийшли щедрувати»*, заспів ведуть дві учасниці в терцію, а рефрен вже виконується всім складом гурту — в унісон, проте строфа закінчується кадансом на терції. У фактурі цих наспівів поєднані ознаки двох типів фактур — підголосково-поліфонічної та стрічкового двоголосся в доволі сталій формі.

П'ятий мелотип із семантичною основою 6+6 та його більш розширеними версіями відрізняється цезураним рефреном. Він зустрічається в колядці *«Пане господарю, чи живеш ти вдома?»* із с. Миколаївка Лозівського району Харківської області, представлений 10-ма зразками. *Шостий мелотип*, що притаманний так званим «миколаївським колядкам», виявлено в одному наспіві.

Весняно-літній фольклор представлений мелотипами: 5+5 — 1 *«Та й петрівочка»*; 5+3 — 2 *«Скочила коза»* та одна петрівчана; 4+6 *«Летів орел Києвом»* з Ізюму Харківської області; 4+4 *«Купавсь Іван, та у воду впав»* та 6+6 *«А на Петра хліб пекла»*.

А. Верещака

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ФЕСТИВАЛІВ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ В УКРАЇНСЬКОМУ СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

A. Vereshchaka

PECULIARITIES OF THE FUNCTIONING OF POP SONG FESTIVALS IN UKRAINIAN MODERN MUSIC ART

Музика завжди посідала одне із центральних місць у культурному розвитку практично кожної людини та народу. Одним із популярних заходів, який надавав можливість виступати багатьом артистам на одній сцені, є музичний фестиваль.

В українському сучасному музичному мистецтві особливої уваги потребує дослідження музичних фестивалів естрадної пісні, адже саме вони дозволяють залучити якомога більше людей до вшанування загальнонаціональних культурних надбань України, об'єднати людей та підвищити рівень національної свідомості.

Слово «фестиваль» іншомовного походження, у перекладі з французького "festival" воно відповідає українському слову «свято», водночас, у перекладі з латинського "festivus" воно означає «масове видовище». Тобто фестиваль естрадної пісні в українському сучасному музичному мистецтві — це масове видовище, свято, яке має культурно розважальний, інформативний характер та передбачає популяризацію сучасної естрадної музики. Також фестиваль естрадної пісні привертає увагу до певного виду музики, сприяє комунікації однодумців, містить прем'єри нових пісень, вшанування історичних надбань. Крім того, музичні фестивалі дозволяють співакам проявити особистісне начало, професійні здібності, розкрити свій творчий потенціал через музичне мистецтво.

Перші фестивалі були саме музичними й проходили в Англії у XVIII ст. В Україні активізацію музичного фестивального руху пов'язують із проведенням у 1990 р. «Київ Музик Фесту». Саме цей музичний фестиваль представив обличчя української пісні не як відокремленої частини культури СРСР, а як самостійного явища в музичному мистецтві України. З визнанням незалежності України, музичні фестивалі проходили не лише в Києві, а й у Львові, Одесі, Харкові та інших містах держави. З 90-х років XX ст. в українському музичному мистецтві спостерігається концентрація уваги на художні досягнення національно свідомих митців — авторів та виконавців естрадної пісні (починається відновлення національної культури, традицій в естрадній пісні), але протягом тривалого періоду цьому творчо плідному процесу протистояв вплив представників масової культури та прихильників ідеологічних настанов (ще довгі часи, культура ідеологічних настанов) сусідньої ворожої держави, що заважало розквіту естрадної пісні в Україні.

З початком повномасштабного вторгнення, усвідомленням українцями своєї ідентичності, посилилася потреба і захоплення національним культурним багатством, власним музичним мистецтвом. Як невід'ємна частина цього культурного самоусвідомлення виступає й необхідність популяризації національно свідомого музичного продукту і продовження традицій кращих, також створення якісно нових фестивалів естрадної пісні.

Дослідження національних та міжнародних музичних фестивалів дозволило виокремити два основних принципи їх організації: концептуальний і демократичний та визначити певні структурні елементи їх проведення, до яких, як правило, включають:

- церемонію відкриття музичного фестивалю;
- представлення учасників фестивалю;
- виступи творчих колективів, гуртів, зірок;
- проведення творчих вечорів учасників фестивалю на інших концертних майданчиках;
- організація пресконференцій із зірками, гуртами або творчими колективами;
- заключний концерт колективів, гуртів, зірок та церемонія закриття фестивалю.

Слід відзначити, що при проведенні фестивалю естрадної пісні в умовах українського сучасного мистецького життя структурні елементи можуть змінюватися залежно від виду фестивалю, це стосується насамперед конкурсних фестивалів, які передбачають обрання переможців.

Особливість функціонування фестивалів естрадної пісні в українському музичному мистецтві сучасності передбачає необхідність дотримання вже сформованих базових вимог до проведення фестивалів, а також пошук та реалізацію креативних й інноваційних інструментів фестивального менеджменту, відповідно до змін потреб людини та розвитку суспільства загалом. На цей час в Україні фестивалі естрадної пісні потребують вдосконалення та розвитку. Втім частина українських фестивалів естрадної пісні вже посіли значне місце в культурному житті українців та вийшли на міжнародний рівень, що дуже важливо для культурного розвитку країни. Слід зауважити, що поки тривають військові дії на території України й організатори не можуть гарантувати безпеку учасникам фестивалю, дата їх проведення переноситься на невизначений термін до настання перемоги.

Таким чином, фестивалі естрадної пісні посідають значне місце в українському музичному мистецтві сучасності та є часткою культурно-дозвіллєвого і суспільного життя. Наразі існує велика можливість популяризації музичного багатства України як на національному, так і на міжнародному рівнях. Виклики останніх п'яти років (пандемія, військові дії) змушують шукати нові підходи до організації музичних фестивалів естрадної пісні, виникає необхідність розробки онлайн-форматів даних заходів. Адже існує національна потреба в забезпеченні масової комунікації українців, піднесенні їхнього морального духу, підтримці одне одного через музичне мистецтво.

Р. Тетерін

ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ДЖАЗОВИХ ФЕСТИВАЛІВ В УМОВАХ ВІЙНИ

R. Teterin

PRESERVATION AND REVIVAL OF UKRAINIAN JAZZ FESTIVALS IN THE CONDITIONS OF WAR

Українські джазові фестивалі відіграють значну роль у збереженні та відродженні національної музичної спадщини, відображаючи багатовікову культурну ідентичність та музичну традицію країни. Фестивалі стають місцем зустрічі між сучасними тенденціями джазової музики та українською народною і класичною музичною спадщиною. Через інноваційні програми та творчі експерименти, українські джазові фестивалі сприяють розвитку нових музичних форм і відкривають нові перспективи для мистецтва в Україні. У цьому контексті розгляд значення українських джазових фестивалів є надзвичайно актуальним та важливим завданням.

Саме такі заходи, як Kharkiv Frontier Jazz Fest, Харківські джазові фестивалі відзначаються своєрідною історією, починаючи з 2007 р. Періодичності проведення заходів надає різноманітний характер, включаючи Kharkiv za Jazz Fest, який тривав протягом багатьох років, а також фестиваль у 2015 р. Після періоду паузи, у 2022 р. відбувся фестиваль, під час якого була представлена історія харківського джазу у формі вінілових платівок із записами виступів Артема Мосейчука, Юхима Чубахіна, Дмитра Бондарева та інших виконавців. Концепція фестивалю зазнала змін у 2022 р. під назвою Kharkiv Frontier, що відображає новий підхід до організації події. Концепт "con-terminal music" (музика на межі), який був введений декілька років тому,

відображає сутність фестивалю як «фронтиру», що відкриває нові перспективи та напрями у джазовій культурі Харкова.

Учасники фестивалю виконали імпровізаційні музичні композиції, виступаючи як волонтери, а гості події зібрали кошти для їхньої підтримки. Організація фестивалю під час періоду війни відображає велику місію та бажання створити атмосферу миру та співвідношення, попри складні умови. Участь у заході взяли відомі музиканти, серед яких Ян Ведаман, Сергій Давидов, а також гурти «Схід Опера Харків Оркестр» і Jazz&Opera.

Також треба відмітити проведення XXIII Jazz Bez, визначеного одним з найбільших та найдовготриваліших музичних фестивалів на теренах України та Польщі. Цей захід має унікальну характеристику міждержавного фестивалю, що означає одночасне проведення концертів у двох країнах — Україні та Польщі. Відзначається, що міжнародний джазовий фестиваль у Дрогобичі проводиться вже вп'яте, сприяючи зближенню найкращих музикантів джазової сцени з усього світу.

В останні два роки фестиваль присвячується підтримці Збройних Сил України, тому всі зібрані кошти з придбаних квитків надходять на потреби української армії. Jazz Bez, зберігаючи свої традиції, стимулює розвиток молодих перспективних музикантів, що експериментують зі стилями та відтворюють мистецтво майбутнього. Значною мірою фестиваль має освітню та просвітницьку спрямованість, представлену лекціями провідних дослідників джазової музики. Головна музична програма фестивалю традиційно розгортається в Дрогобицькому театрі ім. Юрія Дрогобича. XXIII Jazz Bez є спільним заходом, що об'єднує джаз-любителів зі Львова, Дрогобича, Винниці, Тернополя, Рівного та Умані в Україні, а також із Перемишля, Кракова та Любліна в Польщі.

Українські джазові фестивалі є не лише музичними заходами, але й важливими культурними подіями, які сприяють продовженню і розвитку традицій джазового мистецтва на національній основі. Вони об'єднують музикантів, слухачів та шанувальників джазу з різних куточків України та світу, створюючи унікальну атмосферу культурного діалогу та творчого обміну. Завдяки інноваційним програмам, творчим експериментам та освітнім ініціативам, українські джазові фестивалі стимулюють розвиток нових музичних форм та відкривають нові горизонти для мистецтва в Україні. Їхня важлива роль у просуванні джазової культури та підтримці молодих талантів підкреслюється щорічною участю визначених музикантів та провідних дослідників жанру. Такі заходи, як Kharkiv Frontier Jazz Fest та XXIII Jazz Bez у Дрогобичі, є яскравим прикладом того, як джаз може об'єднувати людей, створюючи неповторний простір для вираження творчості та культурного взаєморозуміння.

Д. Шафоростова

ЛІРИЧНІ ПІСНІ ЯК РІЗНОВИД ЕСТРАДНОЇ ПОПУЛЯРНОЇ ПІСНІ

D. Shaforostova

LYRICAL SONGS AS A KIND OF POP SONG

Поняттям «лірика» характеризують у музиці вокальні та інструментальні твори, які акцентують особистісне сприйняття світу, мають емоційно виразний характер та відображають особисті почуття, думки, внутрішні стани і роздуми автора або виконавця. У музичному мистецтві лірика охоплює жанрово-стильові

явища академічної та позаакадемічної творчості, зокрема поп, рок, фолк, джазову сфери та сучасної R&B.

В інструментальній музиці широкий спектр особистісних переживань ліричного героя (від ніжності та спокою до туги і меланхолії та ін.) відтворюється виключно музичними (ладогармонічними і метроритмічними) засобами без використання словесного тексту. Характерними особливостями вокальної лірики є вираження у вербальній складовій та в мелосі особистих переживань, глибоких почуттів та емоцій, що знаходять відгук у серцях слухачів і роблять ці пісні надзвичайно актуальними. Ліричні композиції у вокальній сфері характеризуються виразним мелосом та поетичним текстом романтичного спрямування.

Ліричні пісні становлять важливий сегмент музичної культури минулого та сучасності. Їх виникнення пов'язане з еволюцією людської свідомості, збільшенням рефлексії у творчості, відображенням внутрішніх переживань та самовираження, а також збагаченням мови та музичних засобів виразності. Лірика виявляється в різних історичних шарах фольклору, зокрема народно-обрядових жанрах та власне в особистих ліричних піснях, які пов'язані з темою кохання, почуттями розлуки, ностальгії, смутку, різноманітними соціально- та сімейно-побутовими ситуаціями. До ліричної сфери фольклору належать любовні, сирітські, материнські, вдові, заробітчанські, козацькі, чумацькі, стрілецькі, рекрутські пісні тощо.

Важливим аспектом ліричних пісень є здатність викликати емоційне співпереживання, що забезпечує комунікацію між виконавцем та аудиторією на рівні особистих почуттів. Зважаючи на значущість ліричних пісень серед широкого загалу слухачів, вони відіграють важливу роль у музичній культурі та представляють собою значущий різновид популярно-естрадної музики. Так, ліричні пісні, сповнені емоційності та глибини почуттів, використовують у своєму репертуарі відомі поп-музиканти і гурти (Adele, Ed Sheeran, Leonard Cohen, Bob Dylan та ін).

Виконавці пісенної лірики зазвичай володіють виразним співочим голосом із широким діапазоном та емоційною інтерпретацією, що дозволяє їм передавати глибокі почуття та створювати зворушливу атмосферу. У зв'язку зі своєю загальнодоступністю і простотою у сприйнятті, ліричні пісні стають популярними серед різних соціальних груп та виконавців, і вони часто стають хітами на музичних чартах. Виступаючи як засіб вираження соціальних, культурних та психологічних аспектів сучасного життя, ліричні пісні сприяють розумінню та відчуттю різноманітних аспектів людського існування.

К. Рудай

ДО ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРУ КОЗАЦЬКИХ ПІСЕНЬ

K. Rudai

TO THE PROBLEM OF RESEARCHING THE GENRE OF COSSACK SONGS

Козацькі пісні — малодосліджений до сьогодні жанр народнопісенної творчості. Дискусійними є питання жанрового визначення та стильової специфіки. А. Іваницький виокремлює три групи козацьких пісень: пісні, поезія яких містить історичний підтекст; пісні, що оспівують козацький побут; ліричні пісні, у поетичний текст яких включає слово «козак». О. Терещенко зауважує на формуванні нового жанрового циклу на зміні епох, коли перевага календарного і родинно-обрядового співу жіночої епохи поступається позиціями новій чоловічій епосі, з новим епосом,

лірикою і драмою, із сольною кобзарсько-лірницькою традицією та розвитку культури чоловічого багатоголосного співу. Стосовно визначення «Козацька пісня», О. Терещенко вказує, що воно має передусім філологічне підґрунтя та виявляє виключно зміст твору. Жанрове розмаїття козацької пісенності включає балади, протяжні пісні, приспівки до музик тощо. Тому вчений пропонує подвійне жанрове визначення таких народнопісенних творів.

Спроба класифікації О. Терещенка ґрунтується на висновках вченого щодо наявності декількох стадіальних нашарувань у музичній стилістиці козацьких пісень та їх жанрових різновидів. Він виокремлює шість груп: зразки сольного чоловічого репертуару, наближені до кобзарсько-лірницької стилістики; ліричні гуртові пісні складного розвиненого багатоголосся; зразки кантової фактури; пісні псальмового стилю; романсова лірика; патріотичні пісні маршового характеру. Досліджуючи стильові особливості козацьких пісень Кіровоградщини, О. Терещенко визначає існування певного комплексу музичного мислення, що був випрацюваний в епоху формування і розвитку козацьких жанрів. Важливою складовою жанрової специфіки є виконавська манера, що позначена експресією чоловічого співу з активною подачею звуку, тяжіння до низького насиченого тембром регістру.

Вивченню регіональних особливостей козацьких пісень як складової усної спадщини Нижньої Наддніпрянщини присвячено дослідження А. Любимової. Дослідниця вказує на фрагментарність, розмитість жанрових ознак та мелостилістики козацьких пісень у сучасному побутуванні на теренах Дніпропетровщини, яку вважають колискою українського козацтва. Колись потужна традиція нині потребує охорони, що підтверджено включенням її до Списку Всесвітньої нематеріальної спадщини ЮНЕСКО.

Аналізуючи жанрову стилістику козацьких пісень Дніпропетровщини, А. Любимова вказує на значний вплив інших жанрів та, навіть, існування поліжанрових напластувань, що проявляється як на рівні поетичного тексту, так і на рівні музичного синтаксису (ритм, характер мелодики, форма).

В. Савченко

УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ ЯК ОСНОВА ДУХОВНОГО СВІТУ УЛЯНИ КОТ

V. Savchenko

UKRAINIAN SONG AS A BASIS OF ULIANA KOT`S SPIRITUAL WORLD

У сучасному художньому просторі України народнопісенному виконавству належить місія концентрованого втілення духовної пам'яті націй, осередку традицій, специфічної сфери виконавської творчості, яка позначена усвідомленням виконавця як носія ментально закріплених настанов. Водночас наприкінці XX — початку XXI ст. репрезентації народнопісенної виконавської парадигми, як сфера перетину традиційних і новаційних спрямувань, демонструють її унікальний потенціал щодо трансляції в академічну та естрадну царини. Це позначається на творчості видатних майстринь народної пісні — Р. Кириченко, Н. Матвієнко, А. Матвієнко, Р. Лоцман, а також у творчості співачок, які демонструють плідність апробації синтезу народнопісенного та естрадного виконавства в різних співвідношеннях їх характерних ознак — Каті Чілі, Ілларії, М. Садовської, М. Юрасової, І. Червінської, О. Мухи.

Особлива роль у цьому масштабному та ціннісно значимому пласті сучасної національної культури належить Уляні Кот (1936–2022) — видатній співачці, у творчості якої увиразнилося кордоцентричне усвідомлення народної пісні як основи духовного буття людини. Її репертуар (обсягом понад 1000 пісень) відбиває все жанрове різноманіття української пісенної спадщини в її автентичній специфіці та регіональній унікальності.

Маркером виконавства співачки є спрямованість на відтворення — збереження специфічного емоційного колориту — інтровертного, забарвленого сумом, позначеного глибиною рефлексії щодо вічних проблем людського буття. На жанровому рівні цей рефлективний струмінь знаходить відбиття в пріоритетності балад, родинно-побутових, рекрутських пісень.

Показовою для виконавства співачки є орієнтація на збереження діалектизмів (що нині знаходить потужного відродження) та специфічної регіональної артикуляції. При невеликому діапазоні виконуваних пісень ефект особливої емоційної забарвленості — зануреності в певний психологічний стан — забезпечує прозорий та легкий тембр голосу співачки. Особлива значущість спрямування звуку «в далечінь», легкість звукодообування та звукоутворення пов'язана у виконавстві співачки із вторинністю атрибутивного для народнопісенної парадигми високого динамічного тонусу, що створює атмосферу камерності, комунікаційний простір, позначений домінуванням особистісного начала, посиленим тяжінням до уникання чітко виявлених динамічних нюансів.

Характерна ознака народнопісенного виконавства — значущість агогіки та мелізматики. У творчості Уляни Кот це знаходить вираження у створенні «мелізматичного мережива» — мелізматичного прикрашення голосних, що водночас із притаманною їй манерою «ферматування» наприкінці строф обумовлює створення тонких градацій темпоритму. Значущим засобом індивідуалізації виконання для співачки є також застосування мінімальних глісандо наприкінці строф.

Аугментація фінальних інтонем часто маркується і на рівні звукодобування та звуковедення — «йодль» як знак фіналізації виконання створює ефект розчинення звучності в часі та просторі. Притаманні народнопісенному виконавству редукцію складів, обривання звучання співачка часто поєднує із мінімальною інтонаційною лабільністю, що відбиває спрямованість на збереження такого маркера народнопісенної парадигми, як нейтральність інтонування.

Сучасні трансформації народнопісенної парадигми передбачають тенденцію її академізації, виявлену, зокрема, в орієнтації на дотримання настанов опертого дихання. У виконавстві Уляни Кот ця тенденція виявляється опосередковано — зберігаючи традицію автентичного певним чином вільного дихання, співачка в сольному виконавстві вдається до переривання звучності посеред лексем. У такий спосіб забезпечується створення вільного темпового рельєфу пісні і водночас її позиціонування як сфери безпосереднього художнього буття людини, не диференційованого на сценічний та «позасценічний» простори.

Значуща компонента творчої діяльності Уляни Кот — всеохопна промоція української пісні — і в національному, і у світовому культурних просторах. Їй належить ініціатива створення дитячої фольклорно-етнографічної студії «Серпанок» (с. Крупове на Рівненщині), у складі фольклорно-етнографічного колективу «Берегиня» вона стала переможницею телевізійного турніру «Сонячні

кларнети» та радіоконкурсу «Золоті ключі», 1988 р. співачка репрезентувала українську пісенність у США на фольклорному фестивалі національних меншин.

Тенденція активної репрезентації народнопісенного виконавства, виявлена у творчості Уляни Кот, у сучасному культурному просторі України суголосна прагненню виконавиць надати українській пісні статусу засобу культурної дипломатії, невід'ємного від духовного спадку нації. Його позачасове значення закарбовують численні збірки пісень із репертуару видатної співачки, що, зокрема, формують репертуарні орієнтири сучасного виконання народної пісні в контексті академічної та естрадної модифікацій народнопісенної парадигми.

З. Шульга

СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ В УМОВАХ ВІЙСЬКОВОГО СТАНУ

Z. Shulha

MODERN UKRAINIAN SONGS UNDER MARTIAL LAW

Українці — одна з найспівучіших націй у світі, у пісенній культурі якої виявилася потужна героїко-патріотична лінія, яка набула особливого значення в умовах військового стану в наш складний час. Сформувалася когорта яскравих естрадних виконавців, які активно пропагують патріотичну образну сферу пісенності.

Вітчизняні артисти не лише пішли боронити країну зі зброєю в руках у важкий час, а й отримали новий поштовх для творчості. Сьогодні встали на захист країни такі артисти, як Олег Михайлюта з гурту ТНМК, лідер гурту O. Torvald Є. Галич, співак О. Положинський з гурту «Тартак» та ін. співаки. Упродовж військового періоду відомі українські співаки (О. Білоконь, А. Пивоваров), музичні гурти ("Kozak System", «Бумбокс» та ін.) та надихають своїми виступами воїнів ЗСУ на перемогу та усіх українців. Митці використовують свої платформи для вирішення соціальних і політичних питань, освітлюючи реалії війни і її вплив на суспільство, зміцнюючи почуття спільності у складні часи. Активну підтримку своїми піснями воїнів та мирних українців героїчних міст держави здійснює громадський діяч, артист та соліст рок-гурту «Океан Ельзи» Святослав Вакарчук, який доєднався до лав тероборони і допомагає армії. Широко відомі композиції митця «Стріляй», «Не твоя війна», «Обійми», «Еверест» та інші присвячені героїчним захисникам нашої вітчизни.

Українські патріотичні пісні відіграють важливу роль у вираженні емоцій та об'єднанні спільноти, відображають духовну силу та стійкість народу, передають колективні настрої та сподівання громадян, посилюють національну єдність. У сучасний період вони є формою культурного супротиву, засобом підтримки воїнів і героїчного духу українців, постраждалих від війни. Справжнім символом національного супротиву у військовий час сьогодення стали пісні «Ой, у лузі червона калина», «Доброго вечора, ми з України», «Стефанія», «Переможе ЗСУ», «Чути гімн», «Не забудемо, і не пробачимо». Великого значення набула пісня «Враже» у виконанні Енджі Крейди, текст якої сприймається як заклик проти ворогів, яким слід боятися ступати на українські землі. Своєрідним реквіємом постають пісні «Янголи летять» В. Кочетков, «Журавлі» О. Білоконь, «Маки» П. Марченко, «Його очі з небес» С. Міщенко, у яких вшановується та зберігається пам'ять про загиблих захисників вітчизни. Патріотично спрямована пісня «Дякую» у виконанні О. Полякової стає гімном уславлення героїв та подяки оборонцям і народу України, який об'єднався у велику родину задля перемоги і щасливого мирного майбутнього.

У пошуках відповіді на питання щодо впливу сучасної української пісні на патріотичні настрої, було проведено анкетування серед захисників країни. Результати опитування підтвердили важливу роль української сучасної пісенності як потужної сили, яка у важкий для кожного українця час випробувань допомагає пережити жах війни, підняти настрій, патріотично надихає воїнів, зміцнює їх бойовий дух, посилює емоційну стійкість, створює особливу атмосферу після бою та є тією зброєю, яка мотивує на захист України, прискорюючи її перемогу.

А. Луценко

ФОЛЬКЛОРНА КОМПОНЕНТА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДНІЙ ПІСНІ (НА ПРИКЛАДІ КОМПОЗИЦІЇ GO_A "KALYNA")

A. Lutsenko

FOLKLORE COMPONENT IN MODERN UKRAINIAN POP SONG (ON THE EXAMPLE OF THE COMPOSITION BY GO_A "KALYNA")

Важливою частиною життя суспільства, основною соціальною функцією якого є збереження та розвиток національних традицій, визнається українська естрадна пісня. Формування та розвиток української естради на початку XXI століття базується на поєднанні провідних тенденцій сучасної світової естради та традицій української музичної культури. Такий синтез новітнього та звичаєвого дозволяє інтегрувати в українській естрадній пісні інформацію, яка існує в колективній пам'яті українців та спрямувати її на зближення зі світовою вокально-виконавською творчістю.

Яскравим прикладом сучасної української естрадної пісні, яка слугує транслятором культурної ідентичності? є композиція українського електрофолк гурту Go_A "Kalyna". Ідея пісні побудована навколо фольклорного образу калини — символу України, що супроводжував український народ з прадавніх часів. Сенси, пов'язані з образом калини, передавались з покоління в покоління в усній народній творчості. Як зазначають учасники гурту, під час написання пісні вони надихались повір'ям про те, що зламана калина була знаком тривоги та біди, а наруга над нею ганьбила людину, що спонукало дбайливо її оберігати. Предки вірили, що калина має силу, яка несе безсмертя та здатна об'єднати покоління в боротьбі зі злом. Найчастіше фольклорний образ калини проявляється в якості слова-символу як домінанта в асоціативних зв'язках: калина — дівчина (мати), калина — Україна, калина — кров. У композиції "Kalyna" репрезентовано всі три зазначені асоціації в різних формах — у тексті пісні, як культурний код, який сформувався на етнічному ґрунті, на обкладинці треку та безпосередньо в описі композиції.

Фольклор як джерело національних художніх традицій та виразник народної свідомості та ідентичності несе в собі синкретичну єдність музичного, поетичного та сакрально-обрядового компонентів. Слід зазначити, що компоненти етнічного вдало імплементуються в сучасну естрадну пісню, особливо в жанрі електрофолк. У композиції "Kalyna" елементом єднання естради і фольклору служить мінімалістичний стиль, який передбачає невеликий діапазон, повторюваність матеріалу або його варіювання, переважання статики над динамікою. Важливим етнічним компонентом у композиції «Kalyna» є використання народного духового музичного інструменту — сопілки.

Синтез сучасного та традиційного в пісні "Kalyna" проявляється в поєднанні українського автентичного вокалу та звуків сопілки із сучасними танцювальними бітами, африканськими барабанами та гітарним драйвом.

Українська естрадна пісня є багатогранним явищем, яке покликане бути транслятором культурної ідентичності завдяки відповідному інструментарію. Так, композиція "Kalyna" занурює виконавців і слухачів у світ фольклору шляхом окреслення відповідної тематики, створенню образності, використанню типізованих фольклорних ознак (ладу, гармонії, ритмів, жанрів) та оновленню загального саунду гурту через використання народних інструментів.

Фольклорна компонента може бути виражена як в яскравому тематизмі і специфічному колориті, так і в більш поміркованих формах, де вона проявляється більш приховано, адаптуючись під умови сучасності. Так, задля розвитку української естрадної пісні, яка є продуктом сучасної музичної культури, важливим та необхідним є її усвідомлення в національному контексті, але обов'язково в діалектичній єдності з народною піснею як артефактом культури етнічного типу.

Р. Щербак

ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ СТІВІ ВАНДЕРА

R. Shcherbak

THE PHENOMENON OF THE CREATIVE PERSONALITY OF STEVIE WONDER

Стіві Вандер (1950 р.), справжнє ім'я якого Стівленд Морріс Джадкінс, — один з найвпливовіших американських музикантів кінця XX — початку XXI ст. у сфері масової музики. Стіві Вандер — відомий співак, талановитий композитор, аранжувальник, поет, активний громадський діяч. Від молодих літ Стіві Вандер, уродженець міста Сагінав, штату Мічиган (США), проявляв виняткові музичні здібності, і його талант швидко виявився очевидним для оточуючих. Життєва історія та музична кар'єра митця є прикладом визначних досягнень в обставинах, що вважаються складними, і надихають мільйони людей у світі. У ранньому віці Вандер став незрячим, однак ця особиста трагедія не завадила йому поступово розвивати свій талан та здобути професію музиканта.

Пройшовши через численні випробування, Стіві Вандер став одним з найвідоміших представників свого покоління, який займає активну громадську позицію, пропагуючи ідеї миру, свободи та соціальної рівності між людьми. Будучи поетом і яскравим музикантом (автором і виконавцем) з унікальним стилем, Вандер демонструє силу та красу музики. Кожна презентована артистом пісня залишає помітний слід у серцях слухачів, є виразом особистих почуттів та емоцій, відображенням глибин людської душі, відгомоном власного життя, пережитих радощів і турбот, кохання та розлуки, надії на щастя.

Серед найвідоміших пісень Стіві Вандера, які стали справжніми хітами та принесли автору велику популярність: є "Superstition" (1972), "HigherGround" (1973) та ін. До успішних альбомів належать "Innervisions" (1973), який містить такі пісні, як "Living for the City", "Don't You Worry 'bout a Thing", а також баладу "I Just Called to Say I Love You" (1984), що отримала Оскар у номінації «Краща композиція».

Масштабна за обсягом творчість митця є невіддільною складовою світової музичної культури, має вагоме значення. Вона стала прикладом творчої винахідливості, експериментування та містить **інновації**. Це стосується вокальної

та інструментальної складових, зокрема використання синтезаторів та електронних інструментів, що дозволяють створювати унікальні звукові ефекти. Тексти пісень Стіві Вандера відзначаються глибокою змістовністю, тематичною широтою. Через вербальні тексти Вандер використовує свій вплив у сфері музики для розповсюдження пацифістських ідей, закликів дотримання прав людини, що робить його значущою постаттю не лише в музичному світі, а й у соціальній сфері. Музикант основується на своєму авторському доробку на широкий жанровий спектр (фанк, соул, ритм-енд-блюз, джаз та поп) та коло інтонацій, що збагачують його музику і роблять її доступною для широкої аудиторії.

Стіві Вандер — жива легенда, яскрава творча особистість, чиє мистецтво вражає емоційністю, яскравою образністю, красою мелосу. Творчість митця вписана в історію масової музики та є свідченням сили музичного виразу, здатного надихати та об'єднувати суспільство. Воно залишається актуальним довгі роки й демонструє здатність впливати на нові покоління слухачів та музикантів-виконавців.

А. Денищик

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ГОРДОНА САМНЕРА (СТІНГ) ЯК ОРИГІНАЛЬНОГО ВИКОНАВЦЯ

A. Denyshchyk

FEATURES OF THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF GORDON SUMNER (STING) AS AN ORIGINAL PERFORMER

Англійський музикант Стінг втілює в собі образ композитора, поета, співака, гітариста та актора, ставши яскравим прикладом універсального та унікального сучасного виконавця. Особливості художнього мислення митця, які базуються на стильовому різноманітті у творчості, роблять його унікальним та оригінальним виконавцем. Еволюція стилю Стінга включає в себе експерименти з різними жанрами сучасної музики (джаз, поп, рок, регі), а також опору на етнічні музичні традиції.

Ще на початкових етапах свого творчого шляху музикант виділявся своєю виразною виконавською індивідуальністю, вишуканим смаком у виборі літературних текстів, високою духовною культурою та природженою харизмою. У поєднанні з привабливим зовнішнім виглядом ці якості дозволили здобути неймовірний успіх.

Творчий шлях Г. Самнера розпочався в 1977 р. у складі лондонської рок-групи The Police і водночас почав виступати сольно як музикант під псевдонімом «Стінг». На формування художнього стилю Стінга вплинула любов до джазу, зокрема творчості таких блюзових виконавців, як Пітер Ґрін, Стен Вебб і Фредді Кінг, а також рок-музики, насамперед легендарної групи "The Beatles". Досвід цих музикантів став вирішальним для становлення творчості Стінга, оскільки саме тоді основні стильові тенденції вже чітко визначилися у свідомості молодого музиканта, передбачаючи подальший розвиток його творчого стилю.

Своїм власним прикладом він показує, як відображаються зміни в жанрах і стилях масової музики від кінця XX — до початку XXI ст., відкриваючи нові явища в сучасному музичному мистецтві.

При узагальненні раннього періоду кар'єри Стінга, зокрема в гурті The Police, важливо зазначити, що крім джазового та рокового стилів, значний вплив на формування художнього смаку Стінга мали також стилі регі та панк, елементи яких

частково лягли в основу стилю гурту The Police. Креативний спад The Police, що почався ще в 1982 р., призвів до остаточного завершення цього проєкту лише через рік, відкривши перед Стінгом нові можливості в сольному виконавстві.

Випуск першого сольного альбому Самнера під назвою "The Dream of the Blue Turtles" відбувся у 1985 р. і був високо оцінений критиками. "Nothing Like the Sun" (1987) став другий сольним альбомом співака. Він свідчить про певне зміщення d стилі Стінга, зокрема в напрямку зменшення впливу рок-стилістики. Замість цього, спостерігається значне збагачення музики елементами джазу та регі.

Другим визначним періодом для Стінга став альбом "The Soul Cages" (1991), який відзначається його зрілістю в мистецтві. За стилем цей альбом відданий традиціям поп-року і пронизаний концептуальною ідеєю, що базується на внутрішніх роздумах сина, враженого втратою батька. Слід зауважити, що Стінг зберігає певну спрямованість на рок і джаз протягом усієї своєї мистецької кар'єри, часто експериментуючи з іншими музичними жанрами XX ст., такими як кантрі (пісня "I'm So Happy That I Can't Stop Crying") та французький шансон (пісня "La Belle Dame Sans Regrets").

Наступний альбом "Brand New Day" (1999) відзначається присутністю етнічної музики, а саме арабської народної (у піснях "A Thousand Years" та "Desert Rose"). Для слухача Стінг постає як постійний шукач та музичний експериментатор, пошуки якого є натхненними для багатьох інших музикантів. Крім цього, Стінг вперше використовує стилістичні елементи хіп-хопу, такі як реп у пісні "Perfect Love... Gone Wrong".

Отже, творчість Г. Самнера (Стінга) вражає своєю різноманітністю та сміливими художніми рішеннями. Він не лише поєднує мистецтва, а й висловлює свій філософський погляд через літературні відтінки, які відтворюються у вишуканій музичній мові, відображаючи художнє бачення унікального виконавця сучасної поп-музики. Еволюція стилю творчості Стінга проявляється в його експериментах з різними жанрами сучасної музики (регі, рок, поп, джаз). Також, співак відходить від стандартів поп-музики, використовуючи етнічну музику різних народів. Це поєднання підкреслює індивідуальність та оригінальність мистецького стилю співака, що надихає мільйони слухачів та креативних музикантів на художні експерименти та постійне творче вдосконалення.

І. Гончаренко

УНІКАЛЬНІСТЬ ТВОРЧОЇ ПОСТАТІ МАЙКЛА ДЖЕКСОНА ТА ЙОГО ВНЕСОК У РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

I. Honcharenko

THE UNIQUENESS OF MICHAEL JACKSON'S CREATIVE FIGURE AND HIS CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF MUSICAL CULTURE

Приклад Майкла Джексона демонструє, що високий потенціал, талант і ранній творчий розвиток можуть існувати у комплексі в одній особі. Цей випадок відкриває значення багатовимірного підходу до вивчення людського потенціалу, який не обмежується лише академічними здібностями виконавця. Аналіз творчості Майкла Джексона дозволяє нам поглиблено розглянути процес перетворення дару в талант і виявити асинхронність між надзвичайними здібностями та соціально-емоційним розвитком. Для багатьох людей терміни «високий потенціал», «ранній

вік» і «обдарованість» можуть бути взаємозамінними, але приклад Майкла Джексона допомагає нам побачити, як ці поняття можуть взаємодіяти в реальному житті.

Майкл Джексон був надзвичайно успішним музикантом, який розвинув свій неакадемічний потенціал, довівши, що інтелект може мати багато різних аспектів, а не лише високий IQ. Він також проявив кмітливість, яка допомогла йому досягти слави і професійного успіху. Майкл приєднався до групи Jackson Five у віці 5 років і став солістом у віці 8 років. Протягом своєї кар'єри він вдосконалював власну техніку і набирав досвід від інших музикантів. Однак його справжній прорив стався, коли він почав співпрацювати з Квінсі Джонсом у 1978 р. Їх перший альбом мав чотири пісні, які потрапили в Топ 10 хітів. До 1980 р. він став ще більш популярним, ніж його група. Випуск альбому "Thriller" у 1983 р. значно підвищив його популярність по всьому світу. Цей альбом отримав 33 платинових сертифікати і зробив артиста відомим королем поп-музики.

Майкл Джексон отримував визнання своєї творчості як за життя, так і після смерті, і титул короля поп-музики є виправданим. На момент смерті в 2009 р. він мав 372 визнані нагороди, що робить його найбільш нагородженим артистом в історії світової поп-музики.

У 2000 р. його назвали найбільш продаваним артистом в історії, оскільки було продано понад 380 мільйонів платівок артиста. Його сингл "Thriller" з продажем 110 мільйонів копій є найбільш продаваним синглом. Шоу Майкла Джексона під час перерви матчу за Суперкубок 1993 р. зібрало 133,4 млн глядачів, і цей рекорд досі ніхто не перевершив. Він встановив і побив безліч рекордів, але його справжній вплив полягає в трансформації музичної індустрії та впливі на американську культуру.

Успіх Майкла є прикладом того, що інтелект може мати численні форми і виявлятися в різних сферах життя. У М. Джексона було багато унікальних талантів та ідей, які вирізняли його з-поміж своїх однолітків і будь-яких інших поп-зірок, які потім пішли його шляхами. Найочевиднішим виявом унікальності артиста став його голос. Майкл Джексон був тенором з діапазоном у 4 октави із характерним м'яким тембром. Багато друзів і знайомих говорили, що Майкл розмовляв доволі глибоким (низьким) голосом під час обговорення бізнесу або інших тем, але дотримувався свого «м'якого» тембру, коли давав інтерв'ю або виступав публічно.

Крім голосу, Майкл мав талант танцювати і ставити оригінальну своєрідну хореографію для власних виступів. Він завжди буде асоціюватися з «місячною ходою», «антигравітаційним нахилом» та іншими культовими танцями, які він популяризував (та винайшов). Джексон був далеко не першим співаком, який постійно танцював під час виступів, але він підняв цю планку на новий рівень і розглядав танці як найважливішу частину виступу.

Якби TikTok існував за часів Майкла Джексона, кожен новий танець, який він представляв, миттєво ставав би трендом. Крім співу і танців, Майкл Джексон був унікальний своїми ретельно продуманими музичними постановками. Він вивів музичні кліпи на абсолютно новий рівень, завдяки їхньому ретельному опрацюванню й задуму. Його відео самі по собі врятували MTV від фінансового краху, а трек "Thriller", як і раніше, залишається одним із найуспішніших музичних відео всіх часів. Відтоді жоден артист не зміг повторити успіх цього відеокліпу.

Досягнення Майкла Джексона в музичній індустрії не лише змінили її, але й суттєво вплинули на культуру світу загалом. Він досягнув такого рівня успіху, якого

не міг досягти жоден афроамериканець, тим самим встановивши вищу планку для темношкірих артистів. Він також допоміг подолати «кольоровий» бар'єр на MTV, що, у свою чергу, сприяло зростанню кар'єри таких артистів. Включення візуальних ефектів у "Thriller" повністю змінило виробництво та просування музики в індустрії. Трек "Thriller" також піднімав різні культурні та етичні питання в суспільстві, такі як расизм і міжрасові стосунки. Найголовніше, що артист використовував свою славу і статус, щоб відстоювати різні соціальні інтереси. Це поширило його славу по всьому світу.

Вплив Майкла Джексона відчувався не лише всередині країни, але й на міжнародній арені. Своєю музикою і танцювальними рухами він допоміг створити світову культуру. Його слава і вплив поширилися навіть на місця, не зачеплені західним впливом. Між цими місцями і рештою світу сформувалося відчуття поєднання, подібне до того, яке сьогодні створюється завдяки цифровому зв'язку. Люди в цих місцях через тексти трансльованих пісень і музичні кліпи засвоювали американську культуру та долучалися до західної цивілізації.

Натхненні пісні, які він виконував про расизм, благодійність, навколишнє середовище, права людини та ін. благородні справи, стали прикладом, який наслідували інші знаменитості, які використовують свою славу і гроші для боротьби за різні цілі.

Отже, якщо розглядати голос Майкла Джексона в поєднанні з його хореографією та музичними кліпами (абсолютно нового рівня), легко зрозуміти, чому його не можливо перевершити. Він назавжди змінив поп-музику. Майкл Джексон по праву заслужив титул «короля поп-музики».

Т. Анікієнко

СПЕЦИФІКА СТИЛІСТИКИ РИТМ-Н-БЛЮЗУ ТА СОУЛУ В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

T. Anikiienko

SPECIFICITY OF RHYTHM AND BLUES AND SOUL STYLE IN MODERN MUSIC CULTURE

Специфіка стилістики ритм-н-блюз і соул у сучасній поп-музиці полягає у використанні характерних ритмів, що походять з афроамериканських музичних традицій. Ці стилі відзначаються глибоким виразним співом, змішанням гармонійних і мелодичних елементів із сильним ритмом. У сучасній музиці ці жанри часто використовуються для створення емоційного звучання і співвідносяться з елементами хіп-хопу, R&B та інших популярних напрямів. Звучання ритм-н-блюз і соул у сучасній музиці відображає різноманітність індивідуальності та культурної спадщини. Вони відомі своїми виразними текстами, які часто висвітлюють особистий досвід, любов та соціальні питання. Також характерні ритмічні рифи, використання вокалу в якості інструменту і акценти на імпровізації, які дозволяють виконавцям додавати особистої творчої інтерпретації до музики.

Жанри ритм-н-блюз і соул є важливими складовими сучасної популярної музики, впливаючи на розвиток інших жанрів, таких як поп, хіп-хоп та рок. Вони також відзначаються використанням характерних музичних інструментів, таких як електрична гітара, клавішні та ударні, що створюють неповторне звучання. Крім того, ці жанри активно використовуються для вираження культурної та соціальної

ідентичності, створюючи музику, яка розмовляє з різними аудиторіями по всьому світу.

Ритм-н-блюз і соул у сучасній музиці часто використовуються для створення атмосфери інтимності та емоційного зв'язку зі слухачами, завдяки відкритій і вразливій експресії виконавців. Крім того, їх вплив можна помітити в сучасних трендах у виконавській техніці, включаючи використання вокалу, танців та манер виступу. Також вони є важливим елементом культурної спадщини та надихають музикантів на пошук нових шляхів для інтерпретації і розвитку цих жанрів у сучасному музичному ландшафті.

Ритм-н-блюз і соул відображають динаміку й еволюцію музичного виразу через змішання традиційних елементів із сучасними інноваціями, що дозволяє їм залишатися актуальними і привабливими для нового покоління слухачів. Крім того, вони слугують майданчиком для вираження різноманітних тем і ідей, від особистих роздумів до соціальних коментарів, що робить їх важливими культурними явищами в сучасному світі.

Ключову роль ритм-н-блюз і соул відіграють у підтримці й висвітленні різноманітності культурних впливів і досвідів, надаючи голос тим, хто довгий час був загноблений або недооцінений у музичній індустрії. Вони стають платформою для вираження ідентичності та підтримки різноманітності, що робить їх не лише жанрами музики, але й символами культурної боротьби та солідарності. Ці жанрові явища інкорпорують елементи імпровізації і вільного вираження, що сприяє створенню унікальних музичних моментів під час виступу наживо. Вони також мають величезний вплив на розвиток технологій у музичній продукції, зокрема в галузі запису і звукової обробки, що дозволяє їм залишатися сучасними та конкурентоспроможними в цифрову епоху.

Ритм-н-блюз є одним із жанрів, що ліг в основу рок-н-ролу. Класичними виконавцями цього стилю вважаються Бі-Бі Кінґ, Рей Чарльз, Тіна Тернер, Nina Simone, James Brown, Rey Charles, Aretha Franklin. У цьому жанрі працювали Майкл Джексон, Вітні Г'юстон та Стіві Вондер. Серед сучасних виконавців у стилі ритм-н-блюз та соул можна відзначити таких артистів: Beyonce, John Legend, Alisia Keys, Bruno Mars, Adele, Janelle Monae, Leon Bridges, Anderson .Paak, H.E.R., Gary Clark Jr. До сучасних виконавців, які мають вплив на жанри ритм-н-блюз і соул, можна віднести співачку Rihanna. Вона має багато хітів, які мають елементи цих жанрів і виконані з власним унікальним стилем. Так, і Arianna Grande, і Jessie J також належать до сучасних виконавців цього жанру. Обидві мають потужні голоси і виконують пісні з елементами цих жанрів, що робить їх відомими в цьому сучасному напрямі.

Г. Кованжі

МИСТЕЦТВО ВОКАЛЬНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ ТА ЇЇ СПІВВІДНОШЕННЯ З ІНСТРУМЕНТАЛЬНИМИ ПРИНЦИПАМИ

H. Kovanzhi

THE ART OF VOCAL IMPROVISATION AND ITS CORRELATION WITH INSTRUMENTAL PRINCIPLES

Імпровізація — це невіддільна частина життя. Вона проявляється у звичайних діях, ситуаціях, у музичному плані. Люди стикаються із цією частиною життя

постійно. Навичка імпровізації це дуже корисне та загальнорозвивальне вміння загалом. Воно дозволяє досягти того, про що можна навіть не здогадуватися. Наприклад, це й покращення техніки, моторики, ритмічного внутрішнього відчуття, розвиток слуху, логічних побудов, і навіть душевних катарсичних переживань. Імпровізація дозволяє позбавитися почуття страху, невпевненості у своїх діях. Страх у музиці це лише ілюзія, і досвідченому музикантові необхідно розібратися в тому, як його подолати, а не придушити.

Основуючись на певні дослідження, найкраще приступати до імпровізації тоді, коли організм до неї готовий: коли повно сил, настрій відмінний і хочеться творити. Під час виступів та концертної діяльності не завжди все складається так, як хотілося б. Завжди є ймовірність відволікаючих чинників, які тією чи іншою мірою заважають здійсненню імпровізаційних завдань. Однак у професійному музичному середовищі є така фраза: «Не буває неприємної публіки, буває посередній музикант».

У свою чергу, справжній музикант, якщо він перебуває у своєму середовищі, зможе розтопити лід у серцях слухачів та викликати відблиски яскравого вогню, що відгукуються в кожній частинці душі. Будь-яка імпровізація, зокрема вокальна чи інструментальна, може складатися з численних факторів, які так чи інакше впливають на вдосконалення цієї навички та подальше напрацювання імпровізаційних вмінь.

Натомість, емоційний стан працює краще, ніж будь-які заготівлі у вигляді заучених фраз або гам. Вплинути на імпровізацію може будь-який психологічний стан, у якому перебуває людина. Позитивні емоції підкріплюють гарний настрій, звідки випливають приємні мажорні тони і переважаючі відтінки іонійського або міксолідійського ладу.

Відповідно, негативні емоції та враження можуть підштовхнути до похмуріших тонів імпровізації, використовуючи мінорний спосіб ладів і нот акордів. Будь-який творчий момент може стати відправною точкою для того, щоб отримати цей стан і перенести його в імпровізаційні палаци. За численними дослідженнями, книга, фільм, пісня, театр і т. д. можуть стати джерелом натхнення для імпровізації не гірше, ніж знання ладів, гам, пентатонік та інших теоретичних аспектів.

Що мається на увазі під музичним чуттям? Коли людина дуже тонко відчуває, до якої ноти необхідно зробити розвиток фрази, на чому закінчити, де зробити кульмінацію та розвиток. Непоодинокі випадки, коли це чуття спрацьовує від ранніх років, не маючи за плечима ані багажу знань, ані музичного досвіду. Багато залежить від грамотної побудови мелодій. Практично в будь-якій імпровізації є головна тема чи відгалуження цих тем. Далі йде основна частина, у якій може бути будь-що, потім кульмінація і кінцівка.

Водночас, не знаючи жодної з існуючих гам, імпровізувати можна. Тоді в роботу додається весь досвід, уміння, талант, чуття, зокрема генетика. Є багато прикладів музикантів, які не володіли музичною грамотою, проте були одними з найкращих у плані артистизму, гри та розвитку. У гітарному світі це, наприклад, Джиммі Хендрікс.

Прикраси та мелізми перетворюють імпровізацію як ніщо інше. Проте найважливішу роль фразування для вокаліста й інструменталіста відіграють ритмічні складові фрази. Саме ритм насамперед надає свідомості музичному висловлюванню. Стиль того чи іншого музиканта визначається його прихильністю до тих чи інших характерних йому ритмічних структур. Паузи, що ділять мелодію

імпровізації на фрази, потрібні для полегшення сприйняття слухачами музичного контексту. Навчання фразування вокалістів, які найчастіше не мають класичної музичної освіти, зводиться до прослуховування записів інших музикантів та копіювання фраз, а також інтуїтивно-асоціативним шляхом — за аналогією з промовою та співом.

По-перше, бажаючи справити гарне враження на слухача, ми підбираємо необхідну гучність. Граючи в оркестрі, наприклад, рівень не повинен значно перевищувати гучність інших інструментів, перетворюючи вас на єдиного музиканта. Адже таким чином загальний саунд гурту зводиться нанівець.

По-друге, ми говоримо у певному темпі. Необхідно правильно розділяти слова, витримуючи паузи в потрібних місцях.

По-третє, для спілкування важливою є інтонація. Таким чином, трьома китами, на яких стоїть правильне фразування, є потрібна гучність, певний темп і відповідна інтонація.

Одним із найважливіших елементів фразування у вокальних та інструментальних імпровізаціях є паузи. Подібно до мови, грамотно розставлені паузи надають виразність, яка дуже важлива для сприйняття слухачами.

Таким чином, багато музикантів не усвідомлюють, що добре співати чи грати фрази — це щось більше, ніж просто робити це технічно, хоча наявність певного рівня техніки також є важливою умовою успішного імпровізаційного фразування.

Отже, імпровізація як форма та вміння може стати в нагоді в житті в різних галузях, навіть якщо вокал або інструментальне мистецтво це скороминуще хобі, яке дозволяє відволіктися від інших дій для нашого розвитку. Багато залежить від настрою, зокрема й імпровізація. Залежно від того, коли люди підходять до неї, вона буде зовсім різною. Імпровізація завжди буде різною, тому що рівень емоцій, що вкладаються, у різний час доби відрізняється.

К. Бєлікова

ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МЮЗИКЛУ

K. Bielikova

THE VOCAL-TECHNICAL FEATURES OF MUSICAL

Мюзикл являє собою синтетичний жанр музично-театрального мистецтва, якому притаманна яскрава видовищність, динамічність дії, різноманітність музичних форм, доповнених пластикою і танцем. Цей жанр вимагає від артиста широкого кола професійних компетенцій, зокрема загальномузичних (музичної пам'яті, розвиненого внутрішнього слуху, почуття ритму, унікального тембру) та вокальних здібностей, хореографічної підготовки, акторських навичок, здатності працювати в ансамблі та колективі і бути яскраво самобутнім артистом.

Більш детально зупинимося на особливостях вокальної техніки в мюзиклі. Вокал у мюзиклі — його найважливіша та невіддільна складова, поряд з хореографічними номерами. Більше половини тривалості вистави, а іноді, і практично весь час мюзиклу займають вокальні номери. Артист-вокаліст мюзиклу повинен володіти не тільки вокальною технікою, мати свій неповторний тембр голосу, але й майстерно керувати власним голосовим апаратом. Розраховувати можливості свого голосу саме у цій виставі, за умови навантажень та акторських завдань. Адже поєднання

співу-гри (акторського вокалу) та втілення на сцені характеру, емоцій персонажа — провідна мета артиста в цьому жанрі.

Становлення мюзиклу відбувалося в часи, коли звукозаписувальна апаратура була або зовсім відсутньою, або доволі примітивною. Щоб бути почутим публікою, співаки використовували специфічні вокальні прийоми. У той час набули поширення дві вокальні техніки *Legit (леджит)* і *Belt (белтінг). Legit* стиль, що спирається на класичну манеру співу, або так званий академічний вокал, — це споріднює мюзикл з оперетою. Цей стиль асоціюється з мюзиклами «золотого віку» Бродвея (із середини 1940-х по середину 1960-х років). Тоді й було написано більшість партій, створених спеціально для напівакадемічної манери. Відповідно, чим старший мюзикл, тим більше в ньому використовується стиль *legit*. Провідні прийоми манери *legit* — це тонке змикання, легкий звук, обов'язкове традиційне вібрато на довгих нотах. Присутнє невеличке позіхання, яке схоже саме на академічну, класичну, оперну манеру співу. Прикладами можуть стати пісні у виконанні Барбари Кук, Джона Райта, Альфреда Дрейка та Джулі Ендрюс.

Другий тип звукодобування, що зустрічається в мюзиклових вокалістів, — *belting*. Цей стиль співу, що зародився в Нью-Йорку на початку XX ст., та протиставляється *legit* манері, заснований на співі в мовній позиції, домінуванні грудного регістру, із щільним змиканням голосових зв'язок, прямим, насиченим та гучним звуком. *Belting* також називають «вокальним криком». Цей стиль увійшов у моду завдяки Етель Мерман — виконавиці пісні "I got rhythm" у мюзиклі Дж. Гершвіна "Girl Crazy" (1930). Його послідовниками стали Керол Бернетт, Ширлі Бессі та Джордж Кохан та ін.

У сучасній практиці обидва зазначені стилі часто поєднуються, і можна зустріти термін *мікст* — відкритий сфокусований звук, наближений до мови. Адже часто акторові доводиться переходити від промови та речитативу відразу до співу і цей перехід має бути максимально органічним. *Мікст* і *леджит* відрізняються тим, що в *міксті* вже більше *твангу* та компресії, що робить звук більш щільним та насиченим. Взагалі, вокальна підготовка, чи то класична, чи сучасна комерційна музика, повинна включати в себе розвиток всього вокального механізму, від найнижчого грудного голосу до найвищого головного голосу.

За результатами дослідження, проведеного в США, найзатребуванішим вокальним стилем серед артистів музичного театру є *pop-rock*. У вокальному жанрі застосовується термін *естрадний вокал (спів)*, який також має попит. До цього типу співу належать комерційні музичні стилі, такі як: *pop*, наприклад мюзикл "Mamma Mia!", рок-мюзикл — "Rent", фолк — "Beautiful the Carole King Musica", хіп-хоп: — "Hamilton" та ін. Сучасний мюзикл дуже різноманітний і є мистецтвом, у якому знайдеться місце як традиції, так і сучасності.

Отже, велика конкуренція висуває до артистів-вокалістів мюзиклу високі вимоги щодо професійних та особистих якостей. Артисту, який працює в цьому жанрі, необхідно володіти різними видами вокальних технік, сценічною мовою, сценічним рухом та пластикою, драматичним мистецтво, що робить цей жанр затребуваним у глядацькій та слухацькій аудиторії.

Б. Тиханов

КООРДИНАТНА ПЛОЩИНА ЯК СПОСІБ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРИРОДНОСТІ ЗВУКА

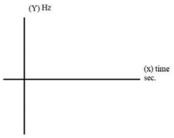
B. Tykhanov

COORDINATE PLANE AS A WAY TO STUDY THE NATURALNESS OF SOUND

У світі музики та науки існують безмежні можливості для взаємодії та взаємного впливу. Відтінки звуку, ритмів і гармоній створюють складні музичні твори, що вражають наші почуття та розум. Водночас математика та фізика розкривають перед нами закономірності природи, що допомагають розуміти складні явища навколишнього світу. Синтез музики та науки дозволяє нам розглядати музичні твори через призму математичних та фізичних концепцій, розкриваючи нові глибини їхнього змісту та структури.

У цьому контексті, координатна площина виявляється потужним інструментом для візуалізації та аналізу музичних композицій.

Координатна площина — це математичний інструмент, що використовується для представлення точок у просторі за допомогою двох координат — зазвичай, вісі X та Y. Цей підхід дозволяє візуалізувати та аналізувати різноманітні дані та функції. Центром площини є точка перехрещення двох прямих 0X0У, яка є початковою точкою засікання моменту часу.



Мал. 1. Дві перпендикулярні прямі, на яких зазначено на вертикальній прямій вісі ***Oy*** *— висоту звука та горизонтальній прямій вісі* ***Ox*** *— тривалість звука в часі*

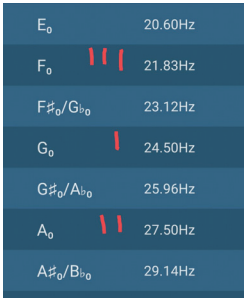
У контексті музики, координатна площина може використовуватися для представлення музичних параметрів. Наприклад, на вісі X може бути відображений час, а на вісі Y — висота звуку. Такий підхід дозволяє візуалізувати музичні твори та аналізувати їхню структуру та розвиток у часі.

За допомогою координатної площини можна виявити різноманітні закономірності та патерни в музиці, а також аналізувати взаємозв'язки між різними музичними елементами. Це дозволяє розкрити логіку композиторів та виявити нові аспекти їхньої творчості. Застосування координатної площини для дослідження музики — це спосіб відкриття нових напрямів, або розуміння природності утворення звуку, або, якщо міркувати масштабніше, то розуміння, як утворюється всесвіт та які і як утворюються в ньому внутрішні закономірності. Протягом трьох днів було здійснено систематичний збір даних температури повітря.

Після отримання цих даних, вони були конвертовані в музичні параметри, що дозволило створити аудіоматеріал з використанням звукових частот, що відповідають виміряним температурам: 1 день — 24,5 °C; 2 день — 27,5 °C; 3 день — 21,8 °C.

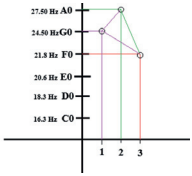
Ці три різних значення порівнюємо за допомогою частотної таблиці, яка демонструється на малюнку 2.

1. 24,5 °C = 24.5 Hz (нота соль G0);
2. 27,5 °C = 27.5 Hz (нота Ля A0);
3. 21,8 °C = 21.8 Hz (нота Фа F0).



Мал. 2. Частотна таблиця співвідношення частоти та музичної нотації.

Дані, отримані в процесі дослідження, перенесено на координатну площину, приклад якої зображений на малюнку 3



Мал. 3. Музичний фрагмент на площині

Результатом дослідження став створений музичний фрагмент із 3-х різних звуків, який відображав зміни температури повітря протягом 3-х днів. Такий підхід дозволяє співвіднести природні явища з музичними виразами, відкривши нові шляхи для сприйняття природи через мистецтво.

Таким чином, ця система дозволяє візуалізувати музичні концепції та структури, що допомагає в розумінні та аналізі музичних творів. Це дослідження підкреслює важливість використання інтердисциплінарного підходу й креативних методів для розуміння та вираження складних концепцій, що лежать в основі природних явищ. Крім того, він надає можливість звернутися до природи через новий погляд, що відкриває можливості для поглиблення зв'язку між людиною та природою.

На координатну площину можна перекласти велику кількість різних типів даних, не тільки температурну таблицю за місяць, а й швидкість рухомого об'єкта (км/год), швидкість вітру (м/с), кількість хвиль за хвилину, яка приходить до берега, кількість зроблених кроків за хвилину, наприклад 110 кроків, згідно з таблицею частот 110 Гц дорівнює Ля(А) великої октави. Після проведення досліджень було виокремлено такі пріоритети:

Глибоке розуміння структури музичних творів. Використання координатної площини дозволяє візуалізувати різні аспекти композицій, такі як висота звуку та

часові параметри, що допомагає розібратися у структурі та організації музичного матеріалу.

Виявлення закономірностей та патернів у музиці. Аналіз музичних творів через призму координатної площини дозволяє виявити повторювані мотиви, характерні модуляції та інші структурні особливості, що можуть вказувати на логіку композитора.

Розвиток нових методів аналізу та інтерпретації. Використання математичних та фізичних концепцій для аналізу музики відкриває можливості для розвитку нових методів і підходів до розуміння та інтерпретації музичних творів.

Стимулювання творчого мислення. Розгляд музичних творів через призму математичних моделей і графіків може стимулювати творче мислення, допомагаючи виявити нові ідеї та перспективи в музичній творчості.

Сприяння використанню наукових даних для створення музики. Використання даних з різних джерел, які можуть бути перетворені на музичні композиції за допомогою координатної площини, дозволяє використовувати наукові дослідження та інформацію для створення нових музичних творів.

Таким чином, аналіз творів композиторів за допомогою координатної площини відображає перспективний напрям досліджень у синтезі науки та мистецтва.

Підсумовуючи, зазначимо, що енергія навколишнього середовища може бути перетворена на музику, а координатна сітка відкриває нові методи для аналізу та творення музичних творів, використовуючи різні типи даних.

Qin ShengYang

EVOLUTION OF GUITAR FUNCTION IN DIFFERENT DIRECTIONS OF BLUES MUSIC

Цінь Шенян

ЕВОЛЮЦІЯ ФУНКЦІЇ ГІТАРИ В РІЗНИХ НАПРЯМАХ БЛЮЗОВОЇ МУЗИКИ

The blues is a vocal and instrumental music based on pentatonic, the main feature of which was originally its intonation. The blues originated from the folklore of African-American slaves and the "blues sound" corresponds to their singing style. Later, the blues had a great influence on American and Western popular music, ragtime, jazz, big band, rhythm and blues, rock music, country music and conventional pop songs, and even modern music of the academic tradition.

The very name of the blues refers to the simile of human crying. Some musicians playing the violin or banjo even used the "slide" technique to upset the notes, to add micro-intonations to the sound to express their emotions more vividly.

The initial forms of the blues did not contain chords; singing on the notes of the blues pentatonic was accompanied by an ostinato bass. Later evolution led to the development of both the blues mode itself and its harmonic accompaniment, built mainly on septacords.

The classical twelve-bar blues was based on three sentences of 4 bars each, in which the guitar held the appropriate harmony during each sentence.

The archaic blues (or "country blues"), lighter in sound, used an acoustic guitar with all the variety of techniques that determined the further development of blues guitar performance.

Among the prominent figures of the time were the influential Blind Lemon Jefferson, the bluesy Blind Blake, who actually pioneered the use of the guitar as a solo instrument,

Huddie Leadbetter, the "king of twelve-string guitar" who introduced the so-called "wandering bass" that later migrated from the blues to jazz. Skip James, Brownie McGhee, Lightnin' Hopkins.

During the swing years, jazz, blues, gospel, and boogie-woogie merged into jump blues. Here, the guitarist can simultaneously use both finger technique and chords, imitating the bass function of the double bass, piano melodic inserts, and syncopated chords of the rhythm section.

With the advent of rock 'n' roll and rhythm and blues, the functions of rhythm and lead guitar are significantly differentiated, as the parts become much more complex.

Later, with the development of the electric guitar, pickups built into double basses and acoustic guitars began to be used. This opens up completely new possibilities for guitar articulation and playing with a pick. The main representatives of this trend are Little Walter, Smokey Wilson and Eddie Kirkland.

The so-called street blues is characterized by the use of guitar and harmonica as the main instruments. From a Chinese perspective, it looks a bit like an old woman playing a gloomy tune with a huqin in her hand, while traditionally this style is associated with an elderly African American man sitting on the side of the road with a guitar.

Delta blues was mostly played on acoustic guitar. Its representatives are the legendary Robert Leroy Johnson, the creator of Chicago blues Muddy Waters, harmonica player Sonny Boy Williamson II and the king of the blues John Lee Hooker.

Texas blues developed in the 1920s mainly as a transition from country music, only with a filtered sound. It has a free rhythm, also known as "Texas drag", which is slightly behind the beat. In terms of lyrics, this style has lost the theme of "forced sorrow". Texas blues often uses a traditional melody with one guitar rather than an ensemble of guitars. However, Texas blues became electronic after World War II, largely under the influence of Clarence "Gatemouth" Brown, who played electric guitar solo in the horn section. Later, T-Bone Walker and Stevie Ray Vanghan continued the drag beat and Texas tradition, which later became very close to rock (Eric Captain, Bonnie Raitt).

Compared to other schools of blues, Chicago blues is somewhat more diverse. One of the reasons for this was the emergence of microphones and the electromechanical method of sound recording. The guitar becomes a full-fledged solo instrument, and solo improvisation plays a prominent role. First of all, it is associated with the name of Eddie Lang, who added vocal phrasing to the sound of the guitar, created a unique style of playing with a pick, and began using jazz pickup guitar. His performing style included significant changes in the harmonic development of the game: he used parallel nonchords, whole-tone scales, chromatic sequences, and experimented with the angle of the pick to the strings, which changed the timbre of the guitar sound. Also, thanks to Eddie Lang, guitarists began to pay attention to vocalization. At this time, new guitar schools emerged, the founders of which were Charlie Christian in America and Django Reinhardt in Europe.

Charlie Christian played with unattainable virtuosity. He was the first to introduce the solo guitar as the third voice in an ensemble with trumpet and tenor saxophone, eliminating the purely rhythmic function of the guitar in the orchestra. His additions to septacords, legato playing, use of swing and new rhythms to well-known evergreens made him an outstanding innovator of guitar performance. In particular, he is credited with playing a leading role in the emergence of the be-bop style.

Django Reinhardt worked in Europe and was distinguished by a special timbre and manner of playing octaves in the climaxes, which was borrowed from him by both

Charlie Christian and a decade later by Wes Montgomery. Django Reinhardt used a lot of fine technique, long cadences, rapid passages, and sharply accented rhythm. He was not only an excellent soloist, but also an equally good accompanist. In his accompaniment, he often used chords more typical of an orchestral brass part.

Wes Montgomery, imitating the octave solos of Django Reinhardt, achieved such perfection that he was nicknamed "Mr. Octave". Using his thumb instead of a pick allowed him to achieve an unusually warm timbre. Most of his improvisations are based on blues intonations.

The Memphis blues played an important role in the development of blues guitar performance. In its early forms, the guitar already had a special performance part. Since the 1950s Memphis blues has been a loud and rather aggressive electronic style, the performance style of which involves the use of distortion and a heavy percussion group.

In the family of various blues styles, New Orleans blues has a special sound. It uses Caribbean rhythms, in particular, rumba. The most prominent representatives are Fats Domino and Professor Longhair.

It is worth noting that many performers of different blues styles used to play without electric amplification, which is traditionally called "acoustic blues". This is not a definition of the genre, but rather a definition of the way of playing exclusively on non-electronic instruments. The great performers of the acoustic sound of the early twentieth century are Big Bill Broonzy, Lead Belly and Blind Lemon Jefferson, Taj Mahal and John Lee Hooker.

Modern blues is a broad concept that encompasses all contemporary blues performers and is characterized by a high degree of eclecticism, combining both acoustic and electric guitars, mixing different playing techniques and style markers of various directions, from rock to pop and folk. The most prominent representatives were Stephen Ray Vaughan, Robert Cray and Keb' Mo'.

СЕКЦІЯ:
ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

К. Бортник, К. Островська

ХОРЕОГРАФІЧНИЙ АНСАМБЛЬ «СВІТАНОК»: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ

K. Bortnyk, K. Ostrovska

CHOREOGRAPHIC ENSEMBLE "SVITANOK": PRESERVATION AND PROMOTION OF UKRAINIAN FOLK DANCE HERITAGE

В умовах сьогоденних реалій збереження української національної культури та мистецтва є надзвичайно важливим, адже саме це є потужною тиловою зброєю у боротьбі з російською агресією. Цю місію з успіхом виконують хореографічні колективи, зокрема народний хореографічний ансамбль «Світанок», який протягом двадцяти років підтримує гідний рівень української народної хореографії, розвиває та актуалізує її на мистецькому фронті. Творчість учасників колективу переважно представлена публіцистичними статтями та програмами в інформаційному інтернет-просторі, й досі не посіла належного місця в науковому дискурсі, а зважаючи на високий сценічний імідж «Світанку», його мистецьке спрямування та культурну візію, доцільно проаналізувати його діяльність у контексті хореології, культурології та мистецтвознавства.

Ансамбль танцю «Світанок» (нині народний художній колектив) був заснований у 2004 році випускником відомого колективу «Пролісок» (художній керівник А. Коротков) — Максимом Печененком.

Навчальний процес в ансамблі побудований на міждисциплінарному підході та включає наступні дисципліни: ритміку, творчу гру, партерну гімнастику, класичний танець, народно-сценічний та український танець, гімнастику та акробатику, хоровий спів, акторську майстерність та віртуозні рухи. Кожна дисципліна висуває високі вимоги до вихованців, а всі оцінки за іспити та участь у конкурсах фіксуються в залікових книжках, які мають усі учасники колективу. По закінченні навчання вихованці отримують свідоцтво «про позашкільну освіту» міністерського зразка. Така система надає можливість отримати ґрунтовні знання, сформувати міцні навички та високий виконавський рівень.

Майстерність світанківців підтверджує участь у творчих заходах міста, країни, зарубіжжя, затребуваність колективу та суттєві результати творчої роботи: колектив є постійним учасником хореографічних конкурсів і фестивалів (володар 16 премій «Гран-Прі» всеукраїнських та міжнародних конкурсів), семінарів, міських мистецьких заходів; за підсумками Міжнародного конкурсу «Summer Best Fest-2017» «Світанок» — найкращий колектив в сучасній історії народного танцю, він є переможцем Всеукраїнської премії в області хореографії «Ukraine Dance Awards-2015» — «Фольк колектив року», лауреатом конкурсу народної хореографії імені Павла Вірського, переможцем телевізійного проєкту «Улюблений ансамбль Кіровограда — 2012». «Світанок» демонструє своє мистецтво на провідних сценах нашої країни та відзначається потужною гастрольною діяльністю країнами Європи. У програмі ансамблю понад 40 хореографічних постановок, але визначальною особливістю колективу є наявність у його репертуарі танцювальних вистав та хореографічно-театралізованих проєктів: «Різдво іде, добро в кожну хату несе», «Новорічний дивосвіт», «Подарунок Миколаю», «Святкова містерія», «Пригоди в ніч перед Різдвом», «Тінь весни».

Основою творчого спрямування світанківців є українські фольклорні традиції, які майстерно представлені в сценічних танцювальних інтерпретаціях, що обов'язково містять театральний контекст — у цьому вбачається наслідування хореографічно-театральних традицій Кіровоградщини, закладених ще А. Кривохижею в ансамблі «Ятрань».

Під час війни ансамбль продовжує активну творчу діяльність. М. Печененко впевнений, що сьогодні популяризація української культури є надважливим завданням у боротьбі за перемогу України.

У липні 2022 року колектив за підтримки кропивницького театру тіней «Visorium» презентував нову виставу-реквієм «Тінь весни», яка відображає воєнну реальність України. Проєкт покликаний за допомогою виразних засобів хореографічного та пісенного мистецтва показати українську єдність, жахи війни та віру в Збройні сили України та перемогу.

У 2023 р. «Світанок» гастролював у Фінляндії та країнах Балтії, де за допомогою хореографії й вокалу розповідали про традиції українського народу та події, які переживають українці під час війни з Росією. Головна мета поїздки — показати незламність української культури та ідентичності.

У 2024 р. ансамбль також планує гастрольну діяльність, щоб і надалі поширювати у світі українські культурні цінності.

Отже, ансамбль «Світанок» своєю активною сценічною діяльністю та масштабними проєктами демонструє не тільки високий сценічний рівень українського народного танцю та зміцнює культурний фонд нашої держави, а й доводить впливовість мистецтва на хід війни, адже саме воно підіймає бойовий дух військових, зміцнює націю, протистоїть зневірі й розповідає світові правду про війну та агресію Росії в Україні.

Я. Сапего

НАРОДНА ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА ЕТНОГРАФІЧНИХ ГРУП ПРИКАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ УКРАЇНИ

Ya. Sapeho

FOLK CHOREOGRAPHIC CULTURE OF THE ETHNOGRAPHIC GROUPS OF THE PRECARPATHIAN REGION OF UKRAINE

В контексті глобалізаційних процесів однією з яскравих проблем є дослідження та вивчення мистецько-культурної спадщини різних регіонів України. Кожен регіон України має у своєму арсеналі унікальний та фундаментальний здобуток, які залишили нам наші пращури — це танцювальний спадок, пісенний, музичний, обрядовий тощо. Українська народна хореографічна культура представлена багатьма регіонами України, такими як: Слобожанщина, центральний регіон, Поділля, Волинь, Полісся, Гуцульщина, Лемківщина, Бойківщина, Покуття, Опілянщина, Закарпаття, південний регіон, Буковина. У кожному з вищеперерахованих регіонів у своєму доробку притаманна народна думка, естетика, історія, побут та устрій. Але все таки серед широкого спектру мистецьких жанрів у кожному регіоні конструктивним явищем відзначається народна хореографічна культура. Вона посідає особливе й яскраве місце серед спадщини українського народу, тому що саме через танець демонструється характер та темперамент нації. Танці, які були започатковані в народі, відображають велич народної моралі, краси, філософії та ідеалів.

Народна хореографія насамперед демонструє не тільки технічне виконання танцювальних рухів, але й показує глядачеві національну самоідентичність, досвід, цінності, духовність тощо. Нині молоді фахівці в галузі української народно-сценічної хореографії майже перестали збирати, вивчати, аналізувати насамперед першоджерело «автентичний танець», який має неповторний, рідкісний та надзвичайний танцювальний матеріал.

Метою дослідження є стилістичні особливості народної хореографічної культури етнографічних груп Прикарпатського регіону.

Одним із найяскравіших регіонів України є Прикарпаття, де більше за інші регіони України збереглися певні танцювальні ознаки, композиційно-морфологічна структура, костюм, музична складова тощо. Протягом історичного проміжку часу землі на Заході України сформували три найбільші етнографічні групи: гуцули (побутують в Івано-Франківській, Чернівецькій та Закарпатській областях), бойки (побутують у Львівській області, міжгірському районі Закарпатської області, Івано-Франківській області), лемки (побутують у західній частині Закарпатської області). Кожна етнографічна група має безліч танців, у яких ретельним та змістовним способом демонструється багатство пластичної народної танцювальної мови.

Гуцульський народний танець у контексті української народної хореографічної культури сформував найбільше за усі етнографічні групи Прикарпатського регіону власних хореографічних ознак, вони започаткували комплекс танцювальних рухів, якими користуються й досі, це: різнокомбіновані тропіки, переступники, присядки, чосанки, дрібушечки, парні оберти тощо. Основним композиційним елементом кожного гуцульського танцю є колова фігура, яка може розпадатися на два, три та більше кіл. У таких танцях Гуцульщини, як Аркан, Космачанка, Тропотянка, Опришки, Гуцулка, Гайдук, демонструється яскраво насичений, динамічний, енергійний, жвавий темперамент. Танцювальна культура бойків є синтезом інших культурних народностей, таких як словаків, поляків та угорців. Саме словацька манера та танцювальні риси приманні бойківському народному танці. Народний танець Бойківщини виконується завжди в м'якому демі пліє та в середньому темпоритмі. З танцювальної народної спадщини угорського танцю бойки запозичили декілька різновидів ключів, ритмічних фігур та невеликих жіночих стрибків. У своєму фольклорному танцювальному доробку бойки мають безліч танців, таких як: Киваний, Помпадур, Чіпак, Сторцак, Гуняк, Шпилькозак та інші. Важливо зауважити, що усі танці Бойківщини мають гордовиту манеру та лаконічні, спокійні, плавні танцювальні рухи.

Лемківські народні танці, подібно до танцювальної фольклорної спадщини гуцулів чи бойків, мають специфічні риси, елементи, ознаки, характерні для загальнознаних в Україні народних танців. На композиційну танцювальну побудову танців лемків активним та дійових способом вплинула народна хореографічна культура мадяр, чехів та словаків. Танці лемків поділяються на старовинні й новіші, старовинні і новіші козачкові, а також танці іншої структури. Серед унікального танцювального лемківського доробку є танці з парним ритмом (2/4), танці з непарним темпоритмом (3/4), танці з мішаним і парним та непарним ритмами (2/4 + ¾). Усі танці, які побутують у лемківській етнографічній групі, такі як Карічка, Раківчанка, лемківській Чардаш, Березнянський чардаш, Ровна, Дупак, Качка, виконуються на сильно зігнутих колінах, з використанням різнокомбінованих угорських ключів та різкими парними поворотами. Танцювальні рухи, особливо в таких танцях, як Ровна та Дупак, м'які, але з яскравим акцентом голови. Окрім гуцулів, бойків і лемків, на території заходу України також є різні малочисельні етнічні групи, до яких належать буковинці, верховинці, поліщуки, опіляни, покутяни. Характерними танцювальними ознаками танців цих етнічних груп є підскоки, тропітка, трясунка, а також різноманітні варіації потрійних та подвійних кроків.

Отже, народна хореографічна культура західних регіонів України — це яскрава мозаїка танцювальних традицій, що віддзеркалює багатство етнічного різноманіття цих земель. У цій мозаїці зустрічаються гуцули з виразними та енергійними рухами, бойки з витонченою грацією, лемки з унікальною легкістю та стриманістю. Танці цих народностей — не лише рухливість і гра звуків, але й втілення національної ідентичності та культурної спадщини. Вони мають свої лексичні особливості, виразну манеру виконання й унікальний характер, які відображають душу та традиції кожного народу. Наприклад, гуцульські танці вражають енергійністю й витонченістю рухів, тоді як бойківські танцювальні композиції відзначаються масовістю та вишуканістю. Кожен танець у цій культурній галереї — малюнок, що розповідає власну історію, віддзеркалює унікальність народу, що його створив, та передає дух спільноти.

О. Курдупова, Л. Дегтяр

СТАРОДАВНІ ОБРЯДОВІ ТРАДИЦІЇ ВИКОНАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ДІВОЧИХ ТАНЦІВ ВЕСНЯНОК-ГАЇВОК

O. Kurdupova, L. Dehtiar

ANCIENT RITUAL TRADITIONS OF PERFORMANCE OF UKRAINIAN GIRL DANCES — VESNIANKY-HAIVKY

В умовах процесів урбанізації сучасного українського суспільства надзвичайно важливим є звернення до джерел національної культури, особливо в контексті необхідності збереження та популяризації традиційних форм українського фольклору. Фольклор у свою чергу є не тільки результатом народної творчості, а й також є засобом відтворення особливостей національного світосприйняття та фундаментом формування сучасної національної культури.

Особливе місце в народному українському фольклорі посідає танцювальне мистецтво, яке за допомогою яскравих поетичних образів передає традиційні вірування та демонструє національні риси характеру українців. Про хореографічний український фольклор є багато наукових публікацій і досліджень, є сценічні твори видатних українських балетмейстерів. Але саме сьогодні з'являється необхідність досконалого вивчення стародавніх обрядових традицій, що зберігаються в танцювальному фольклорі. А також важливе правильне відтворення в сценічному просторі традиційних форм народної української хореографії з розумінням усіх складових компонентів певного танцю та його характерних ознак, що раніше визначалися саме релігійними та обрядовими моментами.

До найдавніших обрядових релігійних українських танців належать веснянки-гаївки, які виконувались на честь святкування закінчення зими і початку весни. Для наших предків цей період зміни сезонів був найважливішим. Усі святкові обрядові заходи на честь весни були урочистими, пишними та різноманітними.

Весна в слов'янській міфології посідала значне місце, тому що саме весною відбувалося відродження природи, життя, з'являлася надія на щастя.

Веснянки-гаївки з'явилися в період родового побуту і мають в основі анімалістичний світогляд та віру в духи-душі. Природа в уяві давніх слов'ян мала душу, розуміла людину, а людина могла впливати на природу та її явища.

Веснянки мають наступні характерні ознаки:

1) синкретичність — поєднання музики, пісні, художнього руху та пантоміми;
2) «утилітарність» — ці твори-дії магічними засобами мусили прихилити сили природи на допомогу людям і відвести злі сили від людей;
3) присутня природня тематика та природні образи у веснянках;
4) певні місця для проведення весняних обрядів та виконання веснянок-танців;
5) виконувалися веснянки-танці, як більшість весняних обрядів, виключно дівчатами.

Тематика веснянок-гаївок дуже широка: тут і побудова Всесвіту з нескінченним природнім рухом, і заклик весни, і пошук собі пари й кохання, і побутове життя, і анімалістичний світогляд. У тематиці веснянок фігурують часто образи тварин, птахів, квітів. З образів птахів найчастіше зустрічаються голуб, соловейко, орел, зозуля, перепілонька. А птахи — це вісники неба, які перелітають через «Небесні ворота». Вони символізують собою прихід на землю новонароджених душ, в образі ластівки приходить весна, в образі голуба, соловейка, орла до дівчини приходить

коханий, в образі перепілоньки подається образ дівчини, в образі чайки, ластівки — образ доброї матері.

Веснянки-гаївки творилися протягом довгої історії, тому і відображують різні історичні періоди — і дохристиянський період, і княжу добу, і період, наближений до XX ст. Як було вже зазначено, під час виконання веснянок дівчата не тільки танцювали, але й співали пісню. Текстів цих пісень збереглося чимало, але, на жаль, у багатьох з них не завжди зрозумілий зміст, є значні нашарування, природня заміна архаїчних старих слів новими зрозумілими. З'явилися і нові мовні звороти, але ідея, цілеспрямованість, магічний дух, психологічні особливості, анімалістичний світогляд — все це збереглося в текстах весняних пісень, під які виконувалися веснянки-танці.

Веснянки та весняні магічні дії-ігри проводилися в гаях, лісах, біля води, а стародавні весняні обряди — біля могил предків. Перші перелічені місця проведення весняних обрядів зрозумілі. Ліс, гай вважалися священним місцем, тому що від них залежало життя людини. Ліс давав їжу, будівельний матеріал, цілющі рослини. Крім того, за народними уявленнями, душі померлих родичів переселялися в дерева, рослини, квіти. І якщо навесні поверталися птахи, а люди вважали, що зимою птахи відлітали у Небесне царство — Вирій, саме на той період, коли природа засинає або вмирає, то разом із поверненням птахів і появою нового листя на деревах оживають духи-душі померлих родичів. Тобто весною особливо важливо вшанувати їх пам'ять.

Весняні дії дуже часто проводили біля води, тому що вода мала магічну дію. Вода дає життя, але й може принести нещастя. І люди намагалися «домовитися» із силами води. Вода вважалася священною та «чистою», тому в давнину хлопці сваталися до дівчат біля води, тому саме тут і виконувалися веснянки. Після прийняття християнства веснянки почали виконувати перед церквою.

Важлива ознака — виконання веснянок виключно дівчатами. За давніми народними уявленнями, тільки дівчата володіли природними знаннями, як «розбудити землю від зимового сну» та як «покликати весну». І тому тільки дівчата мали право «звернутися до сил Природи» по допомогу для своїх обрядів. А хлопці в такій справі були зайвими. І хлопцям раніше не дозволялося бути присутніми під час проведення дівочих обрядів. Тому і до нашого часу дійшли весняні обрядові танці виключно в дівочому виконанні.

Переважна більшість гаївок-веснянок будується на нескладних малюнках, серед яких зустрічаються: коло (символ сонця), «змійка» (символ вічності життя), лінії.

До найвідоміших обрядових танців весняного циклу належать: «Кривий танок» («В кривого танця»), «Вербова дощечка», «Коструб-Коструб онько», «Ворота» («Воротар», «Мости»), «Шум» («В зеленого шума»), «Жучок», «Огірочки», «Горошок». У кожного із цих танців є свої особливі правила виконання, але при цьому є і спільні моменти, що повторюються. Усі веснянки символізують рух сонця на небі, нескінченність життя, відродження природи та її красу тощо.

Отже, веснянки — найдавніші ритуальні дійства, що прийшли до нас ще з дохристиянських часів та збереглися в народному побуті як приклад поетичного відношення українців до сил Природи, магії слова, пісні і танцю. Веснянки складають один із найцікавіших за змістом і найбагатший емоційно фольклорний пісенно-хореографічний цикл, у процесі дослідження та збереження якого виникає можливість інтеграції в сучасне суспільство набутого досвіду, моральних норм та культурної пам'яті українського народу.

Н. Семенова, Л. Шилова

ВНЕСОК УКРАЇНСЬКИХ ХОРЕОГРАФИНЬ У РОЗВИТОК СВІТОВОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

N. Semenova, L. Shylova,

WORLD LEGACY OF UKRAINIAN FEMALE CHOREOGRAPHERS

Сьогодні, коли Україна відновлює свою ідентичність, виникає необхідність звернення до досягнень українських митців минулого за межами держави, діяльність яких мало досліджена. Особливої уваги заслуговують хореографи: Б. Ніжинська, В. Переяславець, Р. Прийма-Богачевська, які, отримавши профільну освіту, перший творчий досвід в Україні, продовжили професійне життя за кордоном і зробили значний внесок у розвиток світової хореографії. Тому розгляд їх діяльності, аналіз творчого доробку є актуальним і своєчасним.

Броніслава Ніжинська — випускниця Петербурзького театрального училища, танцівниця Маріїнського театру, авторка та викладачка «Школи руху» в Києві, артистка та балетмейстер трупи С. Дягілева, хореограф театрів «Ґранд-Опера», «Колон», трупи І. Рубінштейн, Голлівуду, засновниця власної трупи в Парижі і балетної школи в Лос-Анджелесі, керівник «Балле тіетр» у Нью-Йорку.

В Києві Б. Ніжинська (1916–1921 рр.) працювала в Міському театрі як прима-балерина, балетмейстер та педагог. Пізніше почала експериментувати з рухом у драматичній студії Єврейського культурного центру, експериментальному театрі-студії, консерваторії, Молодому театрі, заснованому Лесем Курбасом.

Хореографиня започаткувала новий напрям у модерні, застосувавши до руху принципи авангардистського методу, що характеризується лаконічністю форм, геометричністю та чіткістю ліній. Її назвали, за визначенням хореографа-дослідника, перформера В. Рубана, «першою хореографкою конструктивізму». Вона створювала танцювальні номери без музики, шукала нову лексику крізь пізнання тілесності танцівника, який висловлювався за допомогою жестів, графічними рухами, передаючи через абстракцію свої почуття.

Ідеї та методологія хореографічного конструктивізму були викладені Б. Ніжинською в трактаті «Про рух і Школу рухів» (1918 р.) та книзі «Школа руху: теорія хореографії» (1920 р.). Нею була запропонована певна програма підготовки танцівників, де, крім балетного і характерного танцю, викладались «міміка тіла та лиця», грим, теорія музики та її слухання, евритміка за системою Е. Жак-Далькроза, фехтування, носіння костюму, етика, бесіди про мистецтво та творчість, естетика, малюнок, живопис, запис танцю по нотах. Метою був різнобічний розвиток особи, що самостійно здатна мислити в мистецтві, творити мистецтво. Так, окрім всесвітньовідомого С. Лифаря, випускниками «Школи руху» були О. Кривинська — балерина і хореограф театру «Березіль», О. Сталінський — заслужений артист України, соліст балету Львівського театру, співзасновник і педагог хореографічної студії при Інституті народної творчості, відомі танцівники Г. Воробйова, Є. Лапицький та ін.

Б. Ніжинська зазначала, що мистецтво не повинно бути реалістичним та історичним. Можна передати суть явища, надавши йому певні символічні риси. Наприклад, українські національні орнаменти вона відтворювала в збільшеному форматі за допомогою тіл у танці та в групових імпровізаціях.

Б. Ніжинська-балетмейстер намагалася відійти від традиційної вертикальності танцівника, використовувала рухи зі зміщенням вісі, навіть до горизонтальної площини, використовувала рухи в партері. Створила понад 60 балетів, серед них «Байка про лисицю», «Весіллячко» на музику І. Стравінського, «Лані», «Блакитний експрес», «Поцілунок феї», «Болеро» М. Равеля, «Ранкова серенада» Ф. Пуленка та ін. Вона втілювала новий ідеал сучасної людини, що здатна стати повноцінним, всебічно розвиненим учасником мистецтва.

Валентина Переяславець — вихованка московської балетної школи, солістка Харківського, Одеського, Київського (1923–1935 рр.) і прима Львівського театрів, співпрацювала з балетмейстерами Є. Вігільовим і М. Трегубовим, закладаючи традиції українського класичного балету. Вона володіла чистим класичним танцем, виразною пластикою, не зловживаючи мімічними засобами, передавала весь діапазон почуттів, легко перевтілюючись у романтичні, комедійні і реалістичні образи. Виконувала головні партії в «Бахчисарайському фонтані», «Дон Кіхоті», «Коппелії», «Лауренсії», «Лілеї» та ін.

В. Переяславець розпочала викладацьку діяльність у балетній студії Інституту народної творчості. У зв'язку з війною, покинувши рідну землю та опинившись у Західній Європі, вона зібрала дітей та молодь і вчила їх класичному танцю. За кілька років її учні вже демонстрували успіхи. У 1949 р. балерина переїхала до Америки, де швидко знайшла роботу за фахом. В. Переяславець запрошували як педагога до найкращих балетних шкіл Нью-Йорку, до студії Т. Семенової у Карнегі-хол та у 1951 р. до школи Американського театру балету, де згодом вона посіла місце головного балетмейстера-репетитора «Нью-Йорк сіті балету».

Знаннями та досвідом В. Переяславець щиро ділилася з молодшим поколінням, керуючи тренінгами та курсами для американських танцівників, а також для іноземних солістів і груп, зокрема «Королівського Балету» у Великій Британії. Серед її учнів багато відомих танцівників: М. Баришников, Ф. Герко, Р. Нуреєв, М. Фонтейн. Вона зафіксувала свій виконавський та викладацький досвід для педагогів і танцівників, записавши на платівку лекції з класичного балету.

В. Переяславець знаходила час, аби вчити українських дітей балету. Більш талановиті її учні переходили до американських шкіл і здобували визнання.

В. Переяславець відома американській балетній критиці не тільки як викладачка найвищого класу, але й як талановитий хореограф, що створила «Весільну сцену» та дуети в балеті «Коппелія» Л. Деліба, дуети в балетах «Баядерка», «Дон Кіхот», а також інші цікаві танцювальні композиції.

На думку М. Пастернакової, авторки книги «Українська жінка в хореографії», В. Переяславець здобула не тільки передову позицію в американських балетних колах, але й почесне місце в історії українського балетного мистецтва, як один з найкращих балетних митців, хоча її діяльність відбулась поза межами України.

Рома Прийма-Богачевська — перша українська танцюристка, яка своїм модерним драматичним танцем підкорила провідні мистецьки центри світу.

Навчалась у школі ритмопластики за методою Е. Жак-Далькроза у Львові, продовжила освіту у школі М. Броневської, учениці М. Вігман, вчилася класичному танцю в балетній школі Львівської опери, а в 13 років танцювала в операх «Аїда», «Кармен», «Фауст», балетах «Дон Кіхот», «Серпанок Переті». У 1944 р. закінчила з відзнакою Академію музики і драматичного мистецтва у Відні та стала солісткою балету Національного театру в Інсбруку і Зальцбурзі.

Після зустрічі з хореографом Г. Кройцбергом Р. Прийма зосередилась на експресіоністській хореографії, від зовнішньої форми перейшла до танцю-мови, де кожний рух — це слово. Її найкращі танці: «Страхіття війни» Ф. Шопена, «Святий танець» К. Дебюссі, «Мамона» В. Балтаровича та ін. Критики називали її видатною драматичною танцюристкою, яка рухами відкриває тайну підсвідомого людської душі. Згодом в її репертуарі з'являється українська тематика, танці, засновані на елементах національного фольклору: «Відьма», «Верховина», «Жниця», «Обливаний понеділок», «Русалка», «Сваха», «Чайка». Хореографія і костюми в програмі «Танці і характери України» були представлені в тонкій мистецькій стилізації. Підносячи рівень українського сценічного танцю, за визначенням М. Пастернакової, Р. Прийма додала «у скарбницю світового танцювального мистецтва шляхетний самоцвіт української танцювальної культури». Згодом вона створила в Нью-Йорку, Йонкерсі, Ньюарку власні школи, де здійснила постановки балетів «Попелюшка», «Квіт папороті», «Пригоди Пер Ґінта». У 1978 р. створила ансамбль «Сизокрилі» і стала його художнім керівником. Репертуар колективу складається з традиційних та обрядових танців різних регіонів України, які передають радість, героїзм, гумор — риси нашого народу, отримуючи визнання публіки і вибагливої американської критики, приносячи славу Україні.

У 1992 р. Р. Прийма-Богачевська разом з ансамблем відвідала рідну землю і з успіхом виступила у Львові, Києві, Харкові, Івано-Франківську. Легендарна прима-балерина все своє життя присвятила служінню Терпсихорі, пам'ятаючи про своє походження й популяризуючи українське танцювальна мистецтво.

Творчість українських хореографинь: Б. Ніжинської, В. Переяславець, Р. Прийми-Богачевської різнопланова та різноманітна. Вони яскраві творчі особистості, які, популяризуючи та збагачуючи світове хореографічне мистецтво, з великою шаною та любов'ю ставились до української культури. Наведені факти — тільки початок вивчення теми маловідомих українських митців-хореографів та напрям для подальших наукових досліджень.

І. Макарова

ОСОБЛИВОСТІ БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОЇ РОБОТИ ПРИ СТВОРЕННІ ДИТЯЧОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ НА ОСНОВІ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ

I. Makarova

FEATURES OF A BALLET MASTER'S WORK WHEN CREATING A CHILDREN'S CHOREOGRAPHIC WORK BASED ON MODERN DANCE

На сьогодні в Україні одним із затребуваних танцювальних напрямків є сучасна хореографія, це призводить до масового зростання дитячого хореографічного аматорства. Дитяче хореографічне аматорство сьогодення є непрофесійною складовою художньої діяльності, але доволі вагомою ланкою в системі початкової хореографічної освіти, яка спрямована на самореалізацію, самовдосконалення, а також гармонійний розвиток духовного та фізичного стану дітей різних вікових груп у час позашкільної освіти. Тому виникає необхідність розгляду її в системній підготовці майбутніх балетмейстерів у вищому навчальному закладі.

Специфіка сучасної хореографії досить багатогранна та має множинні варіанти балетмейстерських творчих пошуків при створенні репертуару, який є показником розвитку дитячого хореографічного колективу. Передусім робота в дитячому

аматорському колективі повинна відповідати запитам сучасності, тому керівник повинен мати знання в декількох галузях, а саме: дитячої вікової психології, дидактичних методів подання інформації, сучасних мистецьких тенденцій.

Робота балетмейстера на основі сучасного танцю в дитячому хореографічному колективі має етапи та деякі особливі завдання.

На підготовчому етапі балетмейстер повинен: базуватися на профілі та направленості хореографічного колективу; визначитись з найбільш вигідною формою танцю, хореографічним стилем та для якого концертного заходу буде присвячений майбутній хореографічний твір; дослідити можливості виконавців, до яких належать: вікові особливості, фізичні дані, рівень витривалості фізичних навантажень, можливості взаємодії всередині колективу, рівень підготовки в галузі сучасного танцю, рівень навичок імпровізації та індивідуальні особливості характеру кожного виконавця.

На творчому етапі балетмейстер має ретельно підійти до вибору теми та ідеї майбутнього хореографічного твору — зважаючи на відповідності смислового змісту танцю, що відповідає сучасному баченню балетмейстера та буде зрозумілим для специфіки вікових особливостей виконавців. Протягом всього етапу роботи над задумом та драматургією танцювального твору, балетмейстеру необхідно мислити авангардно. Сучасний танець передбачає нестандартність і оригінальність, та в дитячому танці використовується досить гармонійно у зв'язку з найбагатшим простором їхнього власного бачення, де фантазійні образи формуються найвигадливішими образами.

Також треба зазначити, що великий відсоток успіху майбутнього хореографічного твору залежить від вибору музичного матеріалу. Тому слід звернути увагу на: доречність музики до обраного хореографічного образу; музичний матеріал повинен бути цікавим, відповідати сучасності та мати драматургічний розвиток; складність музичної структури, повинна відповідати психічним функціям дітей; музика повинна виховувати естетичні смаки дитини; текст пісні має бути прийнятним до вікової категорії танцівників.

Аналізуючи музичний матеріал потрібно: визначити форму, характер та розмір твору; ознайомитись з текстом пісні або його перекладом (при пісенному музичному матеріалі); розподілити музику на складові відповідно до законів драматургії; виявити музичні акценти та, якщо потрібно, скомпонувати її за задумом балетмейстера, засобами компіляції.

Важливим є попереднє створення композиційно-лексичного матеріалу та малюнків танцю з урахуванням реальних можливостей дітей (психофізичних даних виконавців, професійні навички, закладені якістю хореографічного навчання, вміння орієнтуватись на сценічному просторі).

Також цей етап передбачає проєкт та створення костюмів і визначення з реквізитом, якщо це виправдано за балетмейстерським задумом.

Постановочний етап — це найтриваліший період процесу створення хореографічного твору який передбачає розучування танцювальної композиції з дітьми. Балетмейстер може запропонувати дітям в ігровій формі програти конкретну ситуацію у супроводі обраного музичного матеріалу. Природна пластика сучасного танцю виявляється засобом передання образів дитячого світу. Саме на цьому етапі дуже важливі знання педагогічних впливів та балетмейстерських прийомів, що використовуються при роботі з дітьми. Під час репетиційного процесу може бути

коригування номеру. Балетмейстер може виявити недоліки композиції з погляду глядацького сприйняття, ракурсів, руху, емоційного виконання та оцінити вплив композиції на глядача .

Підсумковим та дуже важливим у дитячому хореографічному колективі є **концертно-виконавчий етап** — це своєрідне заохочення дітей та балетмейстера за кропітку працю від глядацької аудиторії.

Таким чином, можна стверджувати, що балетмейстерська робота при створенні дитячого хореографічного твору на матеріалі сучасного танцю є трудомістким та складним процесом, що передбачає диференційований підхід до роботи. Це дає можливість балетмейстеру на кожному етапі ретельно опрацювати кожну деталь майбутнього хореографічного твору з урахуванням вікових показників виконавців та більш ефективно досягнути мети.

Х. Омельченко

ДОСВІД ХОРЕОГРАФІЧНОГО НАВЧАННЯ В УМОВАХ ТИМЧАСОВОГО ПЕРЕМІЩЕННЯ ЗАКЛАДУ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ

Kh. Omelchenko

EXPERIENCE OF CHOREOGRAPHIC EDUCATION IN THE CONDITIONS OF TEMPORARY RELOCATION OF AN OUT-OF-SCHOOL EDUCATION INSTITUTION

У зв'язку з повномасштабним вторгненням росії на територію України працівники позашкільної хореографічної освіти, як і всієї освіти загалом, стикнулися з великою кількістю проблем. Особливо ці проблеми на собі відчули хореографічні колективи, міста розташування яких було тимчасово окуповано, та колективи з прифронтових міст.

Питання онлайн-навчання є актуальним ще з 2019 року, коли через епідемію COVID-19 освіта вперше набула дистанційної форми. Таким чином, працівники освіти, зокрема й позашкільної, вже мали досвід та підготовку. Але онлайн-навчання у зв'язку з карантинними нормами та воєнним станом, мають суттєві відмінності. Щодо цього перед працівниками ЗПО постають нові освітні завдання, серед яких важливого значення набуває психологічна підтримка дитини, мотивація її до навчання через пошук цікавих методів та форм організації освітнього процесу тощо.

Дослідженням проблематики роботи хореографічних колективів в умовах воєнного стану займалися: В. Гнатівська, Т. Тимофєєва, К. Піліпішина, О. Мартиненко, Ю. Тараненко, Х. Філімонова, Н. Савко, К. Марфіян, В. Бринкевич, К. Павленко та ін. Так, О. Мартиненко, К. Марфіян, В. Бринкевич досліджували проблематику роботи керівника колективу з батьками в умовах воєнного стану в Україні. К. Павленко були виявлені дієві засоби адаптації дітей у хореографічному колективі під час онлайн-навчання: бесіди, спостереження, навіювання, переконання, демонстрація вправ (дій), навчання навичкам, різноманітні види терапії, спільні проєкти, гра. На допомогу керівникам хореографічних колективів розробляється методичний інструментарій, який допомагає урізноманітнювати форми та методи дистанційного навчання хореографії. Так, Ю. Тараненко, разом зі здобувачами вищої освіти Бердянського державного педагогічного університету спеціальності 024 «Хореографія», було розроблено та апробовано зміст першого

в Україні зошиту із сучасного танцю, який спрямований на вивчення дітьми джаз-модерн танцю і містить, окрім теорії, багато різноманітних завдань задля підвищення мотивації дітей до вивчення сучасної хореографії. Цікавий досвід упровадження цифрових ігрових інструментів у зміст хореографічної позашкільної освіти в умовах онлайн-навчання представлено в методичній розробці Н. Кривунь, яка надає покроковий запис роботи хореографа із цими інструментами й пропонує приклади конспектів занять із застосуванням wordwall, joyteka.com, jeopardylabs.com, learningapps.org. та ін.

В умовах воєнного стану в Україні кожний позашкільний освітній заклад працює відповідно до умов перебування і можливостей здійснення освітнього процесу з обов'язковим виконанням актуальних освітніх завдань, які передбачають насамперед психологічну підтримку дитини, орієнтацію на національно-патріотичне виховання та якісне виконання змісту освітньої програми. Пошук результативних форм і методів навчання залежить від керівника, який має бути креативним, мобільним і мотивованим на результат.

Мета — описати досвід роботи Народного ансамблю естрадного танцю «МарЛен» Центру дитячої юнацької творчості міста Бердянська в умовах тривалого тимчасового переміщення.

Народний художній колектив естрадного танцю «МарЛен» під керівництвом О. Мартиненко працював з 1989 по 2022 роки в місті Бердянськ Запорізької області. З 28 лютого 2022 року, у зв'язку з окупацією міста, роботу ансамблю було відновлено в онлайн-режимі. З якими труднощами стикнулися педагоги колективу? Передусім — це збереження контингенту. Так, до 2022 року в колективі займалося понад 250 дітей різного віку (8 груп), у 2022–23 н. р. гурток налічував 61 особу, а в 2023–24 н. р. — лише 36 вихованців, об'єднаних у три групи за рівнями навчання. Зменшення контингенту пояснюється тим, що діти обирають можливість займатися хореографією не перед екраном монітору, а йдуть, по можливості, у просторі танцювальні класи. В колективі залишились діти з окупованого Бердянську або ті, хто виїхав за кордон.

За цей період набула перегляду освітня програма, зміст якої було доповнено розділом «Естетотерапія», що спрямовано на вирішення завдань щодо психологічної підтримки та корекції психологічного стану вихованців. Інші змістовні компоненти програми, яка, на наш погляд, є унікальною відносно авторських методик навчання, не змінювались. Це було також одним з викликів для педагогічного складу колективу. Як забезпечити виконання змісту програми в процесі онлайн-навчання з відсутністю належної бази? Як навчати якісно, як мотивувати дитину до відвідування занять на платформі Zoom, як допомогти зберегти відданість колективу й отримати результат від навчання?

Для вирішення цих проблем педагоги колективу розпочали активний пошук методів онлайн-навчання відносно виду хореографічного заняття та віку дітей. На сьогодні в колективі працюють чотири педагоги з різним досвідом роботи, об'єднані єдиною метою — надання якісних послуг позашкільної освіти, підтримка дитини і її всебічний розвиток.

Так, із групою початкового рівня навчання працює магістрантка Київського університету ім. Б. Грінченко, у минулому випускниця Бердянського державного педагогічного університету К. Марфіян. Основний акцент вона робить на застосування ігрових методів, що притаманно віковим особливостям дошкільнят.

У межах актуалізації ролі національно-патріотичного виховання вона застосовує українські дитячі естрадні пісні та дитячий український фольклор. Для вирішення завдань музично-ритмічного виховання дітей вона використовує шумовий оркестр (аркуші паперу, предмети побуту), вокалізацію разом з вивченням англомовних дитячих пісень, розширюючи, таким чином, інтеграцію. У зміст занять включаються вправи дитячого фітнесу задля підтримки фізичної форми дитини. До таких вправ за бажанням долучаються батьки, що набуває наразі актуальності з огляду на важливість роботи хореографа з батьками.

Окреслимо, що в колективі започатковано ведення щоденника «Моє тіло — мій інструмент», у якому кожного півроку проводиться тестування показників фізичного розвитку дитини, що мотивує до покращення результатів та розвиває рефлексію. Зошити діти ведуть самостійно, а маленьким допомагають батьки.

Заняття класичним танцем (педагог — О. Мартиненко) проводяться під музичний супровід (концертмейстер — М. Філон). З 2023 р. започатковано використання творів української композиторки О. Ярошенко («Прелюдія», «Циркові коники», «Ноктюрн», «Віка поспішає» та ін.), що допомагає вирішувати завдання наповнення змісту хореографічного навчання національно-патріотичним контентом. Зміст занять О. Мартиненко урізноманітнює через використання лейтруху, який обирають діти у вступній частині, застосування предметів (гімнастичні палички, м'ячі, фітнес резинки, книжки), розмальовки танцювальних поз та положень, інтерактивну дошку Miro для повторення термінології. З метою психологічної підтримки та розвантаження, у змісті заняття періодично застосовуються вправи танцювальної терапії. Для заохочення підлітків до занять була апробована інтеграція класичного танцю з кей-попом для створення етюдної форми.

Під час занять сучасним танцем Ю. Тараненко застосовує цифрові ігрові інструменти, авторські настільні ігри, медитаційні вправи. Теоретичний матеріал вихованці пропрацьовують через зошит сучасного танцю. Наразі триває пілотний проєкт опрацювання нового онлайн-інструментарію «Щоденника власного тіла», спрямованого на підтримку та корекцію психологічного стану вихованців. Крім того, Ю. Тараненко має свій блог, який наповнює відеоматеріалами танцювальних комбінацій за програмою навчання, що є зручним для самостійного опрацювання в разі асинхронного навчання. Зазначимо, що при доборі музичного супроводу, педагог надає пріоритет українській популярній музиці.

Заняття гімнастикою та танцювальним фітнесом, які проводить Н. Кривунь, урізноманітнюються психологічними хвилинками на початку заняття з метою виявлення настрою кожного зі здобувачів, танцювальними батлами (музичний супровід здобувачі обирають самостійно) і різноманітними цифровими інструментами.

За результатами навчання в ансамблі «МарЛен» в 2023 році було проведено понад 350 онлайн-занять, створено 30 відеопроєктів, отримано 15 перемог в онлайн-конкурсах та фестивалях, проведено традиційний конкурс хореографічної майстерності «Зірочка МарЛен», отримано перемогу (2 місце) в конкурсі наукових робіт МАН на тему «Психологічна підтримка здобувачів позашкільної хореографічної освіти в умовах воєнного стану в Україні».

Попри складні умови навчання, педагоги колективу намагаються зберігати традиції. Окрім щорічного конкурсу «Зірочка МарЛен», вже приблизно 30 років

проводиться традиційна зустріч різних поколінь «марленівців», яка проходить 3 січня. Третій рік поспіль це відбувається в онлайн-форматі, що, з одного боку, є зручним і надає можливість доєднатися вихованцям та випускникам з різних куточків світу, а з іншого — позбавляє атмосфери свята.

Таким чином, на прикладі НХА естрадного танцю «МарЛен» ми визначили виклики, з якими стикаються педагоги-хореографи тимчасово переміщених закладів позашкільної освіти та стисло окреслили методи та форми роботи зі здобувачами в онлайн-форматі. Як висновок хочемо зазначити, що позашкільна хореографічна освіта в умовах воєнного стану може не тільки існувати, але й бути дуже результативною, якщо керівники зацікавлені результатом і відповідально ставляться до своїх професійних обов'язків.

Т. Брацун

АНАЛІЗ ВІКОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ В АСПЕКТІ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ЗАНЯТЬ

T. Bratsun

ANALYSIS OF AGE PECULIARITIES OF PRESCHOOL CHILDREN IN THE ASPECT OF CHOREOGRAPHIC CLASSES

Питання розвитку дітей раннього віку знаходиться в полі безперервних дискусій між спеціалістами, науковцями, вихователями та батьками. Обговорення допустимого віку, з якого слід починати танцювальні заняття, є одним з актуальних для хореографів, які працюють з дітьми дошкільного віку. Це обумовлено постійною зміною навколишнього середовища, науково-технічним прогресом, зміною поколінь, безумовно, трендами на ранній розвиток дітей. На сьогодні не можемо ігнорувати вплив COVID-19 та війни на це питання. Якщо раніше середній вік дітей, з якого починали набір до танцювальних студій та гуртків, коливався між 5–6 роками, то сьогодні найчастіше зустрічаємо набір дітей від 3-х років. Є студії, в яких починають знайомити з танцем дітей від 0 років. Слід зазначити, що кожна із цих вікових категорій має свої особливості сприйняття та засвоєння матеріалу, свої засоби комунікації і складнощі в роботі. Саме тому хореограф має вміти аналізувати вікові особливості своїх учнів і вміло використовувати свої знання та досвід для побудови та проведення танцювальних занять.

Існує багато варіантів вікової градації дітей за біологічним, психічним, соціальним та духовним розвитком. Саме відмінності в цих категоріях, сприяли визначенню таких понять, як «біологічний вік» (включає в себе стан обміну речовин, фізіологічний розвиток), «психологічний вік» (поєднує інтелектуальний та емоційний розвиток), «соціальний вік» (володіння певним набором соціальних ролей), «духовний вік» (вимірюється морально-етичними показниками). Саме індивідуальність дитини в цих аспектах визначає вікову групу, у якій їй буде комфортніше і фізично, і морально. Це є об'єктивною відповіддю на те, чому дві дитини одного віку можуть бути в різних групах.

Розглянемо особливості проведення хореографічних занять для наступних вікових категорій.

Від 0 до 3 років. На сьогодні існують студії, які проводять розвиваючі танцювальні заняття з дітьми такого віку. Основною особливістю є їх проведення сумісно з батьками. Вони націлені на загальний розвиток, знайомство з

навколишнім середовищем, отримання позитивних емоцій. Викладач працює з дітьми через батьків. Такі заняття не є повноцінним уроком з хореографії, проте вони все більше здобувають популярність. Пріоритетною метою таких занять є створення сприятливих умов для знайомства дитини з музикою, тілом, простором. Такі заняття можуть бути терапевтичного характеру та націлені на корегування психічно-емоційної поведінки, налагодження взаєморозуміння між батьками та дитиною, сприяння фізичного розвитку. Основною складністю для викладача може стати відсутність знань та навичок у сумісних із хореографією галузях, таких як: вікова психологія, педагогіка, біомеханіка, а також відсутність навичок комунікації з дітьми такого віку та їх батьками. Основна умова для успішного проведення подібних занять — це зацікавленість викладача, постійне вдосконалення власних професійних та особистих якостей, власний досвід. Не зайвими будуть консультації в дитячих спеціалістів (психологів і вихователів).

Від 3 до 4 років. Заняття з таким віком за своєю метою схожі з попереднім, але мають суттєву відмінність — проводяться без батьків. Налагодження довіри між викладачем та учнями є базою. Діти цього віку охоче копіюють рухи, але, як правило, те, що цікаво. Тому завдання викладача — зуміти зацікавити та заохотити до виконання вправ. Одні з найдієвіших способів це зробити: образно-ігровий спосіб проведення занять, постійна зміна активностей та характеру рухів (динаміка, статика, жваво, повільно, переміщення в просторі, рухи на місці тощо), використання різноманітного реквізиту. У цьому віці слід робити акцент на роботу з увагою, координацією, ритмікою. Серед складнощів в роботі із цим віком є криза 3 років. Є проблеми з дисципліною на занятті, можливі конфлікти між учнями. Викладач має бути гнучким щодо структури занять, вміти імпровізувати та перемикати увагу вихованців. Діти цього віку люблять допомагати, тож хореограф може доручати малятам посильні завдання (принести чи скласти реквізит, обрати музику для танцю, обрати між рухами, які вони будуть вчити і т.д.). Також викладач має аналізувати загальний «настрій» групи та відштовхуватися від цих даних.

Від 4 до 6 років — дошкільний вік. Робота в такій групі вже набуває структури, діти можуть довше зосереджуватись на одній діяльності. Можуть робити те, що не до вподоби, але вимагають мотивації, уваги та схвалення. У структуру занять вже можна додавати вправи на розвиток хореографічних даних, але й не забувати про образно-ігровий контекст занять. Серед складнощів — надмірна активність та допитливість, постійна потреба в увазі. Також діти в цьому віці починають проявляти лідерські якості. Це може викликати непорозуміння в колективі, конфлікти між учнями. Для підтримання здорової атмосфери на заняттях викладачу слід приділяти увагу кожному, тримати свій авторитет, не ігнорувати допитливість, а навпаки, використовувати її для пояснень методики виконання чи характеру танцю, образу тощо. Також, час від часу, можна заохочувати лідерські якості, пропонуючи провести розігрів, показати вправи тощо.

Педагогічна діяльність викладачів-хореографів, що працюють із зазначеною віковою категорією, поєднує в собі багато аспектів та не обмежується лише передачею знань та навичок, пов'язаних з танцювальним мистецтвом. Розуміння особливостей розвитку дітей в певному віці, їх потреб та можливих проблем допоможе викладачу в побудові та проведенні цікавих, корисних танцювальних занять із збереженням здорової атмосфери на уроках. Швидкість змін у навколишньому середовищі провокує й постійні зміни в розвитку дітей, тому викладачам необхідно постійно

слідкувати за тенденціями в цьому питанні, запроваджувати нові методики, спираючись на дослідження колег та свій професійний досвід. Розуміння, як зацікавити чи вмотивувати дітей певного віку, зробить проведення танцювальних занять задоволенням і для дітей, і для хореографів. На мою думку, у складних умовах сьогодення хореографи-викладачі мають ще більшу увагу приділяти ментальному здоров'ю дітей, і танцювальне мистецтво є чудовим інструментом, а знання вікових особливостей є ключем.

А. Омельченко

ЗАСТОСУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ПРИ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ

A. Omelchenko

APPLICATION OF INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES IN THE TRAINING OF FUTURE CHOREOGRAPHERS

Умови воєнного часу завжди ставлять перед суспільством ряд складних завдань і вимагають знаходження ефективних рішень. У сфері освіти, мистецтва та культури це не є виключенням. Одним із завдань науково-педагогічних працівників в умовах воєнного стану є підтримання рівня якості викладання та зацікавленості здобувачів вищої освіти в навчанні. Досягненню окресленої мети сприятиме впровадження в навчальний процес нових підходів до викладання освітніх компонентів.

Сьогодні численні дослідження підтверджують значну перевагу інтерактивних методів навчання над традиційними методами. Інтерактивні методи навчання — це підхід, за яким здобувачі вищої освіти залучаються в процес навчання через дискусії, групову роботу, кейс-методи та інші форми. Запровадження таких методів залежить від доступності до інформаційно-комунікаційних технологій здобувачів освіти. Інформаційно-комунікаційні технології (від англ. *Information and communications technology)* — це сукупність сучасної комп'ютерної техніки, засобів телекомунікаційного зв'язку та програмного забезпечення, яка дозволяє здійснювати інтерактивне супроводження сучасних технологій навчання *(далі — ІКТ).* Основним завданням сучасних ІКТ є розробка інтерактивного середовища, керування пізнавальною діяльністю здобувачів та доступ до сучасних інформаційно-освітніх ресурсів (електронні підручники, різні бази даних, освітні сайти тощо).

Як зазначає у наукових працях Фоменко О. В., у класичному вигляді донесена до здобувачів освіти інформація навчального матеріалу засвоюється лише на 5%. Під час читання — на достатньому рівні засвоюється 10%, у процесі роботи з відео- та аудіоматеріалами — не більше 20%, під час демонстрації будь-чого — 30%. Під час дискусії засвоюється майже 50% навчального матеріалу, у процесі виконання практичних дій — 75%. Утім найвищі результати успішності здобувачі освіти можуть отримати тоді, коли будуть навчатися не тільки під час онлайн чи офлайн занять, а й самостійно виконувати додаткові завдання, поглиблювати знання з різних наукових джерел та відеолекцій. Це сприятиме не тільки засвоєнню матеріалу до 100% з відповідного освітнього компонента, а й інтелектуальному саморозвитку та самовдосконаленню здобувача освіти.

Зважаючи на основні педагогічні принципи, що відображають загальні вимоги до змісту й організації освітнього процесу при дистанційній формі навчання у закладах вищої освіти, доцільно застосовувати різні інтерактивні методи. Адже

здобувачам іноді важко сприйняти інформацію в онлайн-режимі під час практичних занять та відтворити її в первинному вигляді. Коли викладач-хореограф працює дзеркально, здобувачам не завжди вдається сприйняти інформацію в онлайн-режимі, зорієнтуватись у просторі і відтворити відповідний елемент хореографічної композиції. Враховуючи зазначене, слід виокремити наступні методи, що сприятимуть оволодінню матеріалом на високому рівні:

1. Метод складання та обміну хореографічними завданнями.
2. Метод аналізу конкретних сюжетних ситуацій танцю.

Отже, перше, що виокремлює складання та обмін хореографічними завданнями з інших методів активного навчання, це те, що основою цього методу може бути лише цілісна танцювальна модель, а не окремі її елементи. Друга принципова відмінність полягає в тому, що динамічність модельованої системи виявляється в наявності «ланцюжка рішень». Рішення, що приймається учасниками танцю на основі початкової інформації, впливає на модель об'єкту управління, змінюючи його початковий стан. Відомості про ці зміни через систему оцінювання учасників при виконанні сюжетів танцю поступають в єдину хореографічну композицію. Цей метод тісно взаємопов'язаний з методом аналізу конкретних сюжетних ситуацій танцю, що поєднує характерні ознаки композиції загалом. Це робить їх найбільш ефективними методами активного навчання, але і найбільш трудомісткими при розробці індивідуальних творчих завдань. Для застосування зазначених методів навчання доцільно застосовувати ІКТ та інтернет-ресурси, що сприятимуть ознайомленню з прикладами певних хореографічних елементів у практичній площині, підбору відповідної музичної композиції і виконанню практичного завдання з відповідної теми за допомогою відеозйомки.

Беручи до уваги той факт, що не всі здобувачі мають можливість бути присутніми на заняттях, викладачі можуть робити записи аудіовізуальних матеріалів до відповідних тем курсу і розміщувати на доступних платформах для подальшого вивчення здобувачами. Це дозволить викладачу оцінити рівень засвоєння матеріалу та визначити певні елементи композиції, які слід опрацювати здобувачу додатково, або провести індивідуальне заняття чи консультацію для нього. А для здобувачів такі методи дозволять виконувати практичні завдання, аудиторну та самостійну роботу у відеоформаті, зважаючи на безпекову ситуацію в регіоні у зручний час. Слід зауважити, що, створюючи хореографічну композицію та обираючи музичний супровід, необхідно враховувати національну ідентичність та проблемні аспекти нашого суспільства.

Принагідно відзначити, що для перевірки ефективності використання ІКТ здобувачам освіти доцільно використовувати мотиваційний, когнітивний та процесуальний критерії. Оскільки вони спрямовані як одноосібно, так і в загальному застосуванні розкрити здатність до самовдосконалення та здатність до самоаналізу професійних вмінь, знань та навичок, що виокремлюють рівень засвоєння та сприйняття нових знань здобувачами вищої освіти. Така методика спрямована на встановлення зворотного зв'язку в процесі навчання між викладачами та здобувачами освіти — це дозволяє своєчасно здійснювати корекцію траєкторії отриманих знань майбутніх хореографів, що в свою чергу спрямована на оволодіння професійними вміннями з урахуванням методологічних підходів при формуванні до професійної діяльності. Важливо, щоб отримані знання майбутні викладачі мали можливість реалізувати в практичній площині — це залежить не

тільки від рівня набутих знань, а й від особистісних якостей, адже викладач повинен бути креативним, творчим, цілеспрямованим, етичним, толерантним і духовно збагаченим. *Оскільки кожен хореограф несе за собою певну плеяду культури*, то кожен викладач-хореограф повинен керуватися принципом від простого до складного.

Принагідно відзначити, що окрім викликів, з якими стикаються здобувачі вищої освіти в умовах воєнного стану, є і певні переваги. По-перше, підвищення відповідальності та дисципліни, оскільки вони повинні бути готові до навчання та виконання своїх обов'язків у будь-якій ситуації. По-друге, розвиток креативних навичок, що сприяє застосуванню нових підходів та інтернет ресурсів при формуванні графічних зображень композиції. По-третє, поглиблення своїх знань та навичок, самоосвіта на різних платформах та інтернет-ресурсах, таких як: Prometheus — українська платформа масових відкритих онлайн-курсів, яка дає можливість переглядати безкоштовні навчальні курси університетського рівня від викладачів; Освітній Хаб EduHub.in.ua — українська платформа навчальних курсів, спрямована на розвиток soft skills молоді; Format Factory, Sony Sound Forge, Bigasoft Total Video Converter, Xilisoft Video Converter — форматуючі програми, спрямовані на виокремлення музики з відео для створення фонограм.

Окреслені аспекти сприяють розв'язанню професійних хореографічних завдань, що виникають у реальних ситуаціях педагогічної діяльності в умовах сьогодення. При цьому слід наголосити, що з урахуванням складних обставин, у яких знаходиться Україна, всі учасники освітнього процесу повинні обов'язково дотримуватися академічної доброчесності. Відповідно до ст. 42 Закону України «Про освіту» академічна доброчинність — це сукупність етичних принципів та визначених законом правил, якими мають керуватися учасники освітнього процесу під час навчання, викладання та провадження наукової (творчої) діяльності з метою забезпечення довіри до результатів навчання та / або наукових (творчих) досягнень.

Резюмуючи викладене, слід зазначити, що освітній процес з підготовки майбутніх хореографів є складним та різностороннім і вимагає значної уваги та спеціальних підходів, особливо в умовах воєнного стану. Утім, використання сучасних інформаційно-комунікаційних технологій та інтерактивних методів навчання за підтримки викладачів сприятиме успішному завершенню навчання здобувачами вищої освіти та збереженню зацікавленості до обраної професії.

Є. Сластіна

СТРУКТУРНО-ЛЕКСИЧНІ ХОРЕОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОБУДОВИ ПАССАМЕЦЦО

Ye. Slastina

STRUCTURAL AND LEXICAL CHOREOGRAPHIC FEATURES OF THE CONSTRUCTION OF THE PASSAMEZZO

Важливим завданням сучасних досліджень у галузі мистецтва хореографії є систематизація нових знань і виявлення певних правил та закономірностей, на основі яких формувались танцювальні стилі та розвивалась теорія хореографії.

У XVI столітті існувала ціла група імпровізаційних танців, а саме: Canario, Galliard, La Corrente, La Nizzarda, Tordiglione, Pavaniglia та Passamezzo. Особливість цих танців у тому, що виконавці, вивчивши основну схему танцю та низку різноманітних варіацій (mutanze) та переходів (passeggii), могли за своїм бажанням

їх варіювати, доповнюючи власними і видуманими на ходу. Ці танці збереглися як у вигляді зафіксованих схем, так і у вигляді добірок варіацій та переходів, а саме в книгах: Fabrizio Caroso "Il Ballarino", "Nobilta di Dame" та Lupi Livio "Mutanze di Gagliarda, Tordiglione, Passo e Mezzo, Canari, e Passeggi".

Пассамеццо (Passamezzo, або Passo e Mezzo) — це імпровізаційний танець, популярний в кінці XVI — на початку XVII ст. Танець складався з елементів, які виконавці могли варіювати відповідно до того, що вони хочуть і можуть станцювати. Залежно від вмінь виконавців, цей танець може бути як складним, так і простим. Існують описи варіацій та структури цього танцю з музикою у двох підручниках Фабріціо Карозо, а також у книзі Лупі Лівіо є описання 45 варіацій. Музика до пассамеццо існувала у двох формах: пассамеццо антіка і пассамеццо модерна. У підручниках з описаннями пассамеццо надається музика саме пассамеццо антіка, вона складається з характерної традиційної послідовності певних акордів. Основний елемент танцю пассамеццо — це паседжіо. Паседжіо — це певна послідовність кроків, яка виконується в структурних елементах, а також коли партнер виконує варіацію. Існує велика кількість різноманітних паседжіо для кавалерів і дам.

Основними вимогами при виконанні ренесансних танців загалом і безпосередньо пассамеццо є те, що погляд, поворот голови і корпус мають бути весь час спрямовані на партнера; також корпус має бути сильно підтягнутим, а ноги витягнутими в колінах. Особливо це важливо при виконанні варіацій, стрибків та обертів. Характерною особливістю є те, що темп танцю має бути дуже повільним. Це обумовлено певною манерою виконання, а також тим, що складні варіації, які передбачаються при виконанні пассамеццо, не можливо виконати у швидкому темпі не втрачаючи грації.

В підручниках надані послідовності кроків у варіаціях, але автори не надають ритмічний малюнок їх виконання, залишаючи певний простір для фантазії виконавця. Тому при реконструкції можуть бути різні варіанти ритміки однієї і тієї ж варіації.

Типовою структурою пассамеццо є: вступ (реверенца та 2 контіненци), далі кавалер і дама виконують паседжіо по колу, потім варіація кавалера, в той час як дама виконує паседжіо. Після цього вони разом виконують коду варіації, потім дама виконує свою варіацію, а кавалер — паседжіо. Так повторюється кілька разів. Карозо надає три варіації для дами і три для кавалера. В кінці партнери знову виконують разом паседжіо по колу, але вдвічі коротше, ніж на початку танцю, таким чином вони міняються місцями. Після цього знову повторюються варіації з паседжіо і разом паседжіо по колу таким чином, щоб опинитись на своїх місцях, які були на початку танцю. Остання частина танцю — це закінчення, воно складається з двох контіненц та реверенци.

Таким чином, можна зробити висновок, що пассамеццо мав циклічну структуру. Танець складався у вигляді певного хореографічного діалогу. Композиція будувалась відносно виконавців в парі. Це свідчить про те, що центром уваги був саме партнер, відповідно основною задачею було справити враження, насамперед, на конкретну особу. Імпровізаційність та варіативність цього танцювального жанру сприяє вираженню індивідуальності, і це добре узгоджується з гуманістичним принципом епохи Відродження.

Е. Самойлова

КУЛЬТУРНИЙ ПРОЦЕС ТА ФОРМУВАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «ХОРЕОГРАФІЧНИЙ АНСАМБЛЬ»

E. Samoilova

CULTURAL PROCESS AND FORMATION OF THE DISCIPLINE "CHOREGRAPHIC ENSEMBLE"

«Хореографічний ансамбль» — навчальна дисципліна, яка є складовою частиною навчання та професійної підготовки майбутнього артиста професійного хореографічного колективу, балетмейстера-репетитора та керівника аматорського колективу. Саме тут використовуються та об'єднуються знання, вміння та навички, які студент отримує на фахових дисциплінах з сучасного танцю, класичного танцю, народно-сценічного танцю, мистецтва балетмейстера, гімнастики.

При визначенні завдань та змісту хореографічної роботи зі студентами слід зважати на психологічні, фізичні та музично-рухові особливості їх розвитку. Студент починає розуміти, що танець — це німа мова, що один і той самий рух може мати різне значення, а в танцях розкриватися різноманітні образи. Може простежити закономірність, що характер виконання танцю залежить від його музичного супроводу. Студент дотримується культури одягу (танцювальна форма та взуття, охайна зачіска, відсутність прикрас) та поведінки (вітається з дорослим за допомогою танцювального уклону, не розмовляє, не відволікає партнера, не заважає іншим під час заняття).

Особлива увага приділяється базовому розігріву. Базовий розігрів (включає в себе пророблення всіх частин тіла). Вправи для розігріву та розвитку м'язів шиї, плечового поясу, рук, тазу, стегон, колін, гомілки, стопи. Елементи партерної гімнастики.

Роботі в хореографічному колективі необхідно приділяти особливу увагу, щоб у студентів розвивалась танцювальність, щоб рухи їх ставали технічнішими, вправнішими, набувалася вдала манера виконання. У зв'язку із цим вивчення цього предмета передбачає самостійну роботу студентів.

Для кращого опанування матеріалу та поповнення своїх знань, студентам рекомендується занотовувати окремі рухи, комбінації та етюди, використовуючи коротку систему запису рухів та малюнків.

Також важливо почуття стилю танцювального напрямку, який виконується. Необхідно дотримуватись стилістики хореографії, певного танцювального напрямку. Стиль можна назвати характером танцю, і дуже важливо його дотримуватись.

Крім цього, необхідно відвідувати репетиції і концерти ансамблів сучасного танцю інших міст країни, звертаючи увагу на рівень виконавської майстерності, тематику хореографічних творів, правдивість костюму, зв'язок хореографічної лексики та музики.

Необхідно слідкувати за проведенням всеукраїнських та міжнародних конкурсів і фестивалів із сучасної хореографії.

Сценічний простір, наданий танцівнику, у якому йому допустимо рухатись, повинен бути максимально заповнений його тілом, звичайно, не одночасно, а в процесі виконання поставленого хореографічного завдання. Безумовно, це залежить від композиції, створеної балетмейстером, але і сам виконавець повинен

уміти розширяти, подовжувати кожний свій рух, максимально заповнюючи сцену, звичайно, якщо це не йде врозріз із характером лексики.

Хореографія — це сценічне мистецтво, тому для втілення образу чи характеру артисту допомагає акторська майстерність. Передусім для танцівника це пластична акторська виразність, коли обличчя виконавця виражає мінімум емоцій, але його танець залишається наповненим тим образним завданням, яке він виражає. Це залежить від уміння м'язів, якими керує актор-виконавець, випромінювати за допомогою прийомів руху поставлене образно-пластичне завдання. Тоді виникає відчуття, що «танцює все тіло і душа».

Нерідко можна побачити псевдоакторський прийом у танцівників — мімічний супровід музично-поетичної основи номеру, тобто співання тексту пісні, під яку виконується танець. Цей прийом йде від бродвейських мюзиклів, де одночасно здійснюється танець і вокал. Крім випадків, коли це оговорюється балетмейстером, частіше це відбувається від внутрішнього затиску або невміння знайти для обличчя належних мімічних фарб. Обличчя танцівника повинно виражати заданий образ, але міміка має бути природною, необхідно уникати гримас, лицевого затиску, виникнення синдрому «маски».

Всі складові частини ансамблевої роботи дуже важливі. Але основна частина репетиційного часу повинна приділятися роботі над засвоєнням репертуару.

Також важливою є поза — сценічна культура виконавців. Мається на увазі відношення до виступів колег, культура незалежного оцінювання творчості іншої людини. По-перше, оцінка завжди є суб'єктивною, по-друге, вона може бути упередженою або неупередженою. Але незалежно від того, позитивно чи негативно оцінена робота колеги по мистецтву, потрібно пам'ятати про культуру поведінки, утримуватися від різких зауважень вголос, треба вміти зробити правильні висновки для подальшої роботи над собою і не забувати, що ми ставимось до людей і їх творчості так, як бажаємо, щоб вони ставились до нас.

Виконавець має бути творчим глядачем, з доброзичливою увагою дивитись інші виступи, повинен вміти аналізувати їх, бути небайдужою, зацікавленою творчою особистістю.

Відсутність досліджень дисципліни «Хореографічний ансамбль» демонструє гостру проблему хореографічної освіти — відсутність навичок роботи над створенням власної хореографії, яка має відображати емоційний стан нашого сучасника, дійсність якого за історичними, культурними і соціальним ознаками відмінна і також унікальна.

Дисципліна «Хореографічний ансамбль» в Україні знаходиться в стадії розвитку, попри те, що немає належної інфраструктури, підтримки з боку держави. Проте колективи активно переймають досвід зарубіжних колег, беруть участь у майстер-класах, запрошуючи хореографів для постановки нових вистав.

T. Brahina, Yu. Brahin

ROOTS OF JOHN NEUMEIER'S CREATIVITY

Т. Брагіна, Ю. Брагін

ВИТОКИ КРЕАТИВНОСТІ ДЖОНА НОЙМАЙЄРА

John Neumeier, the internationally known choreographer and director of the German companies since 1973 is a somewhat controversial person in a dance world. His

choreography has acquired the reputation of being each time provocatively different. In his choreographic works, J. Neumeier follows ballet traditions of multi-act performances. Modern versions of classic plot ballets became his manifesto. He created special forms for his works. J. Neumeier does not invent a new grammar — he uses the traditional language of classical dance, which nevertheless does not make life easier for artists brought up on the classical repertoire. "The principal of my choreography has very much to do with the ensemble," he said, "I do not constantly choreograph for one person. I am interested in the changeable qualities in people".

Italian researcher of Neumeier's work Silvia Poletti in her analysis focused on his ideological, substantive, conceptual and emotional aspects. His works are monumental, for one thing, and tend to unfold in productions whose look is a good deal more lavish than much of what spectators see today. J. Neumeier is interested in dramatic themes (one more oddity in the age of abstract dance). His style grew out of his long association with opera house ballet companies in Germany.

J. Neumeier's route to Hamburg started in his hometown of Milwaukee, where he took tap dance and acrobatics lessons. Later his parents gave up and allowed him to study the less "safe" art of ballet. Neumeier believes that every art form has a technique, through which this art expresses everything. He doesn't think it matters what a particular opinion holds critic, but J. Neumeier believes that in the very act of creativity there is a desire to show a will for communication. It is impossible to hide choreography for 50 years and then suddenly reveal it to the world. Dance lives only in the present tense, and he would like the audience to see the creative act itself.

Ukrainian researcher O. Chepalov considers the definition of the genre of Neumeier's ballets to be a complex theoretical problem. Its solution rests on parallel consideration of symphony ballets and drama ballets. There is a diffusion of genres. The first go beyond the plotless ballet, because Neumeier in an elaborate composition of a symphonic nature interweaves individual plot points, introduces metaphors and symbols, outlines situations and characters, hints at the relationships between people.

Using the principle of genre-aesthetic kinship, O. Chepalov proposes the following classification of ballets by J. Neumeier: the first group contains authorial versions of well-known classical ballets with an established plot basis and preserved musical drama ("Swan Lake", "Sleeping Beauty", "The Nutcracker", "Cinderella"). The second group is dance symphonies (primarily to the music of G. Mahler). The third is modern plot ballets (including those based on famous dramatic or prose works): "Othello", "A Streetcar Named Desire", "Peer Gynt", "Death in Venice".

The ballet "Death in Venice" is of a particular interest. Jennifer Dunning, a writer and critic for the New York Times wrote: "He makes unfashionably big ballets that tell stories on an operatic scale, danced to scores by composers of equally large-scale music who are unfashionable for ballet, among them Shostakovich and Mahler. He is full of dramatic and philosophical ideas that coexist with his dance ideas". The heated emotions and sprawling settings in "Death in Venice", presented by the Hamburg Ballet, exist in a coolly lighted, elegant world of grays, chill blue and whites, from a spacious, anonymous ballet studio to the streets and beaches of a stylized Venice.

J. Neumeier's palette of classical ballet steps and gestures is equally stylized, though the performance of his sleekly proficient, good-looking dancers. The ballet keeps fairly close to the Thomas Mann novella, which tells the story of a distinguished poet Gustav von Aschenbach who becomes so enthralled with Tadzio, a dazzling and mysterious young

man he meets on a visit to Venice, that he stays behind as the city succumbs to cholera. "Death in Venice" was set to taped music by Bach and Wagner with segments performed live by the pianist Elizabeth Cooper.

While Mann conceived his protagonist as a poet, Neumeier reimagines the aging Gustav von Aschenbach as a successful and honored choreographer totally immersed in his work. Experiencing a professional crisis, he visits Venice, where he is stunned by the beauty of an adolescent boy named Tadzio. Fascination turns to obsession as Aschenbach turns from art to life — and death — in Venice. According to Neumeier's plot, Aschenbach is a subtle artistic nature and at the same time a person subject to reflection, doubt, lack of confidence. He creates a play about Frederick II, but the mother in it resembles Anna Pavlova. Tadzio's mother is Isadora Duncan, Aschenbach himself resembles S. Lyfar, and Tadzio resembles V. Nizhinsky. O. Neumeier has made an attempt to put together an repertory that reflects the extraordinary variety he sees in dance today. "We're in a position as in no other period," he said. "We can see so much today. There has never been a time when dance has been so multifaceted".

In one interview, J. Neumeier discussed the roots of his creativity: "My most important source of inspiration has always been and remains music — then come the dancers, who are the most important instruments in my work as chief choreographer. Last but not least, my work is of course also influenced by everything that happens in my life. Ballet is very much a living art, and every piece is different each time it is performed. Over and over again, I scrutinize and review my work. Perhaps that is what accounts for my success". He further formulated his credo: "For me, dance is the most immediate art form there is. The music goes directly into people and makes them want to move. Audiences cannot move around in their seats during our performances, of course, but they can watch and feel the movements on the inside, allowing themselves to be moved. Furthermore, the language of dance is universal, its vocabulary is understood by everyone, which is why dance is able to connect people".

J. Neumeier's work demonstrates how choreography has developed not only its dance component, but also its communicative potential, psychological content and furthered individualizing of characters and their relationships.

Ю. Гришина

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК МЕТОД ОСОБИСТІСНОГО РОЗВИТКУ ТАНЦІВНИКА В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Y. Hryshyna

IMPROVIZATION AS A METHOD OF PERSONAL DEVELOPMENT OF A DANCER IN CONTEMPORARY CHOREOGRAPHY

Імпровізація (від лат. improvisus — непередбачений) — це першотворчість. Витвір мистецтва, що створюється під час процесу виконання, або власне процес його створення. Імпровізація унікальна тим, що існує тільки тут і зараз та неповторна, тому що залежить від багатьох суб'єктивних та об'єктивних факторів. У сучасній хореографії імпровізація — це інструмент для створення авторської оригінальної хореографії, а також вершина творчої майстерності. Для гарної імпровізації недостатньо володіти певною технікою та мати фізичні дані, ще необхідно мати розвинений інтелект, ерудованість та допитливий розум загалом.

Професор когнітивної психології та педагогіки в Гарвардській аспірантурі та доцент кафедри психології Гарвардського університету Говард Ерл Гарднер, який є автором теорії множинності інтелекту, вважає, що інтелект — це неординарна здатність до нестандартного рішення проблем, генерування нових ідей, створення креативного продукту або послуг, які мають цінність у певній культурі. А імпровізація, у глобальному значенні цього слова, — це вміння знаходити вихід з нестандартної ситуації, що склалася, швидко реагувати та приймати рішення; це спосіб розвитку фантазії та креативності. Якщо порівняти ці два визначення, то можемо зробити висновок, що, хоча логіка та психологія імпровізації слабко вивчена, імпровізація безпосередньо впливає на розвиток інтелекту людини. Тобто вивчати прийоми та інструменти імпровізації корисно не тільки професійним танцівникам, а й будь-якій творчій людині незалежно від професії чи виду діяльності.

Творчість — це завжди пошук нових форм, експеримент, створення чогось нового та креативного. Саме ці завдання вирішує імпровізація.

Щодня нам доводиться ухвалювати близько 35 тисяч рішень, але часто ми діємо стереотипно або робимо вибір «під копірку» — просто тому, що хтось так зробив до нас і хід виявився вдалим. Боятися нового — це базовий поведінковий патерн людини, оснований на інстинкті самозбереження. Але саме він робить нас та нашу творчість передбачуваними та банальними. Імпровізація — це дослідження незвіданих територій. В імпровізації немає помилок. Помилка тут сприймається як можливість; досвід, завдяки якому ми вчимося швидше. Помилка — це будівельний матеріал імпровізації.

Для того щоб імпровізація в хореографічному мистецтві відбулася, необхідно:

1. Наповнити тіло та мозок. Чим більш вільне тіло та ерудований розум, чим краще зв'язок між ними, чим більш розвинена фантазія, тим цікавіша та змістовніша імпровізація.
2. Створити певні умови. Імпровізація — завжди ризик, тому для неї потрібний безпечний простір та творча атмосфера, де не критикують, не висміюють і не оцінюють.
3. Точки опори. Імпровізація — це свобода, але не хаос. Будь-яка свобода неможлива без правил та законів. Тому для вдалої імпровізації необхідні певні межі, завдання, відправні точки. Саме знаходячи свободу в цих обмеженнях, ми активуємо та розвиваємо креативне мислення.
4. Практика. Щоб імпровізувати цікаво, необхідно багато практики, лабораторних занять, вивчення різноманітних технік та помилок.

Етапи створення імпровізації у сучасному танці:

1. Обрати інструмент чи завдання. Це може бути імпровізація під музику чи без; створення образу; робота з характеристиками чи якостями руху; робота з простором, фокусом та колами уваги; різноманітні обмеження тощо.
2. Інсайт — інтуїтивне осяяння — двигун імпровізації. Натхнення здебільшого приходить під час танцю, а не заздалегідь.
3. Логічне осмислення. Наш мозок приймає рішення на 6–10 секунд раніше, ніж ми це зрозуміємо. Але цю швидкість реакції також можна покращити за допомогою імпровізації та довіри власному тілу.
4. Дія (вдала чи невдала). Пам'ятаймо, що помилки — це нормально. Для того щоб створювати сучасне мистецтво, треба мати сміливість та не намагатися зробити все ідеально.

5. Спробувати ще раз. Перші 5 процесів / рішень стереотипні й очевидні. Потрібно їх відкидати і шукати далі та глибше.

Підсумовуючи, імпровізація має безліч переваг для професійного та інтелектуального розвитку танцівників та й інших творчих особистостей. Окрім того, вона має ще й терапевтичний ефект, тому широко використовується в танцювальній терапії. Подібні практики є надзвичайно корисні та на часі.

М. Берднік

ОРТОДОКСАЛЬНІ СПОСОБИ ВЗАЄМОДІЇ У ТАНЦЮВАЛЬНІЙ ПАРІ ТА ЇХ РОЗВИТОК У СУЧАСНИЙ ЧАС

M. Berdnik

ORTHODOX METHODS OF INTERACTION IN DANCE COUPLES AND THEIR DEVELOPMENT NOWADAYS

Парний танець завжди привертає своєю увагою, оскільки одна з його сценічних граней — це стосунки партнера та партнерки, їхня історія, розказана через рухи тіла. Для того щоб досягти цілісності пари, одним із факторів є контактна чи візуальна взаємодія між партнерами, за рахунок ведення. Розглянемо ортодоксальні та сучасні способи взаємодії в парі.

Ведення — це основа основ дуетного танцю. За своєю суттю ведення в парному танці — це певні дії, які робить чоловік, у результаті яких жінка рухається туди, куди він хотів. У процесі взаємодії ми починаємо аналізувати сигнали, які ми передаємо та приймаємо, щоб визначити, коли потрібно вести, коли слідувати, у якому напрямку рухатися, де потрібні дотики, як забезпечувати підтримку, коли сповільнюватись та коли залишатися спокійними. За своїми завданнями та цілями — це процес, у якому кожен освоює навичку збереження своєї цілісності та за підсумком цілісності та єдності танцювальної пари.

Завдяки взаємодії в парі через ведення будь-якого типу в різних видах хореографії, ми спостерігаємо, як кінцевий варіант сприйняття, гармонію в дуетному танці, яка посилює всі складові хореографічної композиції, які хореограф та танцівники прагнуть передати своїм танцем глядачам.

Типи ведення в латиноамериканських бальних танцях.

Ортодоксально в латиноамериканських танцях по взаємодії в парі було описано два типи ведення (фізичне ведення та шейпінг ведення), які, безумовно, є найважливішими шаблонами взаєморозуміння в парі. Попри швидкість розвитку хореографії в сучасному світі, ми досі бачимо багато танцювальних шкіл, де викладають цю початкову версію опису ведення в танцювальній парі. Але професійний розвиток хореографічної галузі не стоїть на місці. В даний час описано та використовується поділ на чотири типи ведення:

1. Дозвільне ведення (Allowing Leads)

У контексті дозвільного ведення в румбі та ча-ча-ча, крок-чек вперед і крок назад не вважаються прямими антагоністами. Вони є послідовними елементами танцю, що виконуються в різних положеннях, як у закритій, так і у відкритій позиції.

Рух корпуса чоловіка вперед ініціює початок виконання дамою її кроку назад, рука чоловіка, яка перебуває в контакті з жінкою, повинна легко рухатися, створюючи можливість для жінки завершити повноцінно свій крок назад, водночас як чоловік вже повністю виконав свій крок-чек. Таким чином, партнер, вже виконавши свій крок, дає партнерці повністю станцювати її крок.

2. Фізичне ведення (Physical Leads)

Фізичне ведення включає два ключові компоненти: початок і завершення. Чоловік своїм веденням встановлює темп руху тіла партнерки, а потім завершує її рух у стабільному балансі, забезпечуючи можливість для жінки перенесення та перерозподілу її ваги. Ці зміни виникають завдяки поєднанню фізичного ведення та точного рахунку (timing).

Чоловік передає своє ведення партнерці, змінюючи тонус у руці (руках), що перебуває в контакті з нею. Цей процес ефективний тільки при відповідній зміні тонусу в руці (руці) жінки, що дозволяє чоловікові фізично позиціонувати її в потрібне положення шляхом створення певної протидії.

При виконанні рухів, що вимагають фізичного ведення, рука жінки, з'єднана з рукою чоловіка, часто тримається трохи підтягнутою до її тіла з певним рівнем тонусу.

3. Шейпінг ведення (Shaping Leads)

Шейпінг ведення, також відоме як «ведення формою», чоловік застосовує для передання дамі інформації про необхідність створення різних позицій, виконання рухів або зміни напрямку руху з мінімальним або навіть без застосування енергії. Цей спосіб ведення здійснюється через позиції рук, положення кистей, з'єднаних з руками жінки, і позиції власного корпусу. Основний принцип використання цього виду ведення полягає в тому, щоб за допомогою свого корпусу через позицію рук, що перебуває в контакті з жінкою, дати позначення необхідного руху для партнерки.

При виконанні рухів, що вимагають фізичного ведення, рука жінки, з'єднана з рукою чоловіка, часто тримається трохи підтягнутою до її тіла з мінімальним рівнем тонусу.

4. Візуальне ведення

Також можна застосовувати візуальне ведення — це безконтактна форма взаємодії, де жінка уважно спостерігає за діями чоловіка, передбачаючи його рухи та реагуючи на них.

Типи енергетичного стану під час фізичної взаємодії (ведення).

При отриманні контакту через позиції рук, під час фізичного дотику, для правильного ведення використовується три типи енергетичного стану — тиск, натяг та нейтральний стан. Перехід з одного стану до іншого відбувається взаємопов'язано, без втрати з'єднання рук. Таким чином, можна змінювати темп руху, об'єм, динамічну та енергетичну потужність, перенаправляти чи зупиняти рух, ефектно виконувати підтримки та багато іншого в повному взаєморозумінні та гармонії в парі, доповнюючи одне одного та створюючи цілісність пари.

Деякі особливості ведення у парі.

З'єднання рук. Під час зміни позицій з'єднаних рук потрібно прагнути до того, щоб, де тільки можливо, уникати втрати контакту в кистях рук. Жінка ніколи не повинна закривати свої пальці для того, щоб тримати кисть чоловіка. У ряді позицій у парі, де чоловік тримає кисть руки жінки, він не повинен тримати зап'ястя руки зігнутим при контакті з кистю партнерки для більш точної передачі ведення, крім деяких винятків.

Колаборація. В парному танці — це таке взаєморозуміння і взаємовідчуття в парі, коли партнери ніби пов'язані одне з одним, повністю синхронізовані, ясно відчувають ведення-слідування одне одного і представляють єдине ціле.

Існує і багато інших технічних прийомів, щоб досягти гарного ведення. Знання хореографічної партії одне одного, розподіл енергії через взаємодію, напрацювання загального балансу пари тощо. Звісно, для того щоб досягти гарного результату, існує величезна кількість тренувальних вправ.

Щоб бути професійним хореографом чи танцюристом, потрібно постійно розвиватися, не зупинятися на досягнутому. Досягти ідеального ведення, як і інших аспектів дуетного танцю, можна лише постійно вдосконалюючись. Хороша взаємодія — це не тільки знання танцювальних ортодоксальних догм, це і ваші актуальні сучасні знання.

Д. Федорченко

СТИМУЛЮЮЧО-МОТИВАЦІЙНИЙ КОМПОНЕНТ У СТРУКТУРІ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ У СФЕРІ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

D. Fedorchenko

STIMULATING AND MOTIVATIONAL COMPONENT IN THE STRUCTURE OF THE EDUCATIONAL PROCESS OF HIGHER EDUCATION APPLICANTS IN THE BALLROOM CHOREOGRAPHY INDUSTRY

Професійна підготовка виконавців спортивного бального танцю, порівняно до інших видів хореографії, має особливу специфіку, оскільки бальний танець, по-перше, поєднує в собі спортивний та мистецький аспекти, по-друге, вимагає від виконавців певного складу характеру, що необхідно враховувати під час навчального процесу у ЗВО. На сьогодні спостерігається поступовий спад зацікавленості здобувачів вищої освіти: їх вмотивованість, починаючи з першого курсу навчання, має тенденцію до зниження. Це зумовлює необхідність перегляду системи навчання у сфері спортивної бальної хореографії та винайдення ефективних шляхів розв'язання означеної проблеми.

Фахова підготовка виконавця бального танцю вимагає цілісного розвитку його особистості, формування навичок, які свідчать про високу виконавську майстерність. Тому навчальні та виховні цілі мають реалізовуватися в гармонійній єдності. Їх досягнення передбачає реалізацію передусім стимулюючо-мотиваційного компоненту, який має визначальне значення, оскільки найвищий результат демонструє саме вмотивована особистість. Викладач має стимулювати здобувачів вищої освіти до пізнавальної активності. Її активізація передбачає наявність певних вимог: урахування фізіології та психології кожного окремого здобувача, педагогічних вимог проєктування та організації навчально-виховного процесу, поєднання сукупності психологічних і педагогічних чинників, що забезпечують викладачеві організацію активної пізнавальної та дослідницької діяльності здобувачів.

Для активізації пізнавальної діяльності суттєве значення має створення сприятливого психологічного клімату та продуктивної навчальної атмосфери. Це досягається в умовах доброзичливого ділового ставлення, творчого настрою, активної творчої комунікації, справедливої оцінки досягнень, що підвищують працездатність, задоволеність від процесу, усуває негативні емоції та створює позитивні. Емоційного впливу на учнів надають піднесеність викладача, глибина його думок, захопленість власною справою, емоційна подача матеріалу, яскрава манера спілкування, фізична та психологічна розкутість, ефектний зовнішній

вигляд. Реалізація пізнавальної діяльності відбувається за рахунок задоволення допитливості, пізнавальних інтересів, пошуків істини, рішення поставлених завдань, виконання самостійних завдань.

Стимулювання активізує процес засвоєння знань та самостійної роботи. Стимул визначається як засіб, що спонукає людей до інтенсивної діяльності, це своєрідний зовнішній поштовх, що винагороджує зусилля здобувачів. Сутність стимулів у педагогічному процесі полягає в тому, що вони, надаючи визначального впливу на систему мотивів, виконують роль пришвидшувачів динаміки потреб. А виразність і якість потреби безпосередньо впливають на стан мотивації, адже остання є психічним еквівалентом потреби. Можна визначити мотивацію як усвідомлене бажання. Потреби, у свою чергу, можуть виникати під впливом певних стимулів відповідно до матеріальних і духовних потреб суспільства в конкретних соціальних умовах. Стимулювання в навчальному процесі спрямовано на спонукання інтелектуальних, творчих сил і можливостей здобувачів. Дієвість стимулів залежить і від багатьох факторів, які обов'язково має враховувати викладач: психічні можливості учня, його рівень підготовки, вікові особливості, ставлення до обраної діяльності, до викладача, до своїх навчальних обов'язків, до групи, окремих здобувачів та ін.

Зовнішні стимули в педагогічному процесі діють через внутрішні. До зовнішніх стимулів належать адміністративні заходи деканату, вимоги викладача, система заохочень і покарань тощо. Але якщо здобувачами керують тільки зовнішні стимули, то навчання матиме вимушений характер (вирішення завдань відбуватиметься за рахунок зовнішніх чинників, наприклад спроба вивчити хореографічний матеріал шляхом механічного запам'ятовування).

На відміну від зовнішніх, внутрішні стимули активізують вольові та розумові процеси особистості. Наприклад, інтерес до знань, зацікавленість у поглибленні знань, допитливість, прагнення лідерства, зацікавленість у сценічній та конкурсній діяльності тощо. Тому розвиток внутрішніх стимулів є надважливим завданням викладача, оскільки заохочує здобувача незалежно від кількості та якості зовнішніх впливів.

Зважаючи на те, що спортивний бальний танець має змагальний характер, танцівники сприймають його як спорт. Це формує мотивацію досягнення мети та лідерські якості, підвищує самооцінку та працездатність, впевненість у собі та у своєму партнері / партнерці, налаштовує на перемогу, підвищує рівень вимог до себе. Підготовка до конкурсів розвиває вольові якості танцюристів, здатність системно планувати свою спортивну кар'єру та досягати поставленої мети.

З одного боку, змагання та конкуренція є стимулом до якіснішого виконання танцю. Тобто в особистості виконавця формуються такі якості, як працездатність, концентрація на кінцевій меті, гармонійне поєднання морально-вольових, фізичних якостей та почуття смаку. З іншого, виникає ризик розвитку таких рис характеру, як перфекціонізм та нарцисизм, що зрештою може призвести до ефекту надмірної впевненості: переоцінки власної діяльності, завищення місця власного результату порівняно до інших, надмірної впевненості в точності власних переконань. Це, в свою чергу, призведе до формування деструктивних аспектів виконавської діяльності.

Спортивний бальний танець неможливий без змагань, оскільки відсутність такої практики призводить до того, що руйнується власне специфіка професійної виконавської діяльності в бальній хореографії. Лише перемоги та отримання чемпіонського титулу дозволяє танцівнику повноцінно реалізувати власні потреби

в професійній діяльності. Такою є базисна міфологема сучасного спортивного бального танцю, яка формується на глибинному підсвідомому рівні. І головне завдання викладача пролягає у створенні балансу між формуванням лідерських якостей та здатності до обґрунтованої самокритики здобувачів вищої освіти під час застосування стимулюючо-мотиваційного компоненту на заняттях з бального танцю.

К. Шкурєєв

КОНКУРСНИЙ БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ В УКРАЇНІ ПІД ЧАС ВИПРОБУВАНЬ 2020-Х РОКІВ: ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ

K. Shkuryeyev

COMPETITIVE BALLROOM DANCE IN UKRAINE DURING THE TRIALS OF THE 2020s: PROBLEMS AND PROSPECTS

За тридцять років державної незалежності України, позбувшись ідеологічного тиску радянського керівництва і його суперечливої політики, зокрема в галузі хореографічної культури, спортивні бальні танці в Україні стали широко доступною формою активності. Виникали численні студії, школи, клуби зі своїми підходами, методами, стилями навчання, залежно від досвіду та уподобань тренера-керівника. На відміну від Заходу, в Україні цільовою аудиторією спортивних бальних танців стали діти молодшого і середнього шкільного віку. Відповідним чином впорядковувався турнірний процес. Організатори змагань прагнули адаптувати норми і критерії конкурсного танцю до вікових фізичних і психологічних особливостей. Однак час показав, що танцівників світового рівня система, що склалась, формує не так багато, а трендмейкерів суто української підготовки, котрі б увійшли в історію спортивного бального танцю, досі не було. Так само під питанням характеристики і сама наявність національного стилю спортивних бальних танців. Водночас вихованці українських клубів на базі набутої на батьківщині підготовки впевнено досягають високого рівня під орудою закордонних тренерів. Виявити причини такої ситуації і перспективи розвитку має на меті запропоноване дослідження.

В Україні організацій — федерацій, спілок, які займаються розвитком конкурсних бальних танців можна налічити понад 10, одна з яких має статус національної та договір з Міністерством молоді та спорту України з виду спорту — спортивні танці (АСТУ) та друга з танцювального спорту (ВФСТ). Турнірно-тренувальний процес повністю забезпечується силами і коштом його учасників — танцівників і тренерів.

Домінуючою формою побутування конкурсного бального танцю в Україні є різноманітні турніри, фестивалі, деколи — показові виступи на урочистих заходах. Конкурси підтримують стандарт бальних танців, створюють умови для спілкування учасників, дають розуміння можливостей і перспектив цього виду активності. Якщо немає подібних заходів — немає цілі занять і танцівники втрачають цікавість до цього виду діяльності.

Щороку в Україні відбуваються тисячі змагань різних рівнів, долаючи обмеження й труднощі, спричинені спочатку ковід-пандемією, а потім повномасштабною збройною агресією Російської федерації. Однак реально танцівників не так багато, адже один і той самий учасник в одному турнірі може змагатись кілька разів в різних категоріях за віком, рівнем танцювання і формі змагання, адже для переходу з класу в клас танцівники набирають бали за участь у конкурсах; за призові місця чи перемогу балів нараховується більше. При цьому за участь у змаганнях початкових

рівнів (Beginner) в H та E класах танцівники набирають бали незалежно від місць, що посіли, тобто якщо потрібно набрати 18 чи 24 бали, при переході з класу H в E чи з E у Д (Novice), навіть за останнє місце танцівник отримує один бал. Таким чином, регулярно беручи участь у змаганнях (вісімнадцять, якщо виступати один раз, або дев'ять — шість турнірів з кількома entry), танцівник-початківець може за сезон вийти до наступного класу.

Набагато гірша ситуація з класами починаючи з B (Intermediate): щоб отримати один бал, танцівник повинен виграти серед щонайменше чотирьох пар. Для переходу з класу B у клас A (Pre-Championship) потрібно 28 балів, з класу A в клас S (Championship) — 30, що робить ці переходи нездійсненними роками, якщо суворо дотримуватися усталених правил. Однак це саме той рівень, що дозволяє повноцінно брати участь у міжнародних змаганнях, семінарах, майстер-класах, і за крок до нього зупиняється більшість українських танцівників, тому що замість чотирьох років на проходження усіх класів та переходу у «Відкритий» («Рейтинг», «Фрістайл») клас пари застрягають у нижчих класах на десять і більше років, що потім робить їх неконкурентоспроможними серед учасників з інших країн з їх більш гнучкою системою підготовки танцівників, про що свідчать останні міжнародні змагання WDSF та WDC.

Таким чином, в Україні багато дитячого танцювання початкового і середнього рівня, і мало молодіжного й дорослого танцювання високого рівня. Більшість танцівників залишає спорт у 12–15 років, водночас як на Заході в цьому віці лише починають «займатись танцями серйозно».

Вітчизняна система організації турнірно-тренувального процесу спортивних бальних танців в умовах випробувань 2020-х років виявила суттєві недоліки. Зокрема, відчутна в попередні роки проблема підвищення до чемпіонських класів танцювання в умовах пандемії, а потім війни змушує перспективних танцівників передчасно завершувати танцювальну кар'єру або залишати Україну. Потребує перегляду і вдосконалення також методика підготовки виконавців з метою адаптації до дорослих категорій для залучення нових учасників і повернення до танців тих, хто був змушений зробити перерву в турнірно-тренувальному процесі. Також вимагає науково-теоретичного осмислення лексика і композиція спортивного бального танцю, що допоможе цьому виду хореографії посідати значуще місце в національній танцювальній і загальній культурі.

Lu Bonan

TANGO IN MODERN DANCE

Лу Бонань

ТАНГО В СУЧАСНОМУ ТАНЦІ

As one of the five standard dance styles, tango dance features a combination of movement and stillness, explosiveness, and aggression. The most prominent feature of tango dance steps is the "crab cat step". Tango dance is different from the other four dances in that it often moves in a low position, with a sense of power extending downwards. The foot movements are fast and powerful, constantly changing the center of gravity, and the styling movements are full of power. Tango is a dance form that originated in Argentina and is considered the most Latin inspired form of modern dance. It combines the elegance of European court dance with the passion of South American dance, showcasing unique dance movements. It is usually considered a passionate and passionate dance, and is highly popular. The style and characteristics of tango dance mainly include the following aspects:

1. Clear rhythm

Tango dance is a very regular dance with a very clear rhythm. The rhythm of tango is based on 2/4 beats, with each measure consisting of 2 beats, one of which is a slow full beat and the other is a fast half beat. However, the music of tango does not simply follow the SSQQ pattern, but is more complex and diverse. Its music may include different rhythm patterns such as SSQQS, SQQS, SSQQS, where S represents a slow beat and Q represents a fast half beat. This change enriches the rhythm of tango, making it more expressive and versatile. Dancers need to use their own bodies and dance movements to match the rhythm of the music, with a slight pause in the middle. The dance steps shuttle back and forth between fast and slow, combining motion and stillness to create a dynamic dance effect.

2. Rich in emotions

Tango dance is a highly expressive dance with rich emotional expression. According to legend, in Argentina, tango dance is a dance between lovers. When men dance tango with their lovers, they not only need to wear a short knife, but also occasionally look left and right during the dance to prevent interference and surprise attacks from their rivals. This creates tango's dynamic stuttering, rapid flashing, angular looking left and right, and gaze. The tango dance steps can indeed showcase the tension, rapid body movements, and passionate dance movements between male and female dance partners. The music of tango is full of passion and dreamy colors, with sharp and swift dance steps, like the howling wind. It is known for its rich styling and dramatic unique charm. Dancers need to express rich emotions through their actions and expressions during performance. Usually, tango dance expresses a deep affection, passion, and enthusiasm, with strong Latin cultural characteristics. Tango dance is a very unique and expressive form of dance art, which requires dancers to express deep affection, passion, and enthusiasm through their movements and expressions in fast-paced music, demonstrating their skills and flexibility.

3. Intense dance moves

Tango dance is a very intense dance, which is different from the other four dances. It has a strong and weak musical rhythm, so its movements are fast and clean. Tango dance often requires dancers to complete in a tense situation, and all of its movements need to feel the power extending downwards. Each step of movement needs to be tied to the floor in order to maintain the stability of the dance in a fast rhythm. Dancers need to demonstrate their skills and flexibility through fast steps, turns, kicks, and other movements.

4. Unique grip posture

Tango dance is different from the other four dances in that its grip is tighter compared to the other four dances.

5. Paired dance moves.

The dancer's knees are more relaxed, with front and rear feet occupying space. The left, front, and right back feet are about half the width of a vertical foot, with lower forearms and sharper elbows compared to the other four, making them more aggressive. Their stance is more stable and powerful.

6. Standing in a lateral position.

On the basis of the paired standing posture, the man's upper body is slightly turned to the left, and the woman's body is slightly turned to the right with the middle section of the rotation to hide her body behind him, providing some protection. The left foot of the man and the right foot of the woman should bend their knees beside each other, with their knees inward and their toes facing in the direction of travel.

Wang YuYang

THE APPLICATION OF TASK DRIVEN TEACHING METHOD IN STANDARD DANCE

Ван Юйян

ЗАСТОСУВАННЯ МЕТОДУ НАВЧАННЯ З УРАХУВАННЯМ ЗАВДАНЬ У ТАНЦЯХ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПРОГРАМИ

The traditional Standard dance teaching mode has gradually separated from the pace of social development. Contemporary students are in an era of information explosion. The former heavy skill training, light theory teaching" education model has been unable to meet the contemporary students' desire to learn. Mechanical imitation and training methods for the development of Standard dance education are more harmful than good. In order to change this situation, we should update the old educational concept, need to "life-oriented, cultural and military compatibility" educational concept as the future dance talent development direction. Therefore, it is imperative to study task-driven pedagogy in the teaching of Standard dance, with "drive" as the core, stimulate students' self-drive and creativity, and lay a solid foundation for students' future dance careers.

Task driven teaching method is an emerging teaching method, and its application plays a significant role in improving the teaching efficiency of teachers and enhancing the learning ability of students. The exploration of task driven teaching method in modern dance teaching is conducive to expanding the training channels of modern dance talents, enriching the theoretical system of modern dance teaching and training methods in China, and continuously improving the actual teaching effect. To a certain extent, it improves the training efficiency of modern dance and can also broaden the training methods of modern dance.

Many scholars at home and abroad have conducted research on the application of task driven teaching methods in different course teaching perspectives, such as Wang Gang's "Research on Sports Dance Teaching Practice under Competition and Performance Task Driven", Sun Tao's "Research on Task Driven Flipped Teaching Model for Vocational Preschool Education Professional Dance Courses" and Zheng Jigang's "Experimental Research on Classification and Teaching of Modern Dance Actions", etc, They all found that the implementation of task driven approach has good results in stimulating students' interest in learning, promoting their knowledge acquisition, improving their academic performance, and cultivating their professional abilities. This has laid a solid theoretical foundation for the author's future research. However, task driven teaching methods also have problems in practice, such as unreliable knowledge learning, differences in teacher abilities, and creative task design, which leave room for future research. Next, we will focus on the specific application of task driven teaching method and the precautions in task driven teaching method, aiming to solve various problems. Integrating modern dance teaching into task driven teaching methods, effectively improving the quality of modern dance teaching courses, cultivating high-quality skilled talents, and supplementing relevant research on task driven teaching methods.

This article will theoretically enrich the research content of the application of task driven teaching method in modern dance teaching. Through the modern dance itself and the strategy of task driven teaching method, the teaching theoretical system of modern dance will be continuously improved, and gradually meet the teaching requirements of modern dance. And by grasping the essence and connotation of task driven teaching method, starting from the learning content of modern dance, analyzing the cultivation methods of modern dance skills, and studying the specific strategies of using task driven teaching method in modern dance, we hope to make modern dance more attractive and

artistic. We hope that through the transformation of teaching mode, the efficiency of modern dance teaching can be greatly improved.

Wanzhu Zhang

ANALYSIS ON THE DEVELOPMENT AND TEACHING PRACTICE OF NATIONAL STANDARD ART PERFORMANCE DANCE

Чжан Ванчжу

АНАЛІЗ РОЗВИТКУ ТА ПРАКТИКИ НАВЧАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО СТАНДАРТУ МИСТЕЦЬКО-ВИКОНАВСЬКОГО ТАНЦЮ

According to the history of the development of international Standard dance in China, we can divide this process into two stages: the first stage is the competitive development stage that draws lessons from the western international standard dance model; the second stage is the stage of artistic development, which takes Latin dance and Modern dance as the dance vocabulary and integrates other dance arts on the basis. In recent years, ballroom dancing has developed rapidly in higher education. Both art colleges and sports colleges have set up ballroom dance or sports dance majors, which greatly promote the training of ballroom dance talents. In order to maintain the characteristics of traditional ballroom dance competition, in the current undergraduate teaching of ballroom dance, colleges and universities pay more attention to cultivating students' competitive dance ability, forming an athlete training model of "learning dance - practicing dance — competition", while ignoring the importance of comprehensive art education for cultivating applied and innovative talents. In particular, the emergence of artistic performance dance puts forward higher requirements for the cultivation of ballroom dance talents in colleges and universities cultivating all-round applied artistic talents who are competitive, performing, composing and teaching in one and meet the needs of society.

Nowadays, the whole world is trying to explore a breakthrough for the artistic creation of ballroom dance. Especially in China, the organizers of both national and local competitions are studying and developing rules conducive to the development of artistic performance dance and providing a platform for artistic performance dance to display.

In the majors of ballroom dance or sports dance in many colleges and universities in China, the traditional teaching of ballroom dance only focuses on cultivating single competitive players. Due to the appearance of art performance dance, this teaching mode has been more and more difficult to meet the needs of ballroom dance's vigorous development in our country.

After the reform of ballroom dance talent training methods in major art colleges, it is not difficult to find that the teaching and practice of artistic creation is an important part of the talent training in the undergraduate teaching of ballroom dance. Students are required not only to have excellent competitive dance skills, but also to learn and master the skills of creative dance. Both competitive dance and creative performance are indispensable in ballroom dance teaching. In the past, the teaching of ballroom dance paid more attention to the skills of competitive dance and ignored the importance of creative performance for cultivating applied and innovative ballroom dance talents.

According to the characteristics of ballroom dance students, it is an important way to train complex ballroom dance talents to set up art courses related to ballroom dance by rationally utilizing the teaching resources of art colleges and drawing on the teaching experience and creative achievements of other sister arts.

ЗМІСТ

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

В. Русіна, М. Шоніян (V. Rusina, M. Schoenijahn)
ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ ЗА МАТЕРІАЛАМИ ФОЛЬКЛОРНИХ ЕКСПЕДИЦІЙ ЯК ПРИКЛАД ІНТЕГРАЦІЇ МИСТЕЦТВА І НАУКИ (A CREATIVE PROJECT BASED ON MATERIALS FROM FOLKLORE EXPEDITIONS, AS AN EXAMPLE OF THE INTEGRATION OF ART AND SCIENCE) 3

СЕКЦІЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА МЕДІАКОМУНІКАЦІЇ

В. Шейко (V. Sheiko)
ХАРКІВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ — 95 РОКІВ (KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE — 95 YEARS ANNIVERSARY) 5

О. Суховій (O. Sukhovii)
КАТЕГОРІЯ АБСУРДУ В КУЛЬТУРІ: ДО ІСТОРІЇ ПИТАННЯ (THE CATEGORY OF ABSURDITY IN CULTURE: TO THE HISTORY OF THE ISSUE) 7

Т. Струтинська (T. Strutynska)
ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ РЕГІОНАЛЬНИХ МЕДІА ПІД ЧАС ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ (FEATURES OF REGIONAL MEDIA WORK DURING THE FULL-SCALE INVASION) 9

А. Авершина (A. Avershyna)
АКТУАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ-МАТЕРІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ (ACTUALIZATION OF THE IMAGE OF A WOMAN-MOTHER IN MODERN UKRAINIAN VISUAL CULTURE) 11

П. Берест (P. Berest)
ВАЖЛИВІСТЬ УСВІДОМЛЕНОГО ВПРОВАДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ НАЦІОНАЛЬНИХ АРХЕТИПІВ ПІД ЧАС РОЗРОБКИ КОНЦЕПЦІЙ РОЗВИТКУ СУЧАСНИХ ТУРИСТИЧНИХ ДЕСТИНАЦІЙ (THE IMPORTANCE OF CONSCIOUS IMPLEMENTATION OF UKRAINIAN ARCHETYPES IN THE CONCEPTS FOR THE DEVELOPMENT OF TOURIST DESTINATIONS IN UKRAINE) 12

Н. Ігнатьєва (N. Ihnatieva)
ЛЕСЬ КУРБАС ПРО ПЛАСТИЧНУ ВИРАЗНІСТЬ АКТОРА (LES KURBAS ON THE PLASTIC EXPRESSIVENESS OF AN ACTOR) 15

O. Kozoriz (О. Козоріз)
MMORPG IN THE LIGHT OF THE GAMING CONCEPT OF CULTURE (MMORPG У СВІТЛІ ІГРОВОЇ КОНЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРИ) 16

О. Мухін (O. Mukhin)
ЦІННІСТЬ КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ У ФІЛЬМІ КОСМІЧНОЇ ФАНТАСТИКИ «ВОРОГ МІЙ» (1985) (THE VALUE OF CULTURE DIALOGUE IN SPACE FICTION FILM "MY ENEMY" (1985)) 17

О. Жолудь (O. Zholud)
АКТУАЛІЗАЦІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ СЦЕНІЧНИХ ПОДІЙ У ПРОЦЕСІ НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ (ACTUALIZATION OF RESEARCH OF STAGE EVENTS IN THE PROCESS OF NATIONAL CULTURE CREATION) 19

О. Проскурякова (O. Proskuriakova)
ОСНОВНІ ЕТАПИ ЕВОЛЮЦІЇ ГРИМУ В УКРАЇНСЬКОМУ ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ (KEY STAGES OF MAKEUP EVOLUTION IN UKRAINIAN POPULAR ENTERTAINMENT ART) 21

М. Шарпило (M. Sharpylo)
КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ГОЛОКОСТУ У ФІЛЬМІ ДЖ. ГЛЕЙЗЕРА «ЗОНА ІНТЕРЕСУ» (2023) (CULTURAL UNDERSTANDING OF THE HOLOCAUST IN THE FILM OF J. GLAZER "ZONE OF INTEREST" (2023)) 24

М. Демиденко (M. Demydenko)
ІСТОРИЧНЕ КІНО ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ (КОНСТРУЮВАННЯ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ПОВСЯКДЕННЯ) (HISTORICAL CINEMA AS A FACTOR IN THE FORMATION OF NATIONAL AND CULTURAL IDENTITY (CONSTRUCTING SOCIO-CULTURAL EVERYDAY LIFE)) 25

А. Лузан (A. Luzan)
ПЕРСОНІФІКАЦІЯ СИМВОЛІЧНОЇ СКЛАДОВОЇ ХДАК У ЗМІ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ (PERSONIFICATION OF THE SYMBOLIC COMPONENT OF KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE IN THE MASS MEDIA OF INDEPENDENT UKRAINE: SOURCE-BASED RESEARCH) 27

П. Голотенко (P. Holotenko)
КУЛЬТУРА СТАРОДАВНІХ УКРАЇНЦІВ У ЧАСИ ДО НАШОЇ ЕРИ В ІСТОРИЧНИХ СВІДОЦТВАХ ГЕРОДОТА (CULTURE OF ANCIENT UKRAINIANS BEFORE CHRIST IN THE HISTORICAL TESTIMONY OF HERODOTUS) 29

А. Добаріна (A. Dobarina)
АНТИВОЄННІ ПІСНІ 2022 РОКУ У ФОКУСІ УКРАЇНСЬКИХ МАСМЕДІА (ANTI-WAR SONGS OF 2022 IN THE FOCUS OF THE UKRAINIAN MASS MEDIA) 31

Р. Безкровний (R. Bezkrovnyi)
ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОДКАСТИНГ ЯК ОМНІКАНАЛЬНИЙ ОСВІТНІЙ ІНСТРУМЕНТ (LITERARY PODCASTING AS AN OMNICHANNEL EDUCATIONAL TOOL) 33

А. Федорова (A. Fedorova)
ВИКОРИСТАННЯ ТЕРМІНОЛОГІЇ ТА СЛЕНГУ У ВІДЕОІГРОВІЙ ЖУРНАЛІСТИЦІ (THE USE OF TERMINOLOGY AND SLANG IN VIDEO GAME JOURNALISM) 34

Д. Надворний (D. Nadvornyi)
РОЛЬ РОК-МУЗИКИ У ФОРМУВАННІ МЕДІАКУЛЬТУРИ (THE ROLE OF ROCK MUSIC IN THE FORMATION OF MEDIA CULTURE) 35

СЕКЦІЯ:
ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МЕНЕДЖМЕНТУ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Л. Гетьман (L. Hetman)
ОСОБЛИВОСТІ ВИЗНАЧЕННЯ СПОЖИВЧОЇ ВАРТОСТІ КУЛЬТУРНОГО ПРОДУКТУ (FEATURES OF DETERMINING THE CONSUMER VALUE OF A CULTURAL PRODUCT) 37

З. Остропольська (Z. Ostropolska)
СОЦІАЛЬНО-ВІДПОВІДАЛЬНИЙ МАРКЕТИНГ ЯК ОСНОВА ВПРОВАДЖЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ СОЦІАЛЬНОЇ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ В СУЧАСНИХ КОМПАНІЯХ (SOCIALLY RESPONSIBLE MARKETING AS THE BASIS OF THE IMPLEMENTATION OF THE CONCEPT OF SOCIAL RESPONSIBILITY IN MODERN COMPANIES) 38

У. Кушнірук, С. Виткалов (U. Kushniruk, S. Vytkalov)
СПІВПРАЦЯ ТА ПАРТНЕРСТВО У СТВОРЕННІ НОВИХ МОЖЛИВОСТЕЙ В ОРГАНІЗАЦІЇ ДОЗВІЛЛЯ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ (COOPERATION AND PARTNERSHIP IN CREATING NEW OPPORTUNITIES IN THE ORGANIZATION OF STUDENTS' LEISURE TIME 40

А. Поляничко, В. Клименко (A. Polianychko, V. Klymenko)
СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТЕХНОЛОГІЇ В РОБОТІ З ДІТЬМИ ВІЙСЬКОВОСЛУЖБОВЦІВ В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ (SOCIO-CULTURAL TECHNOLOGIES IN WORKING WITH CHILDREN OF MILITARY SERVANTS IN THE CONDITIONS OF A FULL-SCALE INVASION) 43

Є. Щербак (Y. Shcherbak)
ІНТЕГРАЦІЯ ВНУТНІШНЬО ПЕРЕМІЩЕНИХ ОСІБ ЗАСОБАМИ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ (INTEGRATION OF INTERNALLY DISPLACED PERSONS BY MEANS OF SOCIO-CULTURAL TECHNOLOGIES) 44

М. Парминська (M. Parmynska)
ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ КРАУД-ТЕХНОЛОГІЙ У СУЧАСНОМУ БІЗНЕС-СЕРЕДОВИЩІ (PERSPECTIVE FOR THE USE OF CROWD TECHNOLOGIES IN THE MODERN BUSINESS ENVIRONMENT) 46

А. Рижова (A. Ryzhova)
ПРОСУВАННЯ ІМІДЖУ ДЕРЖАВИ НА МІЖНАРОДНОМУ РІВНІ: СОЦІОКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ (PROMOTING THE IMAGE OF THE STATE AT THE INTERNATIONAL LEVEL: SOCIOCULTURAL ASPECTS) 47

В. Кочарова (V. Kocharova)
ВАЖЛИВІСТЬ ОРГАНІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДЛЯ УКРАЇНСЬКИХ ДІТЕЙ ТА ПІДЛІТКІВ ЗА КОРДОНОМ
(THE IMPORTANCE OF ORGANIZING CULTURAL AND LEISURE ACTIVITIES FOR UKRAINIAN CHILDREN AND TEENAGERS ABROAD)..... 49

К. Павлова (K. Pavlova)
ПРЕЗЕНТАЦІЯ МИСТЕЦТВА ФОТОГРАФІЇ В КУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ
(PRESENTATION OF THE PHOTOGRAPHY ART IN CULTURAL ENVIRONMENT) 50

СЕКЦІЯ:
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ, МУЗЕЄЗНАВСТВА ТА ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВА

М. Тортіка (M. Tortika)
КОЛЕКЦІОНУВАННЯ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ ЯК ПОЧАТКОВИЙ ЕТАП СТАНОВЛЕННЯ МУЗЕЙНОЇ СПРАВИ В БОЛГАРІЇ
(RENAISSANCE ITEMS COLLECTING AS AN INITIAL STAGE IN THE DEVELOPMENT OF MUSEUMS IN BULGARIA)..... 52

А. Дмитренко (A. Dmytrenko)
АКТУАЛІЗАЦІЯ ГАСТРОСПАДЩИНИ ДЛЯ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМУ
(PROMOTION OF GASTRONOMY HERITAGE FOR CULTURAL TOURISM)..... 53

А. Сошніков (A. Soshnikov)
ФОРМИ ТА МЕТОДИ ВИВЧЕННЯ ІСТОРІЇ СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ СТУДЕНТАМИ-МУЗЕЄЗНАВЦЯМИ (FORMS AND METHODS OF STUDYING THE HISTORY OF THE ANCIENT WORLD BY MUSEUM STUDIES STUDENTS 54

А. Абузаров (A. Abuzarov)
ІГРОВІ ПІДХОДИ ДЛЯ МУЗЕЙНОЇ ІНКЛЮЗИВНОСТІ В АЗЕРБАЙДЖАНІ: РОЗВИТОК ДОСТУПУ ТА ЗАЛУЧЕННЯ ЧЕРЕЗ МУЗЕЙНІ ІГРИ
(GAME APPROACHES FOR MUSEUM INCLUSIVITY IN AZERBAIJAN: DEVELOPMENT OF ACCESS AND ENGAGING THROUGH MUSEUM GAMES) 57

О. Хорошев (O. Khoroshev)
ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО
(OPERAS OF DMYTRO BORTNIANSKYI)..... 59

О. Бірьова (O. Birova)
СЕРЕДНЬОВІЧНА ВІЗАНТІЯ — ФАКТОР РОЗВИТКУ СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОСТОРУ (MEDIEVAL BYZANTIUM — A FACTOR IN THE DEVELOPMENT OF THE EASTERN EUROPEAN SPACE) 61

М. Сайбеков (M. Saibekov)
ПРОБЛЕМА ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕМИ: «ОСВІТА НА УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ У XIII СТОЛІТТІ» (PROBLEM OF RESEARCHING THE TOPIC: "EDUCATION IN UKRAINIAN LANDS IN THE XIII CENTURY")..... 62

Ю. Нікольченко, В. Деліман (Yu. Nikolchenko, V. Deliman)
МУЗЕЙНА СПРАВА В УКРАЇНІ В УМОВАХ РОСІЙСЬКОЇ ВІЙСЬКОВОЇ АГРЕСІЇ: СТАН СПРАВ, ПІДГОТОВКА КАДРІВ, ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ
(THE MUSEUM AFFAIRS IN UKRAINE IN THE CONDITIONS OF RUSSIAN MILITARY AGGRESSION: CURRENT SITUATION, TRAINING OF PERSONNEL, DEVELOPMENT PROSPECTS) 64

Є. Березін (Ye. Berezin)
ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ДЕМОНСТРАЦІЇ ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ, КУЛЬТУРНИХ ПАМ'ЯТОК ТА МУЗЕЙНИХ ЕКСПОНАТІВ В УМОВАХ ВІЙСЬКОВИХ ДІЙ В УКРАЇНІ (PROBLEMS OF PRESERVATION AND DEMONSTRATION OF ARCHITECTURAL MONUMENTS, CULTURAL MONUMENTS AND MUSEUM EXHIBITS IN THE CONDITIONS OF MILITARY ACTIONS IN UKRAINE) 66

М. Лавнічек (M. Lavnichek)
ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗЕЇВ ЗАХІДНИХ ОБЛАСТЕЙ УКРАЇНИ У 1939–1941 РР. (ЗА МАТЕРІАЛАМИ МІСЦЕВОЇ ПЕРІОДИКИ) (ACTIVITY OF MUSEUMS OF WESTERN REGIONS OF UKRAINE IN 1939–1941 (BASED ON THE MATERIALS OF THE LOCAL PRESS IN 1939–1941)) 68

Н. Дзюба (N. Dziuba)
ЕКСКУРСІЇ ЯК ЗАСІБ ВІДНОВЛЕННЯ ГРОМАДСЬКОЇ ДОВІРИ В ЧАСИ КОНФЛІКТУ (EXCURSIONS AS A MEANS OF REGAINING PUBLIC TRUST IN THE PERIOD OF CONFLICT) 69

І. Споденець (I. Spodenets)
ОСОБЛИВОСТІ ОЦИФРУВАННЯ ФОТОАРХІВУ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОЇ УСТАНОВИ (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ВІДОМЧОГО НАУКОВО-ТЕХНІЧНОГО МУЗЕЮ ННЦ «ХФТІ») (FEATURES OF PHOTO ARCHIVE DIGITALIZATION OF A SCIENTIFIC AND TECHNICAL INSTITUTION (ON THE EXAMPLE OF THE ACTIVITIES OF THE DEPARTMENTAL SCIENTIFIC AND TECHNICAL MUSEUM OF THE NATIONAL SCIENCE CENTER OF KHARKIV INSTITUTE OF PHYSICS AND TECHNOLOGY) 71

В. Гармаш, С. Яременко (V. Harmash, S. Yaremenko)
ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ У ВІДДІЛІ НАУКОВО-ФОНДОВОЇ РОБОТИ ТА ЕКСПОЗИЦІЇ ДЕРЖАВНОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА «ПОЛЕ ПОЛТАВСЬКОЇ БИТВИ» (DIGITALIZATION IN THE DEPARTMENT OF SCIENTIFIC AND FUND WORK AND EXPOSITION OF THE "POLTAVA BATTLEFIELD" STATE HISTORICAL AND CULTURAL RESERVE) 73

І. Медведєв (I. Medvediev)
ПРАКТИЧНІ, ДОКУМЕНТАЛЬНІ ТА СОЦІАЛЬНО-СТАТИСТИЧНІ ВИМІРИ РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ НА ПІВДНІ СУМСЬКОЇ ОБЛАСТІ (PRACTICAL, DOCUMENTARY AND SOCIAL-STATISTICAL DIMENSIONS OF RUSSIAN AGGRESSION IN THE SOUTH OF SUMY REGION) 74

А. Лузан (A. Luzan)
РЕВОЛЮЦІЯ ГІДНОСТІ В ЗАХОДАХ НАУКОВО-ОСВІТНЬОГО ВІДДІЛУ ХАРКІВСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ М. Ф. СУМЦОВА (THE REVOLUTION OF DIGNITY IN THE EVENTS OF THE SCIENTIFIC AND EDUCATIONAL DEPARTMENT OF THE M. F. SUMTSOV KHARKIV HISTORICAL MUSEUM) 77

G. Selvenyte, R. Gudaitiene (Г. Селвеніте, Р. Гуадайтене)
VISUALIZATION AND ANIMATION OF ŠIAULIAI CATHEDRAL (ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ТА АНІМАЦІЯ ШЯУЛЯЙСЬКОГО СОБОРУ) 78

V. Bagaslauskaitė, R. Gudaitiene (В. Багаслаускайте, Р. Гуадайтене)
CREATING 3D MODELS OF "VORUTA" WOODEN CASTLE FOR EDUCATION GAME FOR MUSEUM OF HISTORICAL COMPLEX OF ŠEIMYNIŠKĖLIŲ MOUND (СТВОРЕННЯ 3D-МОДЕЛЕЙ ДЕРЕВ'ЯНОГО ЗАМКУ «ВОРУТА» ДЛЯ НАВЧАЛЬНОЇ ГРИ ДЛЯ МУЗЕЮ ІСТОРИЧНОГО КОМПЛЕКСУ ГОРОДИЩА ШЕЙМІНІШКЕЛЯЙ) 81

Р. Пацовський (R. Patsovskyi)
ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ВІЙСЬКОВОГО ОДНОСТРОЮ НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ У XVIII–XXI СТОЛІТТІ (HISTORY OF THE FORMATION OF MILITARY UNIFORMS IN UKRAINE IN THE XVIII–XXI CENTURIES) 82

О. Шапорда (O. Shaporda)
ПРИНЦИПИ ТА ЦІЛІ ЦИФРОВІЗАЦІЇ МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ В УКРАЇНІ (PRINCIPLES AND GOALS OF DIGITALIZATION OF MUSEUM COLLECTIONS IN UKRAINE) 84

С. Кулачинська (S. Kulachynska)
ТЕХНІЧНІ ЗАСОБИ ВПРОВАДЖЕННЯ ІНТЕРАКТИВНОСТІ В МУЗЕЙНИЙ ПРОСТІР (TECHNICAL MEANS OF IMPLEMENTING INTERACTIVITY IN THE MUSEUM SPACE) 85

І. Сошніков (I. Soshnikov)
МАСШТАБИ ЗНИЩЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ МУЗЕЇВ У ХОДІ СУЧАСНОЇ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ (THE SCALE OF THE DESTRUCTION OF UKRAINIAN MUSEUMS DURING THE MODERN RUSSIAN-UKRAINIAN WAR) 87

О. Барбелюк (O. Barbeliuk)
МУЗЕЇ ЯК МІСЦЯ ПАМ'ЯТІ ПРО МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО (MUSEUMS AS PLACES OF MEMORY OF MYKHAILO KOTSIUBYNSKYI) 89

Д. Секунда (D. Sekunda)
ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ ЗАПОРІЗЬКОГО АВТОМОБІЛЬНОГО ЗАВОДУ (HISTORY OF THE ORIGIN AND DEVELOPMENT OF THE ZAPORIZHZHIA AUTOMOBILE FACTORY) 92

А. Семененко (A. Semenenko)
ІСТОРІЯ МУЗЕЄФІКАЦІЇ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА «БІЛЬСЬК» (HISTORY OF THE MUSEUMIZATION OF THE "BILSK" HISTORICAL AND CULTURAL RESERVE) 93

В. Вознюк (V. Vozniuk)
ОСОБЛИВОСТІ ЕКСКУРСІЙНОГО ОБСЛУГОВУВАННЯ ШКОЛЯРІВ (FEATURES OF GUIDED TOURS FOR SCHOOL STUDENTS) 95

А. Салко (A. Salko)
ПРОБЛЕМАТИКА ЧОРНОЇ АРХЕОЛОГІЇ НА ЗАКАРПАТТІ (НА ПРИКЛАДІ КЕЛЬТСЬКОЇ НУМІЗМАТИКИ) (PROBLEMS OF BLACK ARCHAEOLOGY IN THE TRANSCARPATHIAN REGION (ON THE EXAMPLE OF CELTIC NUMISMATICS)) 96

А. Куксова (A. Kuksova)
АРХІТЕКТУРНА СПАДЩИНА ХАРКОВА: ПАМ'ЯТКИ АРХІТЕКТУРИ АВТОРСТВА ОЛЕКСІЯ БЕКЕТОВА (ARCHITECTURAL HERITAGE OF KHARKIV: ARCHITECTURAL MONUMENTS BY OLEKSII BEKETOV) 98

Є. Різниченко (E. Riznychenko)
АДАПТАЦІЯ МУЗЕЇВ ДО ЦИФРОВОЇ ЕРИ: ВІД ВІРТУАЛЬНИХ ТУРІВ ДО ІНТЕРАКТИВНИХ ДОДАТКІВ (ADAPTING MUSEUMS TO THE DIGITAL ERA: FROM VIRTUAL TOURS TO INTERACTIVE APPLICATIONS) 99

В. Сорокіна (V. Sorokina)
РЕПРЕСІЇ НА ВІННИЧЧИНІ У 20–30 РОКАХ XX СТ. (REPRESSIONS IN THE VINNYTSIA REGION IN THE 1920s AND 1930s OF THE XX CENTURY) 101

В. Кащеєва (V. Kashcheieva)
БОЙКІВСЬКА ТКАЦЬКА ТЕХНІКА (WEAVING TECHNIQUE OF BOIKIVSHCHYNA) 103

СЕКЦІЯ:
ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ОСОБИСТОСТІ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

А. Большакова (A. Bolshakova)
ПСИХОЛОГІЧНА РОБОТА З НАСЛІДКАМИ ПСИХОТРАВМУЮЧИХ СИТУАЦІЙ: РЕКОМЕНДОВАНІ ПСИХОТЕРАПЕВТИЧНІ ПІДХОДИ З ДОВЕДЕНОЮ ЕФЕКТИВНІСТЮ (PSYCHOLOGICAL WORK WITH THE CONSEQUENCES OF PSYCHOTRAUMATIC SITUATIONS: RECOMMENDED PSYCHOTHERAPEUTIC APPROACHES WITH PROVEN EFFECTIVENESS) 104

Є. Власова (Y. Vlasova)
ПСИХОЛОГІЧНІ СТРАТЕГІЇ ПОДОЛАННЯ НАСЛІДКІВ БУЛІНГУ (PSYCHOLOGICAL STRATEGIES FOR OVERCOMING THE CONSEQUENCES OF BULLYING) 106

Д. Дубінін (D. Dubinin)
АКСІОЛОГІЧНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ТА КОГНІТИВНИЙ КОМПОНЕНТ РЕЗИЛІЄНТНОСТІ ПОЛІЦЕЙСЬКИХ (AXIOLOGICAL COMPETENCE AND BEHAVIORAL COMPONENT OF RESILIENCE OF POLICE OFFICERS) 107

В. Кириченко (V. Kyrychenko)
ОСОБЛИВОСТІ ТОЛЕРАНТНОСТІ ДО НЕВИЗНАЧЕНОСТІ ТА РЕЗИЛЬЄНТНІСТЬ У ЛЮДЕЙ ІЗ РІЗНИМ ТИПОМ КОГНІТИВНОГО СТИЛЮ ОСОБИСТОСТІ: ПОЛЕЗАЛЕЖНІСТЬ І ПОЛЕНЕЗАЛЕЖНІСТЬ (FEATURES OF UNCERTAINTY TOLERANCE AND RESILIENCE IN PEOPLE WITH DIFFERENT TYPES OF COGNITIVE PERSONALITY STYLE: FIELD DEPENDENCE AND FIELD INDEPENDENCE) 108

А. Коваленко (A. Kovalenko)
ЗДОРОВ'ЯЗБЕРЕЖУВАЛЬНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ФІЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДЛЯ МОЛОДОГО ПОКОЛІННЯ (HEALTH-PRESERVING POTENTIAL OF PHYSICAL EDUCATION FOR THE YOUNGER GENERATION) 110

П. Крефт, Ю. Заклінська (P. Kreft, Yu. Zaklinska)
ФІЗИЧНЕ ЗДОРОВ'Я ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК ПСИХІЧНОГО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ (PHYSICAL HEALTH AS AN IMPORTANT FACTOR OF MENTAL PERSONALITY DEVELOPMENT) 112

Н. Потьомкіна (N. Potomkina)
РЕЗИЛЬЄНТНІСТЬ ЯК ЧИННИК САМОПРОФІЛАКТИКИ ПРОФЕСІЙНОГО ВИГОРАННЯ КРИЗОВОГО ПСИХОЛОГА (RESILIENCE AS A FACTOR OF SELF-PREVENTION OF A CRISIS PSYCHOLOGIST'S PROFESSIONAL BURNOUT) 113

А. Путько (A. Putko)
ПСИХОЛОГІЧНИЙ СТАН СТУДЕНТІВ В УМОВАХ ВІЙНИ (PSYCHOLOGICAL STATE OF STUDENTS IN WAR CONDITIONS) 115

І. Стезенко (I. Stezenko)
ПСИХОЛОГІЧНЕ БЛАГОПОЛУЧЧЯ ЦИВІЛЬНИХ ГРОМАДЯН ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ В УКРАЇНІ (PSYCHOLOGICAL WELL-BEING OF CIVILIANS DURING MARTIAL LAW IN UKRAINE 117

Д. Філіпковська, Н. В. Циганoвська (D. Filipkovska, N. Tsyganovska)
МОРАЛЬНІСТЬ У ФІЗКУЛЬТУРНО-ОЗДОРОВЧОМУ ВИХОВАННІ (MORALITY IN PHYSICAL AND HEALTH EDUCATION) 118

В. Чатченко (V. Chatchenko)
ВІДНОВЛЕННЯ ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ УЧНІВ В УМОВАХ ВІЙНИ: ПІДХОДИ ТА ІНТЕРВЕНЦІЇ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ПІДТРИМКИ (RESTORATION OF MENTAL WELL-BEING OF STUDENTS DURING THE WAR: APPROACHES AND INTERVENTIONS OF PSYCHOLOGICAL SUPPORT) 120

СЕКЦІЯ:
КУЛЬТУРА ФАХОВОЇ ТА ДІЛОВОЇ ІНШОМОВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

O. Novikov (О. Новіков)
THE IMPACT OF SOFT SKILLS IN TEACHING A PROFESSIONAL FOREIGN LANGUAGE IN UNIVERSITIES OF UKRAINE AS A FACTOR OF DEVELOPING THE PROFESSIONAL IMAGE OF THE FUTURE SPECIALISTS (ВПЛИВ ВИКОРИСТАННЯ SOFT SKILLS У ПРОЦЕСІ ВИКЛАДАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ У ЗВО УКРАЇНИ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ ІМІДЖУ МАЙБУТНІХ СПЕЦІАЛІСТІВ 122

M. Chepelieva (М. Чепелєва)
GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND STUDENTS' MOTIVATION (ГЕНЕРАТИВНИЙ ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ І МОТИВАЦІЯ СТУДЕНТІВ) 123

N. Bevz (Н. Бевз)
CORRECTION IN THE ONLINE CLASSROOM: FEEDBACK AND/OR ERROR CORRECTION? (ВИПРАВЛЕННЯ В ОНЛАЙН-КЛАСІ: ЗВОРОТНИЙ ЗВ'ЯЗОК ТА/АБО ВИПРАВЛЕННЯ ПОМИЛОК?) 125

S. Musharova (С. Мушарова)
THE MAIN FORMS OF FOLK ARTISTIC CREATIVITY (ОСНОВНІ ФОРМИ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ) 126

A. Astafieva (А. А. Астаф'єва)
PICTURESQUE PLACES OF UKRAINE AS TOURISM-RECREATION (МАЛЬОВНИЧІ МІСЦЯ УКРАЇНИ ЯК ТУРИЗМ-РЕКРЕАЦІЯ) 128

I. Nazarova (І. Назарова)
THE ROLE OF THE ENGLISH LANGUAGE IN MODERN PROGRAMMING (РОЛЬ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ В СУЧАСНОМУ ПРОГРАМУВАННІ) 130

O. Kriukova (О. Крюкова)
HARMONY IN MOTION: THE EVOLUTION AND SIGNIFICANCE OF SPORT BALLROOM DANCE (ГАРМОНІЯ У РУСІ: ЕВОЛЮЦІЯ ТА ЗНАЧЕННЯ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ) 131

Y. Yanovskyi (Я. Яновський)
MUSIC OF THE UKRAINIAN DIASPORA ARTISTS (МУЗИКА МИТЦІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ) 133

K. Prudnikov (К. Прудніков)
THE SIGNIFICANCE OF THE ENGLISH LANGUAGE IN PROFESSIONAL DEVELOPMENT OF AN IT SPECIALIST (ЗНАЧЕННЯ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ В ПРОФЕСІЙНОМУ РОЗВИТКУ ІТ СПЕЦІАЛІСТА) 134

V. Kashcheieva (В. Кащеєва)
COMPARISON OF WOMEN'S CLOTHING OF BOYKIVSHCHYNA AND POLTAVA REGION (ПОРІВНЯННЯ ЖІНОЧОГО ОДЯГУ БОЙКІВЩИНИ ТА ПОЛТАВЩИНИ)..... 136

K. Brovko (К. Бровко)
LIBRARY IN WAR TIME (БІБЛІОТЕКА У ВОЄННИЙ ЧАС)..... 137

A. Kardash (А. Кардаш)
ENGLISH AS AN INTEGRAL ELEMENT OF INFORMATION TECHNOLOGIES
(АНГЛІЙСЬКА МОВА ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ)..... 138

M. Zameta (М. Замета)
ENSURING EFFECTIVE COMMUNICATION IN AN INTERCULTURAL ONLINE WORK ENVIRONMENT (ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ СПІЛКУВАННЯ В МІЖКУЛЬТУРНОМУ РОБОЧОМУ ОНЛАЙН-СЕРЕДОВИЩІ..... 139

A. Prokopenko (А. Прокопенко)
FASHION AND RELIGION: THE PROBLEM OF ENCOUNTERING AND INTERACTION
(МОДА І РЕЛІГІЯ: ПРОБЛЕМА ЗІТКНЕННЯ ТА ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ)..... 140

D. Borysova (Д. Борисова)
DEVELOPMENT OF FOREIGN LANGUAGE BUSINESS COMMUNICATION SKILLS IN THE PROFESSIONAL SPHERE (ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ІНШОМОВНОГО ДІЛОВОГО СПІЛКУВАННЯ В ПРОФЕСІЙНІЙ СФЕРІ)..... 141

Ye. Borysov (Є. Борисов)
EXPLORING THE LITERARY TREASURES: 10 MOST WELL-KNOWN LIBRARIES IN THE HISTORY OF MANKIND (ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ СКАРБІВ: 10 НАЙВІДОМІШИХ БІБЛІОТЕК В ІСТОРІЇ ЛЮДСТВА)..... 144

СЕКЦІЯ:
УКРАЇНСЬКЕ МОВОЗНАВСТВО ТА СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА
В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ XXI СТОЛІТТЯ

Л. Мітіна (L. Mitina)
СУЧАСНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ КАНОН: МНОЖИННІСТЬ ВИЗНАЧЕНЬ ТА МНОЖИНА ІНТЕРПРЕТАЦІЙ (THE MODERN LITERARY CANON: MULTIPLICITY OF DEFINITIONS AND PLURALITY OF INTERPRETATIONS)..... 145

О. Решетілова, К. Прокоф'єва (О. Решетілова, К. Прокоф'єва)
УКЛАДАННЯ МІЖНАРОДНОГО ДОГОВОРУ КУПІВЛІ-ПРОДАЖУ В АСПЕКТІ ФАХОВОЇ ТА ДІЛОВОЇ ДВОМОВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ
(CONCLUSION OF AN INTERNATIONAL PURCHASE-SALE AGREEMENT IN THE ASPECT OF PROFESSIONAL AND BUSINESS BILINGUAL COMMUNICATION)..... 148

І. Фесенко (I. Fesenko)
БАГАТОГРАННІСТЬ ТАЛАНТУ Т. ШЕВЧЕНКА: ПОГЛЯД КРІЗЬ ПРИЗМУ СТОЛІТЬ
(THE DIVERSITY OF TARAS SHEVCHENKO'S TALENT: LOOK THROUGH THE PRISM OF CENTURIES)..... 151

А. Батюк (A. Batiuk)
«ІСТОРІЯ ТВОГО ЖИТТЯ» ТЕДА ЧЕНҐА В КІНОВЕРСІЇ ДЕНІ ВІЛЬНЬОВА «ПРИБУТТЯ»
("STORY OF YOUR LIFE" BY TED CHIANG IN DENIS VILLENEUVE'S FILM VERSION "ARRIVAL")..... 152

А. Бовкун (A. Bovkun)
«СУСПІРІЯ» ВІД ТОМАСА ДЕ КВІНСІ ДО ДАРІО АРДЖЕНТО ТА ЛУКИ ГУАДАНЬЇНО
("SUSPIRIA" FROM THOMAS DE QUINCEY TO DARIO ARGENTO AND LUCA GUADAGNINO)..... 153

А. Бовкун (A. Bovkun)
«ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО ЯК ГУЦУЛЬСЬКА ПРОЄКЦІЯ «ДАФНІСА І ХЛОЇ» ЛОНГА
("SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS" BY MYKHAILO KOTSIUBYNSKYI AS A HUTSUL PROJECTION OF "DAPHNIS AND CHLOE" BY LONGUS)..... 155

Д. Бутко (D. Butko)
ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ
(FICTION LITERATURE AS A COMPONENT OF CULTURAL SPACE)..... 156

А. Двойних (A. Dvoinykh)
«КЕРУЙ МОЄЮ МАШИНОЮ» ХАРУКІ МУРАКАМІ: ВІД ПІСНІ «БІТЛЗ»
ДО ЕКРАНІЗАЦІЇ РЮСУКЕ ХАМАГУТІ ("DRIVE MY CAR" BY HARUKI MURAKAMI:
FROM A SONG BY "THE BEATLES" TO A SCREEN ADAPTATION
BY RYUSUKE HAMAGUCHI)..... 158

Д. Ізмайлов (D. Izmailov)
ПАЛІМПСЕСТ ЖАН-ЖАКА АННО РОМАНУ УМБЕРТО ЕКО «ІМ'Я ТРОЯНДИ»
У ВЕРСІЯХ ДУБЛЯЖУ (A PALIMPSEST BY JEAN-JACQUES ANNAUD
OF UMBERTO ECO'S NOVEL "THE NAME OF THE ROSE" IN DUBBED VERSIONS..... 159

А. Кухар (A. Kukhar)
«ГОРДІСТЬ І УПЕРЕДЖЕННЯ» ДЖЕЙН ОСТІН В ЕКРАНІЗАЦІЇ ДЖО РАЙТА
("PRIDE AND PREJUDICE" BY JANE AUSTEN IN THE SCREEN ADAPTATION BY JOE WRIGHT) 161

А. Лугових (A. Luhovykh)
«ВЕДИ СВІЙ ПЛУГ ПОНАД КІСТКАМИ МЕРТВИХ» ОЛЬГИ ТОКАРЧУК
В КІНОПРОЄКЦІЇ АГНЕШКИ ГОЛЛАНД «СЛІД ЗВІРА»
("MOVE YOUR PLOW OVER THE BONES OF THE DEAD" BY OLHA TOKARCHUK
IN THE FILM PROJECTION "THE SPOOR" BY AGNIESZKA HOLLAND) 162

І. Матвійчук (I. Matviichuk)
ПАРОДІЯ ЯК ЕЛІТАРНИЙ ЖАНР. «ЛИСТУВАННЯ ЗАПОРОЖЦІВ ІЗ ТУРЕЦЬКИМ
СУЛТАНОМ» ЯК БЛИСКУЧА ПАРОДІЯ НА ДИПЛОМАТИЧНІ ВІДНОСИНИ XV–XVI СТ.
(PARODY AS AN ELITE GENRE. "THE CORRESPONDENCE OF THE ZAPOROZHIANS
WITH THE TURKISH SULTAN" AS A BRILLIANT PARODY ON DIPLOMATIC RELATIONS
OF THE XV–XVI CENTURIES)..... 163

А. Омельченко (A. Omelchenko)
ФЕМІНІСТСЬКА ЛІНГВІСТИКА В БОРОТЬБІ ЗА ГЕНДЕРНУ РІВНІСТЬ
(FEMINIST LINGUISTICS IN STRUGGLE FOR GENDER EQUALITY) 165

А. Сагайдак (A. Sahaidak)
«ВЕГЕТАРІАНКА» ХАН КАНГ В ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІМ У-СОНА ("THE VEGETARIAN"
BY HAN KANG IN THE SCREEN ADAPTATION BY LIM WOO-SEONG)..... 166

М. Синько (M. Synko)
«БІЙЦІВСЬКИЙ КЛУБ» ЧАКА ПОЛАНІКА В ОСОБЛИВОСТЯХ КІНОМОВИ
ДЕВІДА ФІНЧЕРА ("FIGHT CLUB" BY CHUCK PALAHNIUK IN THE PECULIARITIES
OF DAVID FINCHER'S FILM LANGUAGE)..... 168

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

В. Лисенкова (V. Lysenkova)
ТРАНСВЕРСАЛЬНІСТЬ І ЗМІНИ СПОСОБІВ ЖИТТЯ
(TRANSVERSALITY AND CHANGING LIFESTYLES) 169

І. Ушно (I. Ushno)
HOMO AEROSPACE ЯК СУБ'ЄКТ СУЧАСНОЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ АНТРОПОЛОГІЇ
(HOMO AEROSPACE AS A SUBJECT OF MODERN PHILOSOPHICAL ANTHROPOLOGY)..... 170

В. Мірошниченко (V. Miroshnychenko)
КАТРІН МАЛАБУ: ПЛАСТИЧНІСТЬ, АНАРХІЯ, ВІЙНА
(CATHERINE MALABOU: PLASTICITY, ANARCHY, WAR)..... 171

К. Попова-Коряк (K. Popova-Koriak)
ГЛОБАЛЬНІ ВИКЛИКИ ТА ПРИНЦИПИ ОХОРОНИ ВСЕСВІТНЬОЇ КУЛЬТУРНОЇ
СПАДЩИНИ (GLOBAL CHALLENGES AND PRINCIPLES OF WORLD CULTURAL
HERITAGE PROTECTION) 173

В. Петренко (V. Petrenko)
НЕБЕЗПЕКА ФОРМУВАННЯ ПОСЕРЕДНОСТІ В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ
ТРАНСФОРМАЦІЙ (THE DANGER OF THE FORMATION OF MEDIOCRITY
IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION TRANSFORMATIONS)..... 174

Н. Режевська (N. Rezhevska)
ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ ВДОСКОНАЛЕННЯ МІЖНАРОДНО-ПРАВОВОГО МЕХАНІЗМУ ЗАХИСТУ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ (SOME PROBLEMS OF IMPROVING THE INTERNATIONAL LEGAL MECHANISM FOR THE PROTECTION OF CULTURAL VALUES)..... 175

А. Куксова (A. Kuksova)
ОКРЕМІ ПИТАННЯ МІЖНАРОДНОЇ КРИМІНАЛІЗАЦІЇ ПОСЯГАНЬ НА КУЛЬТУРНІ ЦІННОСТІ (CERTAIN ISSUES OF THE INTERNATIONAL CRIMINALIZATION OF INFRINGEMENTS ON CULTURAL VALUES)..... 176

Є. Різниченко (Y. Riznychenko)
АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ПРАВОВОГО РЕГУЛЮВАННЯ ПОВЕРНЕННЯ ПЕРЕМІЩЕНИХ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ, ВТРАЧЕНИХ УНАСЛІДОК КОЛОНІАЛЬНОГО ПАНУВАННЯ (CURRENT ISSUES OF THE LEGAL REGULATION OF THE RETURN OF DISPLACED CULTURAL VALUES LOST AS A CONSEQUENCE OF COLONIAL RULE)..... 177

М. Замета (M. Zameta)
ЛЮДСЬКА СВІДОМІСТЬ І ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ: ФІЛОСОФСЬКИЙ ВИМІР (HUMAN CONSCIOUSNESS AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE: THE PHILOSOPHICAL DIMENSION)..... 178

О. Холодов (O. Kholodov)
АКАДЕМІЧНА ДОБРОЧЕСНІСТЬ ЯК ФІЛОСОФСЬКО-ЕТИЧНА ПРОБЛЕМА (ACADEMIC INTEGRITY AS A PHILOSOPHICAL-ETHICAL PROBLEM) 180

А. Шевченко (A. Shevchenko)
СИМБІОЗ ЛЮДИНИ І ТЕХНІКИ ЯК АКТУАЛЬНА ПРОБЛЕМА СУЧАСНОЇ ФІЛОСОФІЇ (SYMBIOSIS OF MAN AND TECHNOLOGY AS A RELEVANT PROBLEM OF MODERN PHILOSOPHY)..... 181

СЕКЦІЯ:
ВОКАЛЬНО-ХОРОВА КУЛЬТУРА: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ

Л. Ластовецька (L. Lastovetska)
ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В КРОС-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ СЬОГОДЕННЯ (PRESERVATION OF NATIONAL TRADITIONS OF CHORAL ART IN MODERN CROSS-CULTURAL SPACE) 183

Ю. Воскобойнікова (Yu. Voskoboinikova)
ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ: ПОГЛЯД ВИКЛАДАЧА (ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN MUSIC EDUCATION: TEACHER'S VIEW) 184

В. Воскобойнікова (V. Voskoboinikova)
"STABAT MATER" ФРАНТІШЕКА ТУМИ: ЗУСТРІЧ ДВОХ ЕПОХ ("STABAT MATER" BY FRANTIŠEK TUMA: MEETING OF TWO ERAS) 186

К. Донцова-Пушенко (K. Dontsova-Pushenko)
ПРИНЦИПИ ЗМІСТОУТВОРЕННЯ ХОРОВОЇ САТИРИ І. ГАЙДЕНКА НА ПОЕЗІЮ Г. СКОВОРОДИ «ВСЯКОМУ ГОРОДУ…» (PRINCIPLES OF CONTENT FORMATION IN THE CHORAL SATIRE BY I. HAIDENKO ON THE POETRY OF H. SKOVORODA "EVERY CITY HAS ITS…")..... 187

А. Чорна (A. Chorna)
ЧОЛОВІЧІ ХОРОВІ ТОВАРИСТВА ЯК ТРАДИЦІЙНА ФОРМА ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА НІМЕЧЧИНИ (MEN'S CHORAL SOCIETIES AS A TRADITIONAL FORM OF CHORAL PERFORMANCE IN GERMANY)..... 189

Yang Han (Ян Хань)
CHINESE MIDDLE SCHOOL CHORAL MUSIC CHARACTERISTICS (ХАРАКТЕРИСТИКА ХОРОВОЇ МУЗИКИ В СЕРЕДНІХ ШКОЛАХ КИТАЮ)..... 189

Fu Xinbin (Фу Сіньбінь)
EASYVIRTUALCHOIR.COM PLATFORM AS A DISTANCE LEARNING TOOL (ПЛАТФОРМА EASYVIRTUALCHOIR.COM ЯК ІНСТРУМЕНТ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ) 191

Лі Дешун (Lee Deshun)
МИСТЕЦТВО КИТАЙСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СПІВУ В АСПЕКТІ ЙОГО УНІКАЛЬНОСТІ (THE ART OF CHINESE NATIONAL SINGING IN THE ASPECT OF ITS UNIQUENESS) 192

О. Неклеса (O. Neklesa)
ОБРАЗНО-СЕМАНТИЧНА ПОЕТИКА КАНТАТИ «ВЕСНА» М. СКОРИКА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ ("IMAGERY-SEMANTIC POETICS OF THE CANTATA "SPRINGTIME" BY M. SKORYK THROUGH THE PRISM OF WESTERN UKRAINIAN TRENDS OF THE LATE XIX — EARLY XX CENTURIES") 194

М. Мережко (M. Merezhko)
СПЕЦИФІКА ХОРОВОГО ПИСЬМА ГАБРІЄЛЯ ФОРЕ (НА ПРИКЛАДІ "LIBERA ME" З РЕКВІЄМУ) (SPECIFICITY OF GABRIEL FAURE'S CHORAL WRITING (ON THE EXAMPLE OF "LIBERA ME" FROM THE REQUIEM)) 196

А. Соболєва (A. Sobolieva)
КОМПОЗИТОРСЬКЕ ВТІЛЕННЯ КАНОНІЧНИХ ТЕКСТІВ У «РЕКВІЄМІ ДЛЯ ЖИВИХ» ДАНА ФОРЕСТА (THE COMPOSER'S EMBODIMENT OF CANONICAL TEXTS IN DAN FORREST'S "REQUIEM FOR THE LIVING") 197

СЕКЦІЯ:
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО:
ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

А. Кармазін (A. Karmazin)
ПАВЛО ТИЧИНА ТА МИХАЙЛО ВЕРИКІВСЬКИЙ: СТОРІНКИ ТВОРЧИХ ВЗАЄМИН (PAVLO TYCHYNA AND MYKHAILO VERYKIVSKYI: PAGES OF CREATIVE RELATIONSHIPS) 199

О. Уманець (O. Umanets)
СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ОПЕРА: ШЛЯХИ РОЗВИТКУ (MODERN UKRAINIAN OPERA: PATHS OF DEVELOPMENT) 201

І. Палійчук (I. Paliichuk)
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ АНТИСОНАТ № 28, 29, 53 В. РУНЧАКА (GENRE-STYLE AND PERFORMANCE FEATURES OF ANTI-SONATAS NO. 28, 29, 53 BY V. RUNCHAK) 203

Д. Кочержук (D. Kocherzhuk)
МОДЕРНІЗАЦІЯ ТЕХНОЛОГІЇ ЗБЕРЕЖЕННЯ АУДІОАРТЕФАКТІВ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: ПИТАННЯ РЕСТАВРАЦІЇ ЗВУКОЗАПИСІВ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ У XXI СТОЛІТТІ (MODERNIZATION OF THE TECHNOLOGY FOR PRESERVING AUDIO ARTEFACTS OF UKRAINIAN MUSICAL CULTURE: ISSUES OF RESTORATION OF SOUND RECORDINGS OF VOCAL AND INSTRUMENTAL WORKS IN THE XX CENTURY) 205

Л. Шемет (L. Shemet)
ДИСТАНЦІЙНЕ НАВЧАННЯ АКОРДЕОНІСТІВ: СУЧАСНІ СВІТОВІ ПРАКТИКИ (DISTANCE LEARNING OF ACCORDIONIONISTS: MODERN WORLD PRACTICES) 207

Є. Козеняшев (Y. Kozeniashev)
ДРИМБА — УКРАЇНСЬКИЙ ВАРГАН (DRYMBA — UKRAINIAN VARGAN) 208

С. Романенко (S. Romanenko)
ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА (RETHINKING THE CREATIVITY OF STANISLAV LIUDKEVYCH) 209

М. Трянов (M. Trianov)
ПОЛІСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КВАРТЕТУ "HAMSA" РОЛАНДА ДІЄНСА (POLYSTYLISTIC FEATURES OF ROLAND DYENS' QUARTET "HAMSA") 211

Бохао Ду (Bohao Du)
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ХАГ ДЛЯ КВАРТЕТУ САКСОФОНІВ Я. КСЕНАКІСА (GENRE-STYLE AND PERFORMANCE CHARACTERISTICS OF XAG FOR SAXOPHONE QUARTET BY I. XENAKIS) 213

А. Яськів (A. Yaskiv)
МЕТОДИЧНІ ПРИНЦИПИ Ж.-М. ЛОНДЕКСА ТА ЇХ ЗНАЧЕННЯ В ЕВОЛЮЦІЇ САКСОФОННОГО ВИКОНАВСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ. (METHODOLOGICAL PRINCIPLES J.M. LONDEIX AND THEIR SIGNIFICANCE IN THE EVOLUTION OF SAXOPHONE PERFORMANCE IN THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY) 214

В. Зима (V. Zyma)
ТВОРИ ДЛЯ КЛАРНЕТА ЙОРГА ВІДМАНА — ХРЕСТОМАТІЯ СУЧАСНОГО ВИКОНАВЦЯ (CLARINET PIECES BY JÖRG WIDMANN AS AN ANTHOLOGY FOR THE MODERN PERFORMER) 216

С. Юрова (S. Yurova)
«МЕБЛЕВА МУЗИКА» ЕРІКА САТІ ЯК ДЕТЕРМІНАЦІЯ СУЧАСНОЇ ФОНОВОЇ МУЗИКИ ("THE FURNITURE MUSIC" BY ERIK SATIE AS A DETERMINATION OF MODERN BACKGROUND MUSIC) 217

К. Бєлікова (K. Bielikova)
«ПРЕЛЮДІЯ, ФУГА ТА ВАРІАЦІЯ» ОР. 18 H-MOLL СЕЗАРА ФРАНКА: ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ("PRELUDE, FUGUE AND VARIATION" OP. 18 H-MOLL BY CÉSAR FRANCK: PECULIARITIES OF PERFORMING INTERPRETATION) 219

А. Лошков (A. Loshkov)
ФЕНОМЕН ОРНАМЕНТАЛЬНОСТІ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ (THE PHENOMENON OF ORNAMENTALITY IN MUSICAL ART) 221

К. Трикозюк (K. Trykoziuk)
ОРКЕСТР НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ІМЕНІ В. КОМАРЕНКА ЯК ТВОРЧА ЛАБОРАТОРІЯ У ФОРМУВАННІ НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА ХАРКОВА (V. KOMARENKO ORCHESTRA OF FOLK INSTRUMENTS AS A CREATIVE LABORATORY IN THE FORMATION OF KHARKIV FOLK ORCHESTRA PERFORMANCE) 222

О. Василенко (O. Vasylenko)
НЕОФОЛЬКЛОРНА СТИЛІСТИКА ТА ЇЇ ВІДОБРАЖЕННЯ В «КОНЦЕРТІ ДЛЯ ЧВЕРТЬТОНОВОГО БАЯНА З ОРКЕСТРОМ № 1» СУНЕ КЬОЛЬСТЕРА (NEO-FOLKLORIC STYLISTICS AND ITS REFLECTION IN THE "CONCERT FOR QUARTER-TONE ACCORDION WITH ORCHESTRA NO. 1" BY SUNE KÖLSTER) 225

О. Стецкович (O. Stetskovych)
ПОЛІСТИЛІСТИКА ЯК ХАРАКТЕРНА ОСОБЛИВІСТЬ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ СТІНГА (POLYSTYLISTICS AS A CHARACTERISTIC FEATURE OF STING'S PERFORMING STYLE) 227

Р. Чернова (R. Chernova)
СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНО-ДЖАЗОВОЇ МАНЕРИ ФРЕНКА СІНАТРИ (НА МАТЕРІАЛІ ЙОГО ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПІСНІ "COME FLY WITH ME") (SPECIFICITY OF FRANK SINATRA'S VOCAL-JAZZ MANNER (BASED ON THE MATERIAL OF HIS PERFORMANCE INTERPRETATION OF THE SONG "COME FLY WITH ME")) 228

Чень Хайюнь (Cheng Haiyong)
СУЧАСНЕ ВТІЛЕННЯ МИСТЕЦЬКИХ ІДЕЙ ОЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНІНА В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ СХІД — ЗАХІД: МІЖНАРОДНИЙ КОНКУРС КОМПОЗИТОРІВ У НЬЮ-ЙОРКУ (THE MODERN EMBODIMENT OF THE ARTISTIC IDEAS OF OLEKSANDR CHEREPNIN IN THE CONTEXT OF THE EAST-WEST DIALOGUE: THE INTERNATIONAL COMPETITION OF COMPOSERS IN NEW YORK) 230

Кун Чжуцзюнь (Kong ZhuJun)
ТВОРИ ДЛЯ ЕРХУ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ СПАДЩИНІ ААРОНА АВШАЛОМОВА (WORKS FOR ERHU IN THE COMPOSER'S HERITAGE OF AARON AVSHALOMOV) 231

Д. Янжула (D. Yanzhula)
ТВОРИ СОЛО ДЛЯ ТРОМБОНА — ШЛЯХ ДО МАЙСТЕРНОСТІ (THE SOLO COMPOSITIONS FOR TROMBONE — WAY TO MASTERY) 232

Лічуань Чжан (Lichuan Zhang)
СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР Ф. КУЧЕРИ В МУЗИЧНОМУ ЖИТТІ ХАРКОВА 1898 Р. (SYMPHONY ORCHESTRA OF F. KUCHERA IN THE MUSICAL LIFE OF KHARKIV, 1898) 234

Пен Лю (Peng Liu)
АНТРЕПРЕНЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ Ф. БЕРГЕРА В ХАРКОВІ (ENTREPRENEURIAL ACTIVITY OF F. BERGER IN KHARKIV) 236

В. Цицирєв (V. Tsytsyriev)
МУЗИЧНА СКЛАДОВА В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ НАПРИКІНЦІ XIX — ПОЧАТКУ XX СТ. (MUSICAL COMPONENT IN THE UKRAINIAN THEATRICAL ART AT THE END OF THE XIX — BEGINNING OF THE XX CENTURIES) 238

Л. Давидович (L. Davydovych)
ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ ДІАГНОСТИКИ СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ (PROBLEMATIC ISSUES OF DIAGNOSTICS OF THE SINGING VOICE) 240

Сє Пен (Se Pen)
СУЧАСНІ МОВНОПЛАСТИЧНІ МЕТОДИКИ В КОНТЕКСТІ ДІЯЛЬНОСТІ АКАДЕМІЧНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВЦЯ (MODERN LINGUISTIC-PLASTIC TECHNIQUES IN THE CONTEXT OF THE ACADEMIC VOCAL PERFORMER'S ACTIVITY) 242

С. Манько (S. Manko)
ПРОБЛЕМАТИКА АВТОРСЬКИХ КОМПОЗИЦІЙ ЕСТРАДНИХ УКРАЇНСЬКИХ ВИКОНАВЦІВ (PROBLEMS OF THE AUTHORIAL COMPOSITIONS OF UKRAINIAN POP SINGERS) 243

Ю. Яценко (Y. Yatsenko)
СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ ЯК ЗАСІБ ТРАНСЛЯЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ (CONTEMPORARY UKRAINIAN SONG AS A MEANS OF BROADCASTING CULTURAL IDENTITY) 244

М. Носова (M. Nosova)
ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА ПІСНІ «ОЙ, У ЛУЗІ ЧЕРВОНА КАЛИНА» (THE PROBLEM OF THE AUTHORSHIP OF THE SONG "OI U LUZI CHERVONA KALYNA") 245

Б. Клик (B. Klyk)
УКРАЇНСЬКІ ПАТРІОТИЧНІ ПІСНІ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОСТІ (UKRAINIAN PATRIOTIC SONGS IN THE CONTEXT OF MODERNITY) 247

В. Іванов (V. Ivanov)
ПРОФЕСІЙНІ НАВИЧКИ ВОКАЛІСТА ТА ЗВУКОРЕЖИСЕРА ПІД ЧАС РОБОТИ В СТУДІЇ ЗВУКОЗАПИСУ (PROFESSIONAL SKILLS OF A VOCALIST AND SOUND ENGINEER WHILE WORKING IN A RECORDING STUDIO) 249

К. Жук (K. Zhuk)
СТРУКТУРА КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВОЇ ПІСЕННОСТІ МІЖРЕГІОНАЛЬНОЇ ПЕРЕХІДНОЇ ЗОНИ (THE STRUCTURE OF CALENDAR AND RITUAL SONGS OF THE INTERREGIONAL TRANSITION ZONE) 250

А. Верещака (A. Vereshchaka)
ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ФЕСТИВАЛІВ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ В УКРАЇНСЬКОМУ СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ (PECULIARITIES OF THE FUNCTIONING OF POP SONG FESTIVALS IN UKRAINIAN MODERN MUSIC ART) 251

Р. Тетерін (R. Teterin)
ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ДЖАЗОВИХ ФЕСТИВАЛІВ В УМОВАХ ВІЙНИ (PRESERVATION AND REVIVAL OF UKRAINIAN JAZZ FESTIVALS IN THE CONDITIONS OF WAR) 253

Д. Шафоростова (D. Shaforostova)
ЛІРИЧНІ ПІСНІ ЯК РІЗНОВИД ЕСТРАДНОЇ ПОПУЛЯРНОЇ ПІСНІ (LYRICAL SONGS AS A KIND OF POP SONG) 254

К. Рудай (K. Rudai)
ДО ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРУ КОЗАЦЬКИХ ПІСЕНЬ (TO THE PROBLEM OF RESEARCHING THE GENRE OF COSSACK SONGS) 255

В. Савченко (V. Savchenko)
УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ ЯК ОСНОВА ДУХОВНОГО СВІТУ УЛЯНИ КОТ (UKRAINIAN SONG AS A BASIS OF ULIANA KOT`S SPIRITUAL WORLD) 256

З. Шульга (Z. Shulha)
СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ В УМОВАХ ВІЙСЬКОВОГО СТАНУ (MODERN UKRAINIAN SONGS UNDER MARTIAL LAW) 258

А. Луценко (A. Lutsenko)
ФОЛЬКЛОРНА КОМПОНЕНТА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДНІЙ ПІСНІ (НА ПРИКЛАДІ КОМПОЗИЦІЇ GO_A "KALYNA")(FOLKLORE COMPONENT IN MODERN UKRAINIAN POP SONG (ON THE EXAMPLE OF THE COMPOSITION BY GO_A "KALYNA"))..... 259

Р. Щербак (R. Shcherbak)
ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ СТІВІ ВАНДЕРА
(THE PHENOMENON OF THE CREATIVE PERSONALITY OF STEVIE WONDER)..... 260

А. Денищик (A. Denyshchyk)
ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ГОРДОНА САМНЕРА (СТІНГ) ЯК ОРИГІНАЛЬНОГО ВИКОНАВЦЯ (FEATURES OF THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF GORDON SUMNER (STING) AS AN ORIGINAL PERFORMER)..... 261

І. Гончаренко (I. Honcharenko)
УНІКАЛЬНІСТЬ ТВОРЧОЇ ПОСТАТІ МАЙКЛА ДЖЕКСОНА ТА ЙОГО ВНЕСОК У РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ (THE UNIQUENESS OF MICHAEL JACKSON'S CREATIVE FIGURE AND HIS CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF MUSICAL CULTURE)..... 262

Т. Анікієнко (T. Anikiienko)
СПЕЦИФІКА СТИЛІСТИКИ РИТМ-Н-БЛЮЗУ ТА СОУЛУ В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ (SPECIFICITY OF RHYTHM AND BLUES AND SOUL STYLE IN MODERN MUSIC CULTURE)..... 264

Г. Кованжі (H. Kovanzhi)
МИСТЕЦТВО ВОКАЛЬНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ ТА ЇЇ СПІВВІДНОШЕННЯ З ІНСТРУМЕНТАЛЬНИМИ ПРИНЦИПАМИ (THE ART OF VOCAL IMPROVISATION AND ITS CORRELATION WITH INSTRUMENTAL PRINCIPLES)..... 265

К. Бєлікова (K. Bielikova)
ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МЮЗИКЛУ
(THE VOCAL-TECHNICAL FEATURES OF MUSICAL)..... 267

Б. Тиханов (B. Tykhanov)
КООРДИНАТНА ПЛОЩИНА ЯК СПОСІБ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРИРОДНОСТІ ЗВУКА
(COORDINATE PLANE AS A WAY TO STUDY THE NATURALNESS OF SOUND)..... 269

Qin Sheng Yang (Цінь Шенян)
EVOLUTION OF GUITAR FUNCTION IN DIFFERENT DIRECTIONS OF BLUES MUSIC
(ЕВОЛЮЦІЯ ФУНКЦІЇ ГІТАРИ В РІЗНИХ НАПРЯМАХ БЛЮЗОВОЇ МУЗИКИ)..... 271

СЕКЦІЯ:
ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

К. Бортник, К. Островська (K. Bortnyk, K. Ostrovska)
ХОРЕОГРАФІЧНИЙ АНСАМБЛЬ «СВІТАНОК»: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ
(CHOREOGRAPHIC ENSEMBLE "SVITANOK": PRESERVATION AND PROMOTION OF UKRAINIAN FOLK DANCE HERITAGE)..... 273

Я. Сапего (Ya. Sapeho)
НАРОДНА ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА ЕТНОГРАФІЧНИХ ГРУП ПРИКАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ УКРАЇНИ (FOLK CHOREOGRAPHIC CULTURE OF THE ETHNOGRAPHIC GROUPS OF THE PRECARPATHIAN REGION OF UKRAINE)..... 275

О. Курдупова, Л. Дегтяр (O. Kurdupova, L. Dehtiar)
СТАРОДАВНІ ОБРЯДОВІ ТРАДИЦІЇ ВИКОНАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ДІВОЧИХ ТАНЦІВ ВЕСНЯНОК-ГАЇВОК (ANCIENT RITUAL TRADITIONS OF PERFORMANCE OF UKRAINIAN GIRL DANCES — VESNIANKY-HAIVKY)..... 277

Н. Семенова, Л. Шилова (N. Semenova, L. Shylova)
ВНЕСОК УКРАЇНСЬКИХ ХОРЕОГРАФИНЬ У РОЗВИТОК СВІТОВОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА (WORLD LEGACY OF UKRAINIAN FEMALE CHOREOGRAPHERS)..... 279

І. Макарова (I. Makarova)
ОСОБЛИВОСТІ БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОЇ РОБОТИ ПРИ СТВОРЕННІ ДИТЯЧОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ НА ОСНОВІ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ
(FEATURES OF A BALLET MASTER'S WORK WHEN CREATING A CHILDREN'S CHOREOGRAPHIC WORK BASED ON MODERN DANCE) 281

Х. Омельченко (Kh. Omelchenko)
ДОСВІД ХОРЕОГРАФІЧНОГО НАВЧАННЯ В УМОВАХ ТИМЧАСОВОГО ПЕРЕМІЩЕННЯ ЗАКЛАДУ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ (EXPERIENCE OF CHOREOGRAPHIC EDUCATION IN THE CONDITIONS OF TEMPORARY RELOCATION OF AN OUT-OF-SCHOOL EDUCATION INSTITUTION) 283

Т. Брацун (T. Bratsun)
АНАЛІЗ ВІКОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ В АСПЕКТІ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ЗАНЯТЬ (ANALYSIS OF AGE PECULIARITIES OF PRESCHOOL CHILDREN IN THE ASPECT OF CHOREOGRAPHIC CLASSES) 286

А. Омельченко (A. Omelchenko)
ЗАСТОСУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ПРИ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ (APPLICATION OF INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES IN THE TRAINING OF FUTURE CHOREOGRAPHERS 288

Є. Сластіна (Ye. Slastina)
СТРУКТУРНО-ЛЕКСИЧНІ ХОРЕОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОБУДОВИ ПАССАМЕЦЦО (STRUCTURAL AND LEXICAL CHOREOGRAPHIC FEATURES OF THE CONSTRUCTION OF THE PASSAMEZZO) 290

Е. Самойлова (E. Samoilova)
КУЛЬТУРНИЙ ПРОЦЕС ТА ФОРМУВАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «ХОРЕОГРАФІЧНИЙ АНСАМБЛЬ» (CULTURAL PROCESS AND FORMATION OF THE DISCIPLINE "CHOREGRAPHIC ENSEMBLE") 292

T. Brahina, Yu. Brahin (Т. Браґіна, Ю. Браґін)
ROOTS OF JOHN NEUMEIER'S CREATIVITY
(ВИТОКИ КРЕАТИВНОСТІ ДЖОНА НОЙМАЙЄРА) 293

Ю. Гришина (Y. Hryshyna)
ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК МЕТОД ОСОБИСТІСНОГО РОЗВИТКУ ТАНЦІВНИКА В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ (IMPROVIZATION AS A METHOD OF PERSONAL DEVELOPMENT OF A DANCER IN CONTEMPORARY CHOREOGRAPHY) 295

М. Берднік (M. Berdnik)
ОРТОДОКСАЛЬНІ СПОСОБИ ВЗАЄМОДІЇ У ТАНЦЮВАЛЬНІЙ ПАРІ ТА ЇХ РОЗВИТОК У СУЧАСНИЙ ЧАС (ORTHODOX METHODS OF INTERACTION IN DANCE COUPLES AND THEIR DEVELOPMENT NOWADAYS) 297

Д. Федорченко (D. Fedorchenko)
СТИМУЛЮЮЧО-МОТИВАЦІЙНИЙ КОМПОНЕНТ У СТРУКТУРІ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ У СФЕРІ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ
(STIMULATING AND MOTIVATIONAL COMPONENT IN THE STRUCTURE OF THE EDUCATIONAL PROCESS OF HIGHER EDUCATION APPLICANTS IN THE BALLROOM CHOREOGRAPHY INDUSTRY) 299

К. Шкурєєв (K. Shkuryeyev)
КОНКУРСНИЙ БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ В УКРАЇНІ ПІД ЧАС ВИПРОБУВАНЬ 2020-Х РОКІВ: ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ
(COMPETITIVE BALLROOM DANCE IN UKRAINE DURING THE TRIALS OF THE 2020s: PROBLEMS AND PROSPECTS) 301

Lu Bonan (Лу Бонань)
TANGO IN MODERN DANCE (ТАНГО В СУЧАСНОМУ ТАНЦІ) 302

Wang YuYang (Ван Юйян)
THE APPLICATION OF TASK DRIVEN TEACHING METHOD IN STANDARD DANCE
(ЗАСТОСУВАННЯ МЕТОДУ НАВЧАННЯ З УРАХУВАННЯМ ЗАВДАНЬ У ТАНЦЯХ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПРОГРАМИ) 304

Wanzhu Zhang (Чжан Ванчжу)
ANALYSIS ON THE DEVELOPMENT AND TEACHING PRACTICE OF NATIONAL STANDARD ART PERFORMANCE DANCE (АНАЛІЗ РОЗВИТКУ ТА ПРАКТИКИ НАВЧАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО СТАНДАРТУ МИСТЕЦЬКО-ВИКОНАВСЬКОГО ТАНЦЮ) 305

ЗМІСТ 306

Наукове видання

КУЛЬТУРА ТА ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО XXI СТОЛІТТЯ

Матеріали міжнародної науково-теоретичної
конференції молодих учених
18–19 квітня 2024 р.

У 2 частинах
Частина 1

Відповідальна за випуск
Н. О. Рябуха

Редактори:
А. А. Троян
Г. С. Положій

Комп'ютерна верстка:
І. Г. Колесник

Підписано до друку 15.04.2024. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Minion Pro». Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 18,6. Обл.-вид. арк. 30,1
Наклад 300 пр. 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.