

Міністерство культури та інформаційної політики України

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ імені І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

VII МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ

СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА

Київ — 2022

УДК 7+008]–047/37'06(082)

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
(Протокол № 8 від 31.05.2022 р.)*

Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів VII Міжнародної науково-практичної конференції. 12.05.2022 р. Київ : КНУТКТ імені І.К. Карпенка-Карого. 166 с.

ISBN 978-617-549-096-9

VII Міжнародна науково-практична конференція відбулася в Україні в непростих умовах війни, розв'язаної росією під виглядом «специперації».

Проте в ній взяли участь чимало й провідних науковців, і студентів, і аспірантів. Представлені ними тези висвітлюють нові напрями, здобутки й проблеми в сфері сценічного, аудіовізуального мистецтва. Приділено увагу сьгоднішнім завданням та новаціям у галузі вищої освіти. Широко представлений розділ «Культурологія», автори якого, зважаючи на нинішню ситуацію, подають свої матеріали саме в світлі останніх подій. Особливо це стосується теми охорони та збереження пам'яток культури і мистецтва.

УДК 7+008]–047/37'06(082)

ISBN 978-617-549-096-9

За зміст тез, достовірність фактів, цитат тощо відповідає автор.

© Автори статей, 2022

ЗМІСТ

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Ангелова Ангеліна

Китайський режисер Мен Цзіньхуей: експериментальний театр у посттоталітарній культурі 6

Білан Василь

Реклама як важливий елемент залучення глядача до театру в сучасних умовах 13

Бубнова Вікторія

Проблемна стаття на сторінках журналу «Український театр» у 1970-80 роки: жанрові особливості та типологія 17

Іванова-Гололобова Дар'я

Середньовічні європейські церковні скульптури, що рухаються, як першоелемент творення ляльок українського вертепу 20

Кухар Катерина

Фахові дисципліни та їх взаємозв'язок як основа становлення професійного артиста балету 23

Локтіонов Євген

Термінологія К. Станіславського в контексті міждисциплінарних зв'язків 26

Лук'яненко Катерина

Загальні принципи роботи над інклюзивною виставою 32

Міщенко Марія

Аналіз режисерської концепції В. Магара та сценічних образів легендарної української актриси А. Морозової 35

Поляновська Людмила

Система формування доходів державних театральних закладів України 39

Сухорукова Карина

Художньо-літературна композиція як один із способів оволодіння регіонально-мовленевою специфікою висловлювання 42

Шестакова Дар'я

Тілесність як соціокультурний феномен у контексті театального мистецтва. . . 45

Юдкін-Ріпун Ігор

Багатомірність тексту як джерело ідіомів у драмах Любові Яновської 47

Ялоха Тетяна

Популяризація театру через інтернет-мережу 52

АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Голіченко Юрій Ким насправді був антагоніст у радянському кіно?.....	57
Іващенко Марія Синхронні шуми як засіб активного озвучування в кінематографі (На матеріалі мелодраматичних серіалів кінця XX — перших десятиріч XXI ст.).....	61
Вінниченко Олена Основи формування іміджу та стилю ведучої телебачення	63
Курбанов Георгій Футуристична фантастика у сучасному мистецтві, звуковий дизайн сучасних фантастичних фільмів.....	67
Петелько Сава З історії заснування Київської кінофабрики ВУФКУ (вибір локації, проектування).....	70
Погребняк Галина Режисерські пошуки екранної адаптації балетної творчості.....	72
Росляк Роман Олександр Довженко в евакуації	76
Станіславська Катерина Музичний контрапункт на екрані: синхронна асинхронність	80

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА

Безгін Олексій Порядок присудження ступеня доктора філософії: нові аспекти захисту.....	83
Васильєв Сергій Питання мистецької освіти у Стратегії розвитку вищої освіти в Україні на 2022–2032 роки	85
Демещенко Віолета Тьюторський підхід у галузі освіти: український досвід	88
Кузнєцова Інна Мистецька освіта у просторі мережевої логіки: етичні цінності майбутнього митця в демократичному та травмованому суспільствах	91
Підлісна Любов Навчити не можна, можна навчитися	95
Успенська Ольга Якість освітніх програм третього рівня вищої освіти.....	97

Боришполь Ганна Пошук культурологічних вимірів і джерел творення суспільного ідеалу: соціосинергетична біфуркація соціокультурного простору XXI ст.	105
Гаєвська Тетяна Соціально-естетична функція свята	109
Галич Микита Соніфікація у звуковому дизайні виставкового простору.....	115
Гончаренко Надія Декомунізація і деколонізація української культури: наукові дискусії, культурологічні інтерпретації, політичні рішення	118
Громадський Ростислав Історія культурної політики Швеції другої половини XX — початку XXI століття	123
Дрофань Любов Методика опрацювання історичного об'єкта міста: на прикладі дослідження фонтанів Берліна	127
Кашуба Владислав Стан системи культури як фактор розвитку цирку в Україні	130
Куррійчук Василь Організаційно-функціональна структура державного управління пам'ятоохоронною діяльністю в Україні	135
Лимар Ганна Антропологічний феномен авангарду	141
Литвиненко Алла Основні тенденції сучасних досліджень семіотики реклами	144
Мищенко Марина Практичні аспекти охорони об'єктів культурної спадщини в умовах військового вторгнення	147
Олійник Олександра Культурні практики як досвід ревіталізації простору	152
Причепій Євген Триразове потроєння богинь в архаїчній символіці та народних орнаментах	155
Сітенко Тетяна Київські концерти симфонічної музики на зламі XIX–XX ст.	160
Сурнін Микита Сучасна проблематика дослідження культурної ідентичності	163

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Ангелова Ангеліна,

*доктор філософських наук, доцент кафедри театрознавства
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

КИТАЙСЬКИЙ РЕЖИСЕР МЕН ЦЗІНЬХУЕЙ: ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР У ПОСТПОТАЛІТАРНІЙ КУЛЬТУРІ

Історія розвитку китайської культури ХХ ст. свідчить про її глибоку залежність від політичної ситуації в країні. За часів культурної революції (1966–1977 рр.) театральне мистецтво Китаю переживало глибоку кризу. Замість різноманіття жанрів і форм традиційного сценічного мистецтва домінував ідеологічний театр з чітким тематичним розподілом на вистави для робочих, військових і селян. Згодом репертуар ще більше звужився до обмеженого переліку п'єс, відібраних кураторкою «нової культури», дружиною Мао Цзедуна, колишньою актрисою Цзян Цін. Після смерті Мао в 1978 р. у країні почався період реформ, який вплинув і на театральне мистецтво. Відбулася зміна жорстокого дискурсу соцреалізму на широке вивчення та реплікацію здобутків західного мистецтва. Було покинено з жахливими наслідками «культурної революції», а митці «отримали змогу, як і в 1920–30-х рр., вільно експериментувати та творити. Вплив модернізму, епічного театру, нові форми реалізму стають визначальними для новітньої драматургії» (Акімова, 2017, с. 13). Натхнені падінням залізної завіси, китайські театральні діячі шукали унікальні засоби висловлення, що сполучали б напрацювання світового театру й національне художнє мислення.

На початку 1980-х рр. у театральному мистецтві Китаю ви-зріває явище експериментальної драми. Це був абсолютно новий формат, де сценічні прийоми західного театру адаптувалися до

класичної лексики китайського театрального мистецтва. Спостерігався послідовний відхід від соцреалізму як панівного методу художнього відображення дійсності та системи Станіславського, яка була примусово експортована до китайського театру разом із постулатами радянської ідеології. Для новітньої драматургії були важливими художні засоби модернізму, епічного театру Бертольда Брехта, магічного реалізму та ін. Парадоксально, але дещо з того, що західний глядач сприймав як авангардний мейнстрім, не стало новиною для китайської публіки: присутність на сцені оповідача, мінімалістська сценографія, відсутність «четвертої стіни» між акторами та залом, глибокий символізм, невербальна наративність, виражена в акторській пластиці та костюмах тощо.

Через експериментальний текст китайські театральні діячі (Гао Сінцзян, Ван Пейгун, Вей Мінлунь, Ша Єсінь та ін.) прагнули оновити рефлексію історії та культури Китаю, розглянувши їх крізь призму реалій суспільного буття. Так, найвідоміша театральна п'єса драматурга Вана Пейгуна «Ми» стала взірцем поєднання гострої соціальної проблематики та нової театральної мови. Темою твору стала доля молоді, що під тиском руху за «подвійне перевиховання інтелігенції» потрапила в сільськогосподарську комуну (Акімова, 2016). Конфлікт драми «Сигнал тривоги» Гао Сінцзяна (1982 р.) був побудований на когнітивному дисонансі головного героя, який, потрапивши до бандитського середовища, розривається між власним табу на крадіжки і страхом за своє життя. У п'єсі Гао Сінцзяна «Автобусна зупинка» (1983 р.), попри очевидний вплив естетики абсурдиста С. Беккета, прочитується певна повчальність. Показовою стала й творчість драматурга Вей Мінлуна. Його абсурдистська п'єса в стилі сичуанської опери «Пань Цзіньянь» демонструє руйнацію хронології подій, відкриті часопросторові кордони, персонажів з різних країн та епох. Ще однією впливовою фігурою експериментальної драми 1980-х рр. був Ша Єсінь, майстер неординарного висловлювання, втіленого у п'єсах «Таємна історія Маркса», «Цзян Цін та її чоловіки», «Якби я був справжнім». Видатними театральними подіями стали постановки п'єс «Старий Бі, що висить на стіні» драматурга Хуея Чжусуня, «Китайська мрія» (соавторство Сунь Хуейчжу та Фея Чуньфана) тощо.

У період 1984–1987 рр. експериментальна хвиля у театрі досягла свого апогею, а нові техніки та підходи втратили первинну оригінальність через художньо невинуватене тиражування. Проте ціла плеяда драматургів-авангардистів своїми нестандартними експериментальними драмами створили ґрунт для подальшого прориву китайського театру на світовий сценічний простір. Після відносного спаду 1980-х рр. у галузі театрального авангарду на початку 1990-х рр. виникає явище незалежного театру. Режисери-експериментатори (зокрема Лін Чжаохуа та Моу Сен) відкривають нові сценічні майданчики для реалізації власних новаторських концептів.

Саме в цей період, на початку 1990-х рр. починає режисерську кар'єру Мен Цзіньхуей (рік нар.1964), який став одним з найбільш впливових авторів у китайських театральних колах наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. Свій перший театральний проєкт Мен здійснив на останньому курсі коледжу, переписавши класичну п'єсу «Історія західної палати» часів династії Юань (1271–1368 рр.). Він перетворив її на сучасну комедію з трьома кінцівками, одна з яких імітувала «Ляльковий дім» Г. Ібсена.

У 1988 р., коли Мен Цзіньхуей став магістром Центральної академії драми в Пекіні, він продовжив сміливі театральні експерименти. Його режисерські пошуки були спрямовані на абсурдистські п'єси на кшталт «В очікуванні Годо» С. Беккета, «Балкон» Ж. Жене, «Німіий офіціант» Г. Пінтера, «Голомоза співачка» Е. Іонеска. Після формування молодіжної аудиторії, здатної до прочитання авангардних театральних текстів, у Мена Цзіньхуея виникла закономірна потреба у створенні власне національного продукту. Однією з перших оригінальних постановок, що не базувалася на творах західних авторів, стала вистава 1993 р. «Мирські задоволення» (концепція Ци Лі та Гуань Шаня). В основі сюжету — зустріч юних ченця та черниці, що вирішили повернутися до світу та втекти від монастирського життя. Стилізація доби династії Мін грайливо змішана з любовними мотивами «Декамерона» Дж. Боккаччо.

Видатною віхою у ранній творчості Мен Цзіньхуея стала перформативна робота «Я люблю ХХХ» (1995 р.). Вона мала незвичне візуальне оформлення, була сповнена гротеску та сюрреалізму, оригінальних ритмів, характеризувалася відсутністю сюжетної

основи, наскрізної дії, персонажів. Вистава являла собою вісімсот разів продекларовану фразу «Я люблю...». Вісім виконавців різної статі у варіативних поєднаннях тонів, настроїв і голосів створили взірцевий приклад «антитеатру», який став шоком для тодішньої китайської публіки. В експериментальному стилі були зроблені й вистави «Товариш А-кью» (1996 р.), «Кохання та мурашки» (1997 р.) та ін.

У 1997 р. була заснована окрема незалежна театральна студія Мен Цзіньхуея. Її силами в 1998 р. режисер зробив найбільш контроверсійну на той час виставу за текстом італійського письменника Даріо Фо «Випадкова смерть анархіста». Трагікомедія про жорстокість поліції, корупцію, абсурд тиранії і людську гідність в умовах тоталітарного суспільства мала гучний розголос. Використання у постановці пекінських діалектів надзвичайно наблизило європейську першооснову до тодішнього китайського життя.

Національним відкриттям стала вистава Мен Цзіньхуея «Закоханий носоріг», поставлена разом із дружиною-драматургом Ляо Ймей у 1999 р. Ця робота була визнана «класичною драмою» сучасного китайського театру, а після набуття популярності в КНР була перекладена англійською та поставлена в різних країнах світу. Сатирично-романтична транскрипція «високих почуттів» дресированої тварини виявилася, по суті, незауальованим портретом сучасної людини.

Тонке мистецьке бачення, поєднане з розумінням комерційної привабливості, дало режисерові можливість балансувати на межі кітч та високого мистецтва. Так була виконана експериментальна адаптація класичного твору В. Гете «Бутлег Фауст», що з'явилася на межі тисячоліть на честь 250-річчя від дня народження великого класика. Ця блискавична сатира на китайську поп-культуру стала водночас потужною інтерпретацією позачасових ідей, закладених в поемі німецького класика (Li, X., 2010, EP).

На початку 2000-х рр. Мен Цзіньхуей реалізував себе і як кінорежисер. Ігровий фільм «Курячі поети» (2002 р.) був нагороджений премією критиків FIPRESCI Гонконзького міжнародного кінофестивалю та спеціальною нагородою молодіжного журі міжнародного кінофестивалю у Локарно.

У 2005 р. Мен Цзіньхуей здивував своїх прихильників мультимедійною музичною драмою «Бурштин». Він продовжив розпочату в роботі «Закоханий носоріг» гру з поєднанням соціальної сатири та поетичної романтики. В результаті виникла метамодерна притча про жіноче кохання у світі тотальних фальшивок і симуляцій.

Функціонування театральної студії Мен Цзіньхуея на базі найбільшого в Пекіні Національного центру виконавських мистецтв (відкрився у 2007 р.) надало режисерові нові можливості (National Centre for the Performing Arts (China)). Тут було реалізовано велику кількість проєктів, деякі з яких донині залишаються у репертуарі найбільшого в КНР культурного центру: «Справа про вбивство у Висячому саду» (за текстом Ші Ханга), «Сто років самотності» (за мотивами роману Г. Маркеса), «Голова без хвоста», «В ілюзії», «Романтична зустріч», «Лабіринт і чарівна гора», «Життєві позиції двох собак» тощо. Психологічні пошуки Мен Цзіньхуея напряму пов'язані з максимальним розкриттям творчої особистості акторів, про що свідчить інтерес режисера до моновистав. Зокрема, монодрама «Листи від незнайомки» за новелою Стефана Цвейга розкриває тему меланхолійного кохання, що розростається до масштабів божевільної пристрасті. Моновистава «Вітаю, смуток!» — це адаптація однойменного роману французької письменниці Франсуази Саган, його режисерська версія досліджує категорію жіночого страждання з погляду авангардної естетики (National Centre for the Performing Arts (China), EP).

Мен Цзіньхуей став директором і запрошеним гостем багатьох міжнародних і національних театральних фестивалів. У 2008 р. він заснував Пекінський молодіжний театральний фестиваль і донині обіймає посаду його художнього керівника.

У 2018 р. Мен Цзіньхуей звернувся до інтерпретації класичного репертуару комуністичного Китаю, зробивши постановку п'єси «Чайний будинок». Це епічна історична драма Лао Ше, події якої охоплюють часи від занепаду династії Цін до становлення КНР. Для постановки цього твору Мен Цзіньхуей запросив німецького драматурга Себастьяна Кайзера, який допоміг переробити п'єсу 1957 р. для сучасної інтернаціональної публіки. У 2019 р. «Чайний будинок» став сенсацією театрального фестивалю в Авіньйоні.

Творчість режисера перебуває на піку міжнародного визнання. На початку 2022 р. Мен Цзіньхуей представив шанхайській публіці адаптацію роману Стендаля «Червоне і чорне». Аносовано участь Мен Цзіньхуея на 76-му Авіньйонському театральному фестивалі (з 7 по 26 липня 2022 р.). У його програмі — нова вистава Мен Цзіньхуея «Сьомий день» за романом Ю Юйхуа, що розповідає про пригоди душі впродовж семи днів після смерті.

Мен Цзіньхуей — людина, яка прагне не повторювати ані когось іншого, ані самого себе, й у цьому полягає його кредо авангардиста: «Ми не можемо триматися за минуле. Ми завжди повинні пробувати щось нове. Тільки коли ви вносите зміни, ви можете досягти прогресу» (Liang Fei, 2006). Останні роботи режисера свідчать про його подальший вихід за межі всіх жанрів: вони містять картини, інсталяції, архітектуру, музику, мультимедіа та багато інших форм сучасного мистецтва. Але врешті-решт усі еклектичні елементи органічно переплітаються, створюючи інноваційне мовлення вистави: «Я знову, ніж будь-коли, повертаюся до ідеї театру як місця зустрічі архітектури, музики, танцю, літератури, акробатики, шоу тощо» (Li, X., 2010, EP).

Висновки. Мен Цзіньхуей, чия творчість виросла з експериментального театру 1980-х рр., сьогодні є одним з найяскравіших китайських режисерів, у доробку якого вже кілька десятків постановок. Далекий від поп-культури та комерціалізації, він створює справді видатні експериментальні вистави, які вражають не лише китайських глядачів, а й театралів усього світу. Типовим для режисерського стилю Мен Цзіньхуея є, з одного боку, сатирична пародійність, висміювання поп-культури, десакралізація соціальних норм та ідеологічних постулатів, нехтування цензурою, з іншого — створення складного, сповненого символіки, алюзій і конотацій, цитат з китайської та світової класики театрального тексту, доступного для прочитання й широкій інтернаціональній публіці, й обмеженому колу інтелектуалів. Окрім висловлення оригінальних ідей, він використовує багато нестандартних прийомів, що стали візитною карткою його експериментів: електронна музика, сліпуче освітлення, інноваційні декорації, увага до актора тощо. Зрештою, постановки Мен Цзіньхуея свідчать про можливість поєднання

авангардного мистецтва та масового ринку, доводячи енергійність і життєздатність експериментального театру.

Jiang David W. (1994). Shanghai Revisited: Chinese Theatre and the Forces of the Market. *TDR*. Vol. 38, No. 2 (Summer), 1994. P. 72-80.

Liang Fei (2006). Meng Jinghui, Pioneer of Experimental Theatre in China. *Canadian Social Science*. Vol. 2. №3. P. 96-99.

Li, X. (2010). Faust made in China: Meng Jinghui and Shen Lin's irreverent socio-cultural deconstruction of Goethe's iconic masterpiece, *Neohelicon*, 37(2), 509-535. URL: <https://akjournals.com/view/journals/11059/37/2/article-p509.xml> (Retrieved May 2, 2022).

Lin Kehuan (2018). Chinese Theatre since 1980. *Critical Stages*. The IATC journal December. №18. URL: <https://www.critical-stages.org/18/chinese-theatre-since-1980/> (Retrieved May 2, 2022).

Meng Jinghui — the Avant-garde Director. URL: <http://www.china.org.cn/english/NM-e/181183.htm> (Retrieved May 2, 2022).

Meng Jinghui: A Trailblazer of Chinese Experimental Drama. *China culture*. URL: http://en.chinaculture.org/library/2008-01/17/content_70446.htm (Retrieved May 2, 2022).

National Centre for the Performing Arts (China). URL: <http://en.chncpa.org/> (Retrieved May 2, 2022).

Акімова А. О. (2016). Вплив «культурної революції» на новітню китайську драматургію. *Актуальні питання іноземної філології*. №4. С. 4–8.

Акімова А. О. (2017). Літературознавчий дискурс вирішення проблеми призначення покоління «культурної революції» у драмі Ван Пейгуна «Ми» (1985 р.). *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. № 1 (19). С. 7–14.

Шэн Синь. История развития авангардного театра в Китае: эволюционные эксперименты XX-хХI вв. *Science and technology research*. С. 167–175.

Білан Василь,

заслужений працівник культури України, доцент кафедри ОТС
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

РЕКЛАМА ЯК ВАЖЛИВИЙ ЕЛЕМЕНТ ЗАЛУЧЕННЯ ГЛЯДАЧА ДО ТЕАТРУ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

Сьогодні вивчення театру не обмежується ані винятково просторово (місце для гри), ані естетично (поставлений твір чи виконавець), а визначається передусім через приступність глядача. Театр виникає в момент контакту його з глядачем.

Через нестабільну соціально-економічну ситуацію, що пов'язана з військовою агресією РФ проти України та воєнним станом, фінансова підтримка театрів від держави дедалі зменшується. Це, безперечно, ускладнює проблему щодо економічної стабільності театрів і залучення нового сегменту глядацької аудиторії.

Таким чином, перед театром гостро постало питання фізичного і морального виживання. Щоб вистояти, зберегти традиції і забезпечити розвиток мистецтва, йому потрібно навчитися тверезо оцінювати ситуацію, що склалася і діяти за правилами гри нинішнього дня.

Ще одне з завдань сучасного театру — знайти спосіб відображення бурхливим процесам, напрацювати нове театральне слово, новий еталон сценічного оповідання.

Театр — найважливіший культурний інститут всіх часів і народів. Його зв'язки з соціально-історичним контекстом завжди мали опосередкований характер. Діалектичний підхід відображає та акцентує на тому, що кризи стимулюють розвиток і створення нових форм у сфері мистецтва. Театральний ландшафт сучасності дає великий матеріал для професійної рефлексії та рефлексії любителів театрального мистецтва в Україні.

Театр фінансово, хоч як це парадоксально, залежить від кількості глядачів у залі. Глядач у свою чергу потребує від театру, за свої гроші, — розваги, відпочинку, катарсису, сміху, сліз... Театр намагається дати своєму глядачеві зразки високого мистецтва,

повести його за собою в емоційні та духовні сфери, при цьому не втрачаючи сучасності. Саме тому актуальним питанням є залучення глядача до театрального мистецтва. Питання залучення глядача — найважливіше питання театрального менеджменту: від нього багато в чому залежить економічне становище театру, його фінансовий результат, який багато у чому має вплив і на творчий стан закладу.

Серед важливих чинників залучення глядача до театру є реклама. Згідно із Законом України «Про рекламу» — основними принципами реклами є законність, точність, достовірність, використання форм і засобів, які не завдають споживачеві реклами шкоди. Реклама не повинна підривати довіру суспільства до реклами й має відповідати принципам добросовісної конкуренції та інформації.

Згідно із Законом України «Про інформацію» /від 02.10.1992 № 2657-хІІ, редакція станом на 01.01.2022/ під інформацією розуміють документовані або публічно проголошені відомості про події і явища, що відбуваються в суспільстві, державі та навколишньому природному середовищі.

Однак рекламою є не будь-яка інформація, а лише та, що має певні ознаки:

- інформація про осіб і продукцію. Слід враховувати, що поняття «особа» вживається в цьому Законі для позначення фізичної особи, в тому числі суб'єкта підприємницької діяльності, юридичної особи будь-якої форми власності, представництва нерезидента в Україні, а «товар» — для позначення будь-якого предмета господарського обігу, в тому числі продукції, роботи, послуги, цінних паперів, об'єктів права інтелектуальної власності;

- інформація, що поширюється у будь-якій формі та будь-яким способом. Реклама може поширюватися в будь-якій формі — письмовій, усній, у вигляді будь-яких зображень тощо, незалежно від засобу поширення (засобу, що використовується для доведення реклами до її споживача);

- поширення інформації здійснюється з метою сформувати або підтримати обізнаність споживачів реклами та їх зацікавленість продуктом чи особою.

Виробником реклами є фізична або юридична особа, що надає рекламній інформації готову для розповсюдження форму.

Відповідно до Закону України «Про рекламу» — розповсюджувачем реклами є особа, яка займається або здійснює розповсюдження реклами.

Розповсюджувачами реклами можуть бути як юридичні, так і фізичні особи, що розміщують і (або) розповсюджують рекламну інформацію шляхом надання та (або) використання майна, включаючи технічні засоби радіо-, телемовлення, каналів зв'язку, ефірного часу та іншими засобами.

Важливу роль у рекламній діяльності відіграють споживачі реклами — невизначене коло осіб, на яких спрямована реклама. Отже, споживачами реклами є юридичні або фізичні особи, до яких доводиться або може бути доведена реклама, внаслідок чого можливий відповідний вплив реклами на них. Тобто ті особи, на яких спрямовано рекламне посилення для спонукання здійснення ними певних дій, як правило, придбання створюваного рекламодавцем товару, що реалізується, або послуги, що надаються.

Норми Закону про рекламу спрямовано на регулювання всіх відносин, що виникають у процесі виробництва, розміщення і поширення реклами на ринках товарів, робіт і послуг України, в т.ч. ринки цінних паперів, а також банківських, страхових та інших послуг, пов'язаних із залученням коштів споживачів. Виходячи із Закону, він застосовується як до українських фізичних і юридичних осіб, так і до іноземних юридичних осіб та іноземних громадян, що виробляють, розміщують і розповсюджують рекламу на території України.

Реклама має бути впізнаваною. Дослідження показали, що реклама, яка має незвичайну графіку, дизайн і шрифт, більше привертає уваги в порівнянні з невиразною, стандартизованою рекламою. Треба зробити так, щоб зовнішній вигляд вашої реклами мав упізнаваність, витриманий стиль, що дає змогу глядачам виділяти саме вашу рекламу з поміж іншої.

Рекламне оголошення має бути простим. Не слід перетворювати його на кросворд. Глядач повинен з легкістю сприймати оголошення у логічній послідовності. Треба уникати використан-

ня мішанини шрифтів, декоративних рамок і темних фонів. У рекламі має бути наявним домінуючий елемент — фотографія або заголовок. Фотографії і малюнки мають однаковою мірою слугувати привертання уваги. Обов'язково слід згадати адресу і назву театру. У кожному рекламному продукті, насамперед афіші, має міститися стандартна інформація: назва театру, адреса, номери телефонів і робочі години каси та адміністрації, назва вистави, кількість дій, тривалість вистави.

Практика театральної реклами завжди мала тісний взаємозв'язок із завданням кожного етапу у розвитку театральної справи. Її головною метою було інформування потенційних глядачів про театральні видовища, що мали відбуватися.

Зараз театр зацікавлений в якійсь рекламі тому, що наповненість залу показує, наскільки ефективно і доцільно працює той чи інший театр. А за організацію пересічного відвідувача з вулиці, частка якого найбільша серед аудиторії населення, схильного 2–3 рази за сезон подивитися вистави, відповідає саме реклама. «Реклама — найбільш фінансово витратна складова частина маркетингу, бо просування товару на ринку (в цьому разі — організація прокату вистав і реалізація товару-послуги) передбачає оплату за кожний крок рекламної підтримки, за кожну секунду, рядок тексту, поштову марку, що врешті-решт виростає у велику суму видатків. З одного боку, театрові завжди бракує коштів на рекламу, з іншого — важко переоцінити важливість реклами для залучення глядача-покупця. Тому зрозуміло, що театрові потрібні насамперед досвідчені фахівці, які займатимуться рекламою» (Ленглі, 2000). Тому компетентно та якісно організована рекламна кампанія — запорука попиту глядача на конкретний театр чи конкретну виставу.

Ленглі, С. (2000). Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід ; пер. з англійської ; за редакцією І.Д. Безгіна. Київ. С. 545.

Бубнова Вікторія,

*аспірантка кафедри театрознавства Київського
національного університету театру кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

ПРОБЛЕМНА СТАТТЯ НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ «УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР» У 1970–80 РОКИ: ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ТИПОЛОГІЯ

Проблемна стаття як жанр театральної критики не була предметом окремого дослідження в українському театрознавстві. Питання проблемної статті як жанру театральної критики висвітлювалися на сторінках журналу в матеріалах від редакції, що в основному констатували факт недостатньої кількості серйозних виступів у цьому жанрі (Н. Єрмакова А. Поляков, В. Неволов, В. Заболотна тощо).

У навчальних посібниках і методичних рекомендаціях з театральної критики радянського періоду не міститься чіткого визначення проблемної статті, а є лише перелік тем та питань. Тож проблемна стаття у театральній критиці спиралась на визначення, запропоновані журналістикою, літературно-художньою критикою тощо. До спільних ознак проблемної статті, що містяться в різних визначеннях, можна віднести такі: в основі проблемної статті — актуальне питання або проблемна ситуація; аргументованість авторського погляду на цю проблему; конфліктність; аналіз і полеміка з іншими поглядами; конструктивність запропонованих шляхів подолання проблеми.

Найпоказовішим прикладом того, що проблемна стаття не мала єдиного визначення в українській театральній критиці 1970–1980-х років, є матеріали, надруковані на сторінках головного професійного театального видання цього періоду — журналу «Український театр».

Під загальне поняття проблемної статті увійшли такі різновиди статей, надрукованих у журналі за 20 років, які відрізняються за функціональним призначенням:

Статті у річизці політичної кампанії (їх можна визначити як *пропагандистські* — у журналістиці є такий підвид статті)

спрямовано на висвітлення проблем, висунутих органами влади і зафіксованих у відповідних постановах, указах тощо; ці статті здебільшого присвячено проблемам репертуарної політики театрів, підтримки народних театрів, наставництву молодих митців у театрі, театральній критиці тощо.

Статті-висловлювання, в яких могли розглядатися відомі проблеми, а сам текст статей, по суті, був роздумом на цю тему. Авторами проблемної статті-висловлювання частіше за все виступали самі театральні митці (актори, режисери, драматурги) і лише зрідка — критики. Таким матеріалам притаманна певна послідовність викладу матеріалу, що повторюється у різних авторів: на початку статті декларовано, що організація (театральний колектив, університет, відділ) працює добре, але є певні проблеми; потім узагальнено окреслюється проблема (іноді — без конкретних імен чи назв) — наприклад, конфлікти у театральному колективі, невдала постановка або слабка п'єса, що її взяли в роботу театри; у фіналі статті автор робить висновок, що на ці проблеми треба негайно звернути увагу і намагатись їх подолати.

Трапляються у рубриці «Проблеми» *теоретичні/історико-теоретичні* (суто театрознавчі) *статті*, що торкаються питань методології, теорії театру.

У рубриці «Проблеми» також містяться *інтерв'ю з практиками театру* на гостру тему — бесіда присвячувалася якомусь гострому питанню або низці питань — організаційних і творчих.

Найзмістовнішим за рівнем розгляду проблем був такий різновид, як *статті полемічні (дискусійні)* — автор формулює основну думку, потім обґрунтовує власну позицію, дискутує з опонентом (опонентами), який висловився з приводу заявленої проблеми раніше; спростовує аргументи опонента (опонентів). Такі статті на сторінках журналу розкривали справді актуальні проблеми тогочасного театального процесу. Саме їх авторами найчастіше були театральні критики (Ю. Богдасьєвський, С. Веселка, А. Драк, Н. Єрмакова, В. Заболотна, В. Неволов, Л. Приходько, О. Чепалов та ін.)

Проблеми, що потрапляли у поле зору редакції журналу «Український театр» та його авторів у 1970–1980-х роках, умовно можна розподілити за двома основними категоріями:

– *Проблеми, продиктовані постановами партії*, такі як «образ Леніна на сцені», «образ сучасного радянського героя на сцені», «тематика п'єс, що ставляться», «проблема роботи з творчою молоддю», «важливість проведення республіканських оглядів кращих вистав»; проблема репертуару (брак якісних українських радянських п'єс на гостросоціальну тематику тощо);

– *Практичні (професійні) проблеми*: проблеми режисерської та акторської майстерності; проблеми театральної освіти (підготовка режисерів, акторів, критиків); проблеми сценографії та пошуку яскравих образних засобів; проблеми якісної драматургії або особливостей постановки певного жанру, напряду тощо (приміром, драматургії абсурду); проблеми організації театральної справи, театральної критики. До гострих тем, що піднімалися у проблемних статтях, можна віднести також питання організації гастролей, проблеми театрів ляльок і ТЮГів, діяльності міжобласних відділень УТТ, фестивального руху.

Потрібно зауважити, що теми, розглянуті у проблемних статтях, часто повторювали тематику вже опублікованих матеріалів на сторінках тогочасних всесоюзних театральних видань — журналів «Театр», «Театральне життя» тощо.

Висновки. У рубриках «Проблеми, дискусії», «Проблема» у період з 1970-го по 1990 рік вийшло понад 250 матеріалів (враховуючи статті у рубриках «Актуальна тема», «Репліка» та матеріали за 1970–1971 роки, об'єднані у рубрику «Теоретичні матеріали»).

Перелік авторів, які у той же період видрукували проблемні статті в журналі «УТ», налічує більш ніж сто прізвищ, більша частина з яких — театральні критики. Саме їх матеріали з'являються найчастіше і їх найбільше. Серед авторів також були — режисери, актори, сценографи та представники інших театральних професій, але частка їх статей у жанрі проблемної статті значно менша.

Серед визначальних рис театральньо-критичних виступів у жанрі проблемної статті основними можна назвати: актуальне питання або проблемна ситуація, аргументованість авторського погляду на цю проблему, конфліктність, аналіз і полеміка з інши-

ми поглядами. Значна частина проблемних статей окресленого періоду майже не містить конструктивних пропозицій щодо вирішення розглянутих у них актуальних питань.

Іванова-Гололобова Дар'я,

кандидат мистецтвознавства. Київський академічний театр ляльок

СЕРЕДНЬОВІЧНІ ЄВРОПЕЙСЬКІ ЦЕРКОВНІ СКУЛЬПТУРИ, ЩО РУХАЮТЬСЯ, ЯК ПЕРШОЕЛЕМЕНТ ТВОРЕННЯ ЛЯЛЬОК УКРАЇНСЬКОГО ВЕРТЕПУ

За висловом П'єтро Феррїні, блискучого італійського театального критика, автора однієї з перших у Європі монографій, присвячених дослідженню мистецтва театру ляльок («Історія маріонетки»), для театральної ляльки «історія Середніх віків залишається темною та заплутаною». Між «загальним руйнуванням старого порядку» та «запровадженням нового» (Иорик, 1990, с. 21) визначити роль, яку виконували ляльки в «цій жахливій та кривавій драмі» (Иорик, 1990, с. 22), є завданням надзвичайно складним.

Упродовж доби Середньовіччя лялька пройшла непростий шлях видозмін і ціннісної переоцінки свого призначення — від переслідування як атрибуту поганської культури, офіційного залучення до християнських богослужінь до самостійного існування у незалежних постановках світського характеру. Український письменник і філософ Іван Франко охарактеризував цей процес як «еволюцію» лялькового театру, який, «поставши первісно у самій церкві», з часом «вийшов у церковну огорожу», а згодом «витиснувся на ринок», таким чином перейшовши «із рук духовенства та церковного причту <...> у руки міщан, спеціальних цехів і братств» (Франко, 1906, с. 7).

Перетворення зазнали і образотворчі характеристики лялькових фігур, зокрема їхня матеріально-художня анатомія була

значно розвинута й удосконалена. Йдеться про поступове орухо-млення статичних живописних і скульптурних зображень, розмі-щених у християнських храмах Європи, та пристосування їх до умов лялькового кону. Кінцевою фазою цього процесу пропонуємо вважати вертепну ляльку, що її художні засади найкраще були відпрацьовані у багатовіковій сценічній практиці вертепу України.

Як стверджував український дослідник Володимир Перетц, «витоки» цього різновиду театру беруть початок у «глибині Середніх віків», а саме «у літургійних обрядах» (Перетц, 1991, с. 45). Також учений наголошував, «аби пояснити вертепа в Україні, важно розглянути іконографію Різдва Христового». Він наполягає на тому, що увагу у цьому питанні потрібно звертати «на данні старинних первотворів». Під «первотворами» Володимир Перетц розумів середньовічні «форми малярські та скульптурні» (Перетц, 1908, 7), які призначалися для зображення статичних мізансцен або панорам, що ілюстрували події біблійних легенд, зокрема про народження Ісуса Христа. Проте з часом, аби урізноманітнити пози, жести та дії фігур, їх поступово наділяли властивостями рухатися. Слід відзначити, що амплітуда їхніх рухів була доволі обмеженою: зазвичай у дію могла приводитися лише певна частина тіла — для виконання однієї фізичної дії, наприклад, нахил голови для поклоніння немовляті Христу або простягання руки для піднесення йому дарів та ін.

Підтвердження цієї думки знаходимо у дослідженні «Граючі зображення у готиці» сучасного німецького ученого Йоханеса Тріппа. Детально розглядаючи рухомі скульптурні фігури й ансамблі, які встановлювалися у західноєвропейських храмах починаючи з X ст., автор навіть визначає для них окремий жанр — «граюче живописне мистецтво» (Tripps J., 1998, p. 9). Ймовірно, що поняття «гра» тут використовується в контексті руху і театрального дійства. Вирозніть і наочність плоских, а надто тривимірних зображень іконографії Різдва, згодом стали «вірними шаблонами», згідно з якими в майбутньому «автор та режисер» лялькових різдвяних постановок «розміщав на сцені свої персонажі» (Перетц, 1908, с. 8).

У професійному театрі вертепна лялька і досі характеризується як «скульптура, що рухається» (Смелянская, 1980, с. 16). Залишаю-

чись загалом монолітною конструкцією (подібно до своїх першообразів), керується вона спеціальним дерев'яним або залізним дротом (штоком), на якому закріплюється її тулуб. Решта ж частин тіла лялькового персонажа такої системи керування (кінцівки, голова) не контролюються окремими технічними пристосуваннями. Вони координуються по вертикалі, узгоджуючись з головною віссю — дротом. У такий спосіб сформувався особливий стиль і характер рухів вертепної ляльки — схематичний, рвучкий, пунктирний.

Таким чином, можна відзначити, що відбиток нерухокої природи середньовічної скульптури і дотепер закодований у такій системі театральної ляльки як вертепна. Серед усіх наявних різновидів ляльок за своїм технологічним устроєм вона залишається «найбільш нерухокою, найбіднішою на рухи старовинною системою ляльки» (Королев, 1973, с. 75). Безперечно, статична природа збереглася в українських вертепних ляльках і сьогодні. При створенні пластичного малюнка ролі ляльки вона проявляється у схематичності, вайлуватості та певній обмеженості рухів і жестів, а також у надзвичайній умовності, в якій було закодовано необхідний зміст, певна сутність конкретного образу.

-
- Иорик. *История марионетки* (1990). М.: Б-ка «Театра Чудесь». 109 с.
- Королев, М. М. (1973). *Искусство театра кукол. Основы теории*. Л. : Искусство. 112 с.
- Перетц, В. М. (1908). До історії вертепної драми (1908). *Записки Наукового товариства імені Тараса Шевченка*. Т. 85. Кн. 5. С. 5–20.
- Перетц, В. М. (1895, репр. вид. 1991). *Кукольный театр на Руси: (Исторический очерк). Ежегодник императорских театров. Сезон 1894–1895 гг. Приложения*. Кн. 1. С. 85–185 [Репр. изд.: М. : Б-ка «Театра Чудесь». 105 с.]
- Смелянская, С. А. (1980). *Украинский вертеп (к проблеме изучения истоков народного театра на Украине)* : автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. дис-я : спец. 17.00.01 «Театральное искусство». М. 20 с.
- Франко, І. Я. (1906). До історії українського вертепа XVIII в. *Записки Наукового товариства імені Тараса Шевченка*. Львів. Т. LXXIII. Кн. V. 176 с. [Репр. изд.: М. : Б-ка «Театра Чудесь». 182 с.]
- Tripps, J. (1998). *Das handelnde Bildwerk in der Gotik*. Berlin : Gebr. Mann Verlag. 358 p.

Кухар Катерина,

народна артистка України, в.о. директора Київського державного фахового хореографічного коледжу

ФАХОВІ ДИСЦИПЛІНИ ТА ЇХ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ЯК ОСНОВА СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО АРТИСТА БАЛЕТУ

У тезах окреслено актуальні проблеми підготовки артистів класичного балету в Київському державному фаховому хореографічному коледжі. Автор досліджує теоретичні та практичні аспекти модернізації змісту і методів навчання, пошуку нових підходів у навчанні, взаємозв'язок фахових дисциплін в освітньому процесі в умовах сучасних світових тенденцій розвитку балетного мистецтва.

Ключові слова: балетне мистецтво, підготовка артистів класичного балету, взаємозв'язок фахових дисциплін, модернізації змісту і методів навчання.

Балет як уособлення одного з найвиразніших видів мистецтва має в собі важливе соціальне значення та відповідає за культурний і гармонійний розвиток нового покоління та нації в цілому.

Балетне мистецтво є невід'ємною частиною культури нашої країни. Становлення і розвиток цього виду мистецтва впливає на мистецький досвід суспільства, виховання інтелігентної та здорової нації, рівень міжнародних відносин. Винятковий шлях вимагає виняткових засобів. Створюючи нові твори, ми розвиваємо сучасний балет, експериментуючи, формуємо нові традиції. І таким чином крок за кроком робимо Україну культурним центром Європи.

Аналіз наукових праць, присвячених проблемі, що досліджується, свідчить про недостатнє її вивчення і необхідність модернізації класичної хореографічної освіти.

Історія і теорія хореографічного мистецтва й освіти викладені в працях Р. Захарова, Ж. Ж. Новерра, Ю. Станішевського та ін.; загальнотеоретичні основи професійної підготовки артиста балету — в працях А. Ваганової, В. Мей, В. Костровицької, А. Писарева, Н. Тарасова, Є. Валукіна, Ю. Громова, Т. Калашникової, А. Мессе-

рера, С. Забрєдовського, Л. Цветкової та ін.; теорія формування художньої творчості учнів засобами ритміки й танцю в рамках приватних методик закордонних і вітчизняних педагогів-хореографів відображена в працях В. Гіглаурі, М. Грем, Е. Далькроза, М. Каннінгхема, Х. Лімона, В. Нікітіна, Н. Шереметьєвської тощо.

Праць, присвячених комплексному дослідженню процесів становлення професіоналізму артиста балету, практично немає. Існують лише окремі публікації, що розглядають деякі аспекти цієї проблематики і вони вимагають детального вивчення.

Зазначимо, що українська сучасна школа балету продовжує традиції радянського балету. Методика класичного танцю, на яку спирається весь балетний світ, була написана в середині ХХ століття Агріппіною Вагановою. На жаль, за період незалежності методика класичного танцю в Україні не набула самостійної школи. В часи незалежності України хореографічна освіта не отримала достатнього осучаснення та оновлення й залишила традиційний підхід у класичній балетній освіті. В 2000 році більшість фахових видань з класичної хореографії були лише перекладені українською мовою без жодних змін. У цей час система хореографічної освіти в Україні зазнає значних змін, викликаних глобальними тенденціями.

Зародження перших навчальних закладів з підготовки артистів балету та виконавців народно-сценічної і сучасної хореографії, а також об'єднання професійних танцюристів, діяльність яких спрямована на експерименти та пошуки нових форм і різних засобів танцю, почали створюватися в середині ХІХ століття, але їх інтенсивний розвиток почався в перші десятиліття ХХ ст. Вони мали назву балетних студій, шкіл, майстерень, танцювальних колективів і спочатку були переважно приватними. Окремі з них забезпечували театри балетними кадрами, відігравали значну роль в естетичному вихованні молоді. Балетні студії поділялися на студії класичного танцю і так звані студії нового танцю (танець-модерн), або вільної ритмопластики (виникли під впливом творчості А. Дункан). Серед балетних студій класичного танцю були студії Н. Дудинської-Тальйорі (Харків) та І. Чистякова (Київ), випускники яких утворили основу перших балетних

груп Харківського та Київського оперних театрів. Відомі також студії Б. Ніжинської, М. Мордкіна, Р. Захарова та М. Смирнової, Б. Джеллато, К. Давидової, З. Лянге, В. Лянче, А. Романовського, «Школа вільного танцю», «Центростудія балету» (всі — у Києві), Ю. Седової, З. Нелле (обидві — в Харкові), студії К. Голейзовського «Фабрика нового танцю» (в Одесі), Р. Ремиславського, К. Пушкіної. Вихованці останньої продовжували навчання на хореографічному відділенні Одеського музично-драматичного інституту, який очолював В. Пресняков. У Києві в 1933 році відкрито хореографічне відділення театрального технікуму, 1934-му — балетна студія при оперному театрі, на базі яких у 1938 році створено Київське хореографічне училище (нині — Київський державний фаховий хореографічний коледж). У 1937 році на основі новоствореного Ансамблю танцю України, очолюваного П. Вірським та М. Болотовим, відкрито студію пошуків нових форм українського танцю і виховання віртуозних танцюристів під керівництвом М. Соболя. Серед студій «нового танцю» — Київська хореографічна майстерня «Іскра». При Харківському, Одеському, Львівському, Донецькому театрах опери та балету працювали балетні школи та студії, що давали початкову хореографічну освіту, нині більшість з них набули статусу освітніх хореографічних закладів. Діють студії при Ансамблі танцю України ім. П. Вірського й інших колективах, численні самодіяльні балетні студії — при палацах школярів, палацах та будинках культури.

Останнім же часом відбувається перегляд змісту хореографічної освіти, відхід від зайвої теоретизації, створення великих можливостей для проходження здобувачами освіти сценічної практики в реальній професійній діяльності.

Формування системи освітнього процесу артистів балету полягає в достатній кількості фахових (практичних) дисциплін, які формують роботу тіла як інструменту виконавського мистецтва. Основними навчальними дисциплінами на даний час є: класичний танець (окремо для дівчат і хлопців), народно-сценічний танець, дуетно-класичний танець, історико-побутовий, сучасний та український танець, сценічна практика, гімнастика (стретчінг). Однак зі стрімким розвитком хореографічного мистецтва у сві-

ті з'являються нові напрями підготовки і сучасні методики, які сприяють розвитку майбутнього артиста — це РВТ (professional ballet technique), пілатес, робота над технікою тощо.

Розвиток балетного мистецтва в цілому вимагає від педагогів-хореографів постійного самовдосконалення професійної майстерності та підвищення кваліфікації. Професіоналізм педагогів виявляється також і в умінні швидко пристосуватися до нових віянь і тенденцій в освіті. Доказом цього є перегляд педагогами КДФХК традиційного підходу до змісту, форм, методів і технологій підготовки фахівців.

Актуальним у сучасній системі освіти є здатність випускників інтегруватися в професійну діяльність безпосередньо відразу по закінченню освітнього закладу. У випадку з хореографічною освітою мається на увазі плавність переходу з хореографічного освітнього закладу до професійної діяльності. Забезпечити цей перехід — означає обґрунтувати суть підготовки майбутнього артиста балету, налагодити взаємодію театрів і освітніх закладів, уміти визначати рівень готовності вчорашнього учня до сьогоденної дорослої професійної діяльності на рівні різних країн.

Локтіонов Євген,

старший викладач 2-ї кафедри акторського мистецтва та режисури драми Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

ТЕРМІНОЛОГІЯ К. СТАНІСЛАВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

Воістину, чим глибше людина занурюється в різні сфери діяльності, тим складнішим та неоднозначнішим стає предмет цього дослідження. Так історично склалося, що процес пізнання світу та відкриття в ньому нових закономірностей спочатку був прерогативою сфери природничо-наукового знання, але сучасні обставини дають потужний поштовх для розвитку соціальних

і гуманітарних наук, серед яких психологія, культурологія, лінгвістика, герменевтика тощо. Безперечно, це призводить до законного прагнення дослідників у цих галузях розібратися в критеріях науковості, точності гуманітарного та соціального знання, з'ясувати їхні відмінності та подібності з критеріями природничих наук. Ця гострота постановки методологічних проблем значною мірою характеризує і таке унікальне соціально-культурне явище, як «система Станіславського», мета якої — дослідження генезису, побудови, логіки розвитку та функціонування надскладних об'єктів людської духовної культури. Нині вже немає жодних сумнівів, що в гуманітарному плані дітище К. Станіславського — явище міждисциплінарне.

Прагнення митця до наукового обґрунтування та верифікації психотехнічних параметрів драматичного актора — тема, яка ще чекає на своїх дослідників. Тим більше, що не було таємницею бажання К. Станіславського (особливо він наполягав на цьому в 30-ті роки ХХ ст.) використовувати в науці про акторське мистецтво останні розробки в сфері психології, фізіології, вчення про вищу нервову діяльність тощо. Коло інтересів Станіславського, зважаючи на це, надивовижу широке. Ось що пише С. В. Гіппіус з цього приводу: «Ось на чотирьох сторінках блокнота законспектовані відомості: про Дж. Локка, емпіризм, про Аристотеля, Зенона, про метафізику і діалектику, про раціоналізм, про французький матеріалізм XVIII століття, про Канта» (Гиппиус, 2006). «Рефлекси головного мозку» Сеченова в цей період взагалі стає книжкою, яку Станіславський читає ледь не щодня. Крім цього, в пошуках теоретичного обґрунтування своєї системи він звертається до давньоіндійського філософського вчення (хатха-йога), до праць французького психолога Т. Рібо, до творчих здобутків видатних світових письменників та акторів.

З іншого боку, режисер усвідомлював, що систематичної освіти у нього не було, тож не вважав себе професійним письменником і вченим. Через надзвичайну вимогливість до себе і через невизначеність та суб'єктивність предмета дослідження в цій галузі просування в розробці єдиного вчення вимагало від нього надзусиль.

Ускладнювало становище те, що, по суті, категоріальний апарат в цій галузі наукових знань не був розроблений в принципі.

Дамо слово самому Станіславському: «Термінологія, якою я користуюся в цій книзі, не вигадана мною, а взята з практики, від самих учнів та артистів, що починають. Вони на самій роботі визначили свої творчі відчуття в словесних найменуваннях. Їхня термінологія цінна тим, що вона близька та зрозуміла тим, хто починає. Не намагайтеся шукати в ній наукового коріння. У нас свій театральний лексикон, свій акторський жаргон, який випрацювало саме життя. Щоправда, ми користуємось також науковими словами, наприклад “підсвідомість”, “інтуїція”, але вони використовуються нами не в філософському, а в самому простому, загальножиттєвому сенсі. Не наша провина, що сфера сценічної творчості зневажена наукою, що вона залишилась недослідженою і що нам не дали необхідних слів для практичної справи. Довелось виходити зі становища своїми, так би мовити, домашніми, засобами» (Станіславський, т. 2, с. 17).

Звісно, терміни, якими користується автор «системи», не можна назвати виключно науковими і мають вони радше описовий характер, але, навіть на перший погляд, важко не помітити, з якою надзвичайною інтуїцією Станіславський визначив найважливіші напрями дослідження та задекларував їх принципово міждисциплінарний характер. ***Очевидним є той факт, що в основі «системи» лежить потужний понятійно-категоріальний апарат.***

Таким чином, хоча створити послідовну наукову структуру К, Станіславському об'єктивно не вдалося, проте очевидною є інша, можливо важливіша, його заслуга: глибоке міждисциплінарне інтегрування науки про сценічну творчість у суміжні галузі наукових знань.

З вищенаведеного абсолютно зрозуміло, що розглядати історію створення «системи» і розбиратися в змісті основних її понять і термінів поза контекстом таких наук, як психологія, фізіологія, філософія тощо, видається неможливим і некоректним: «система Станіславського» являє собою культурний і науковий феномен першої половини ХХ століття, тому досліджувати та тлумачити її

у відриві від основних напрямів розвитку світової наукової думки не можна.

Показовим є те, що паралельно зі створенням «системи» в суміжних галузях знань відбувалися відкриття планетарного масштабу. Наприклад, голландський історик і культурознавець Йохан Гейзінга розробляв свою концепцію, за якою гра є найважливішим елементом світової культури, однією з тих «гіперболічних ідей життя», навколо яких тією чи іншою мірою сконцентровується все життя суспільства. За думкою Гейзінги, світова культура є принципом ігрового начала, що безкінечно розвивається та ускладнюється. За межами гри не залишається нічого. Гра старша за культуру, гра передує культурі, гра створює культуру. Гра в концепції Гейзінги — це культурно-історична універсалія. Як суспільний імпульс, старший за саму культуру, гра з давніх-давен заповнювала життя і змушувала зростати форми архаїчної культури. Історик переконаний, що культура в її прадавніх формах «грається». «Вона походить від гри, як живий плід, який відокремлюється від материнського тіла, — пише автор, — вона розвивається у гри і як гра». І тут же: «Культура починається не як гра і не з гри, а у гри» (Гейзінга Й., 2004, с. 12–55). Огляд історії культури, її різноманітних епох приводить вченого до висновку про зменшення ігрового елемента в культурі. Витіснення гри, що почалося в XVIII ст., фактично закінчується до XIX ст. Суспільством, за думкою Гейзінги, починає оволодівати тверезе, утилітарне поняття користі. Шлях перетворення культури вчений вбачав у розповсюдженні нового суспільного духу.

Іншим значним відкриттям того часу було створення сучасної психології як науки про психіку та поведінку в усіх формах і діапазонах. Це значною мірою стало можливим завдяки відкриттю та використанню принципово нових підходів для вивчення й розуміння природи і сутності людини, які розроблялися приблизно в той самий час. Найбільш суттєвим з них, за змістом і наслідками, став революційний переворот Зигмунда Фрейда. Саме він поклав початок психологічному дослідженню несвідомого психічного, створив вчення про несвідоме, психоаналіз і психоаналітичну традицію. Осмислення реальних досягнень Фрейда вимагає розумін-

ня й тієї важливої обставини, що саме він вперше зумів подолати внутрішні межі психоаналізу і фактично заклав основи глибинної психології, яка орієнтована на дослідження несвідомого психічного, але яка не зводиться до своїх психоаналітично визначених елементів. Саме завдяки цим досягненням психологія людини, спрямована майже виключно на дослідження феноменів свідомості та самосвідомості, отримала нові виміри і якості, що дали змогу визначити її об'єкт і предмет, мету, норми дослідження, методологію, методи та методичні процедури, проблеми, функції.

Не можна не згадати, що паралельно зі створенням «системи» інтенсивно розвивалася така суміжна галузь психології, як психофізіологія, що вивчала роль всієї сукупності біологічних якостей і передусім якостей нервової системи, в детермінації психічної діяльності та сталих індивідуально-психологічних відмінностей. Величезний внесок у розвиток психофізіології зробили такі вчені, як Мюлер, Вебер, Фехнер, Гельмгольц, Сеченов, Павлов. Головною метою на той час було наслідкове пояснення психічних явищ шляхом розкриття нейрофізіологічних механізмів, які лежать у їх основі. Спробуємо виділити кілька напрямів дослідження. Наприклад, психофізіологія відчуттів і сприйняття вивчала нервові процеси в аналізаторах, починаючи з рецепторів і закінчуючи корковими відділами. Психофізіологія мовлення та мислення вивчала функціональну роль різних ділянок мозку та їх взаємозв'язків у здійсненні мовних процесів. Принципово важливим стало встановлення тісного зв'язку процесів мислення з діяльністю мовно-рухового аналізатора. Психофізіологія емоцій досліджувала нейрогуморальні механізми виникнення емоційних станів. Психофізіологія уваги досліджувала нейрофізіологічні кореляти уваги, вона дуже тісно пов'язана з проблемами вивчення рефлексу орієнтування та другої сигнальної системи. Психофізіологія довільних дій досліджувала фізіологічну структуру і механізми їхнього здійснення. Диференційна психофізіологія вивчала залежність індивідуальних особливостей психіки і поведінки від індивідуальних відмінностей у діяльності мозку.

Тому абсолютно логічним видається те, що «система Станіславського» завжди була предметом такого фундаментального

наукового дослідження. «Залучення психофізіології на допомогу науці про акторську майстерність — природний наслідок розвитку науки. В 20-х роках нашого століття співробітники академіка В. М. Бехтерева робили спроби дослідження акторської діяльності Собінова і Шаляпіна. В 1930-х роках при ВТТ в Москві працювала комісія з вивчення вищої нервової діяльності актора. Наприкінці 40-х років академік Л. А. Орбелі намагався відновити роботу комісії. Потім цими питаннями займалися такі вчені, як Ю. П. Фролов, Е. Ш. Айрапетянц, П. В. Симонов, Б. Г. Ананьєв, П. К. Анохін. Останній свого часу ставив питання про організацію експериментального театру, де вивчалася б акторська діяльність» (Гиппиус, 2006).

Проблеми, які поставив К. Станіславський, залишаються актуальними й нині, а багато з них стали окремими об'єктами дослідження таких абсолютно самостійних наук, як психосоматика, біоенергетика, герменевтика, психотерапія тощо.

Лише після копіткої перевірки нових знань режисер ділився своїми відкриттями практичних прийомів і засобів, позначаючи їх певними термінами.

Наприклад, термін «магічне “якби”», який означає відправну точку для активної роботи уяви, виник у нього після довгих пошуків ще у 1906 році, задовго до публікації матеріалів «системи», а потім ще уточнювався, відпрацьовувався. Так само поступово народжувались й інші поняття, головними з яких стали «надзавдання», «наскрізна дія», «сценічне самопочуття» тощо. Кожна нова знахідка спочатку проходила через етап перевірки на самому собі, потім через демонстрацію, пояснення передавалась іншій людині, уточнюючись з певним чином називаючись. Іноді, до речі, автору «системи» доводилося відмовлятися від деяких термінів. Так, слово «прана», яке було запозичене з йоги, не збереглося у понятійному апараті «системи», а його зміст, можливо, перейшов частково до понять «лучеіспусканіє» та «лучевоспріятіє». Відомо, наприклад, що термін «запропоновані обставини» перейшов до «системи» з невеликими змінами з відомого вислову О. С. Пушкіна. Такі терміни, як «образ», «завдання», «сприйняття», «уява», «увага» були взяті з психології і, в принципі, зберегли своє значення та внутрішній зміст.

Історія походження або запозичення інших термінів, а також міра їхньої відповідності аналогічним термінам у суміжних наукових дисциплінах менш прозора. Сподіваємось, це стане в майбутньому темою нашого окремого дослідження.

Однак, як вже зрозуміло, потужне міждисциплінарне інтегрування можна простежити практично в кожному разі.

Гиппиус, С.В. (2006). *Актерский тренинг. Гимнастика чувств*. СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК. 307 с.

Станиславский, К.С. Собр. соч. Т. 2. С. 17.

Хейзинга, Й. (2004). *Ното Ludens. В тени завтрашнего дня*; пер.с нидерланд. В. Ошиса. М.: ООО «Издательство АСТ». С. 12–55.

Лук'яненко Катерина,

творча аспірантка Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого

ЗАГАЛЬНІ ПРИНЦИПИ РОБОТИ НАД ІНКЛЮЗИВНОЮ ВИСТАВОЮ

Під час створення будь-якого інклюзивного культурного продукту постають важливі питання, зокрема, яким чином залучити до соціокультурного процесу якомога більше людей з інвалідністю та наскільки безбар'єрним є доступ до приміщення, де відбуватиметься показ вистави. Відповідаючи на ці питання та впроваджуючи таким чином інклюзію, формується простір, який дає можливість людям з інвалідністю повноцінно брати участь у соціальному житті та реалізовувати себе у конкретній мистецькій діяльності.

Ще до реалізації інклюзивної вистави, тобто під час задуму, слід врахувати три основні компоненти, які є індикатором інклюзивності, а саме: безбар'єрність (доступність) середовища, відповідність адаптації вистави конкретним нозологічним формам,

підготовка команди вистави (акторів, художників з освітлення, звукорежисерів, контролерів, квиткових касирів тощо).

1. Безбар'єрність (доступність) середовища

Простір, у якому відбуватиметься майбутня вистава, має відповідати стандартам безбар'єрності, а саме:

- Безпроблемне пересування прилеглою територією;
- Наявність визначених місць для паркування автомобілів осіб з інвалідністю якнайближче до входу у приміщення;
- Доступний заїзд у приміщення, сходи/пандуси;
- Відсутність порогів, широкі двері, широкі коридори у приміщенні;
- Доступність до усіх поверхів у приміщенні (ліфти, ескалатори, підйомники);
- Наявність доступної і пристосованої для людей з інвалідністю вбиральні.

У тому разі якщо приміщення лише частково пристосоване до таких потреб, митці мають заздалегідь розробити план дій — долучити тьюторів-волонтерів, які зустрічатимуть глядачів ще на вулиці, координаторів, які допомагатимуть глядачам до, під час та після вистави.

2. Відповідність адаптації вистави конкретним нозологічним формам

1. При реалізації вистав, адаптованих для людей з інвалідністю, митці мають сформулювати принципи роботи для кожного соціокультурного проекту окремо, звертаючись до досвіду роботи психологів, педагогів, лікарів і соціальних фахівців (Лук'яненко, 2021, с. 183–190).

Митці, які створюють інклюзивні театральні проекти, вже умовно поділили їх на окремі види за особливостями реалізації. Вони обумовлені передусім нозологічними формами у людей з інвалідністю.

• У спектаклях з урахуванням сприйняття нечуючих глядачів основним прийомом є пластика та жести акторів. Історія передається через хореографію, фізичні рухи, пантоміму, жестову мову.

• У виставах з урахуванням сприйняття дітей з аутистичним спектром і дітей із синдромом Дауна творці виокремлюють та впро-

ваджують нові технічні компоненти. Беручи до уваги сенсорне перевантаження дітей, вони ліквідують всі гучні, різкі та дратівливі звуки. Квитки в зал продаються тільки на дві третини місць, щоб діти за бажанням переміщувалися та мали змогу усамітнитися.

- Також одним із видів інклюзивного театрального продукту є вистави з урахуванням сприйняття незрячих і слабозорих глядачів. Умовно можна розподілити декілька типів за їх технічними або художніми прийомами: вистава з аудіодискрипцією (тифлокоментуванням), вистава у темряві або із заплученими очима та вистава театру відчуттів. В такому форматі вектор історії переважно перенаправлений із візуального ряду на звуковий (слово, музика, шуми).

3. Підготовка команди вистави (акторів, художників, звукорежисерів, контролерів, квиткових касирів, адміністраторів)

З командою майбутнього проекту важливо провести фахову лекцію, яка розкриває основні поняття інклюзивності — бар'єри, стереотипи, інклюзія, залучення, недискримінація, толерантність, прийняття, доступність, гендерна рівність, універсальний дизайн тощо.

Пояснити принципи безбар'єрної мови — мови, у якій немає слів, фраз, що демонструють упереджене, стереотипне або дискримінаційне ставлення до людини. Ознайомитися із поняттями, які некоректно вживати стосовно різних людей.

Як зазначено в українському сучасному довіднику базбар'єрності — «Головний принцип безбар'єрної мови — спочатку говоримо про людину, а не про її риси» (Довідник безбар'єрності, ЕР).

✗ Унікати	✓ Коректно використовувати
<i>Інвалід, людина з обмеженими можливостями, людина з особливими потребами, неповносправний/ на</i>	<i>Людина/особа з інвалідністю.</i>
<i>Особливі діти</i>	<i>Дитина з інвалідністю</i>
<i>Даун, аутист</i>	<i>Людина/дитина із синдромом Дауна, людина/дитина з аутистичним спектром</i>

✗ Уникати	✓ Коректно використовувати
<i>Каліка</i>	<i>Людина, яка отримала каліцтво, людина з ампутацією</i>
<i>Прикутий/та до інвалідного крісла/ліжка</i>	<i>Людина, яка користується візком/коляскою</i>
<i>Глухий/ха, глухонімий/ма</i>	<i>Нечуючий/ча, слабочуючий/ча, людина, яка використовує мову жестів</i>
<i>Сліпий/па</i>	<i>Незрячий/ча, слабозорий/ра</i>
<i>Карлик</i>	<i>Людина з порушеннями зросту</i>

Лук'яненко К. Інклюзивна театральна вистава: типологічний аспект. Київ. 2021. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство», (45). С. 183–190.
 Довідник безбар'єрності [Електронний ресурс] URL:<https://bf.in.ua/> (дата звернення: 14.03.2022).

Мищенко Марія,

аспірантка кафедри ОТС Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

АНАЛІЗ РЕЖИСЕРСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ В. МАГАРА ТА СЦЕНІЧНИХ ОБРАЗІВ ЛЕГЕНДАРНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ АКТРИСИ А. МОРОЗОВОЇ

Доля актриси А. Морозової на сцені Запорізького театру ім. Щорса, за підсумками згадок провідних українських дослідників театрального мистецтва, вказує на піднесення значення її творчості до світового шедедру. Суттєво доповнюючи ці судження, увагу звернемо на її визнання — народне, політичне, суспільне. Її індивідуальність розкриває титанізм вільного людського духу, бо передовсім в її акторській і в сценічній дії жили справжні почуття та переживання. У глибинно-філософських роздумах актриси

над роллю майже завжди було наявним осмислення реалізації художніх і сценічно-просторових задумів за декількома напрямками, і у цьому сенсі пошук постійного ідеалу та досягнення його в сценічному образі, якнайкраще своє відображення знаходив, у результаті, з доповненням коректних правок режисера театру В. Магара. Однак максимум власних узагальнень і висновків привносила до сценічної гри саме актриса А. Морозова.

Театрознавець В. Гайдабуря написав численну кількість монографічних видань, де розкрито їх співпрацю. Сьогодні, мабуть, найкраще охарактеризувати це саме так: «З-поміж усіх інших акторів найдивовижніший і найсильніший творчий союз в театрі існував між А. Морозовою та В. Магаром. Актриса А. Морозова зіграла найкращі свої вистави під керівництвом режисера В. Магара, та найкращі ж ролі цієї актриси були зіграні одночасно з артистом В. Магаром».

Загалом про творчу спадщину визначної української та славетної радянської актриси А. Морозової, на жаль, у сьогоденних театрознавчих публікаціях про її акторське обдарування надто мало згадок.

Тому, переглянувши газетні сторінки в архівах видань за 1950–1960-ті роки, збережені підшивки місцевих запорізьких газет, дізнаємося, що практично кожна нова роль актриси миттєво ставала абсолютно яскравим взірцем загального визнання. Цікаво відзначити, наприклад, і такий факт, який згадується у одній з публікацій: сорокарічна праця актриси, віддана театрові, означувала цілу історію театру ім. Щорса, у якій А. Морозова стала єдиною жінкою народною артисткою Республіки та кавалером ордена Леніна. Актуально буде також нагадати і те, що у ті часи А. Морозова у суспільній і театрознавчій думці (з рецензій, опублікованих у газетних виданнях) стає втіленням ідеалу жінки та найкращих її рис. Однак не зовнішньою красою А. Морозової зачаровані були глядачі, понад те — її внутрішнім імпульсом, гармонією, душевністю та людяністю вчинків.

З архівного автобіографічного опису актриси А. І. Морозової трохи довідуємося про достовірні факти з її життя та творчості. Анастасія Морозова народилась в Ростовській області у м. Сулін,

але впродовж багатьох десятиліть її життєвий шлях пов'язаний з плідною працею на теренах України. Актриса переважну частину свого життя працювала в Запоріжжі — це було наслідком того, що з 1924 року вона вступила до трупи українських артистів, де стала хористкою колективу. Як відомо вже з публікації «Наша Анастасія Іванівна» (*Червоне Запоріжжя*, 29.12.1956), професійна акторська діяльність Анастасії Морозової розпочалась із 1926 р. у державному пересувному робітничому театрі на Донбасі. З газетної періодики також відомо й те, що у 1936 р. актриса познайомилась із режисером В. Магаром, який запросив її до колективу у Житомирський театр. Відтоді у їх творчому тандемі та співпраці виникло цілісне уявлення про загальне та гідне піднесення театру у сценічному образі. Героїко-романтичний напрям, який сповідував тоді В. Магар як ідейну лінію в концепції власного мистецького уподобання, став універсальним методом, де одночасно (і найголовніше) театр був цікавим і глядачеві, був суголосним законам високої естетики, і поряд з цим мистецька діяльність і позиція режисера В. Магара відповідала потрібним напрямам політичної ідеології, а отже саме правильний напрям функціонування театру, як ми розуміємо, й був наслідком ретельно вибудованої концепції В. Магара.

Отож мистецька діяльність режисера ніби й не конфліктувала з тодішніми ідеями радянського суспільства. Ба, навіть більше — тодішній радянський уряд досить позитивно відзначав українські вистави В. Магара. Тому впродовж багатьох десятиліть його концепції ставали своєчасною тенденцією та прикладом для інших українських режисерів.

Тепер звернімося до публікації газетного видання «Запорізька Правда», де у статті «Зустріч артистів з металургами» (*Запорізька Правда*, 17.02.1957) практично описано методику праці режисера В. Магара, який, як відомо, займався вирішенням питання необхідного вибудовування у виставі міцних і ґрунтовних сценічних образів між головними героями. Так, для втілення достовірного образу режисер надуважно готував головних героїв вистави до професійного розуміння сенсів буття даного персонажа. Ідейним натхненником для режисера було саме життя. Специфікою цілісної картини, за думкою В. Магара, у виставі «Вогняне коло» мало стати не лише

зображення художньої достовірності, а й цілковита достовірність сценічного розкриття образів. Тому він запропонував провідним акторам театру А. Морозовій, М. Хорошу та А. Свінцицькому побувати в цехах заводу «Запоріжсталь» та поспілкуватись із колективом мартенівців — про життя та роботу, а далі, у співрозмові з ними, поділитися своїми думками щодо сценічних образів. Назавжди залишиться таємницею більшість інших прихованих і таємних прийомів впливу режисера, бо, наприклад, як пояснити такий факт, що навіть і до сьогодні багато чоловіків заводу «Запоріжсталь» згадують, що професія металурга й сталевара у їх родоводі спадкова. Попри абсолютне розуміння важкості цієї професії, молоді чоловіки омріяно присвячували життя цій мужній професії опісля перегляду вистави «Вогняне коло» в театрі ім. Щорса та кінострічки «Весна на Зарічній вулиці». Можливо, цілком правильним є ствердження, що театральні вистави інколи навічно оселяються у пам'яті людей.

В. Магар багато працював над тим, щоб показати традиції українського народу, етносу у виставах. Так, по-перше, під час гастрольної діяльності режисер мав намір гідно представляти українську культуру в інших регіонах країни, а по-друге — у власній концепції провадив репертуарну політику театру у напрямі відображення героїко-романтичних подій — тоді це добре сприймалося владою.

А. Морозова, зважаючи на її творчу співдружність із В. Магаром, також усіма можливими методами підтримувала існування української державності, зберігаючи традиції українських корифеїв, що мріяли мати можливість створювати сценічні постанови українською мовою.

Зустріч артистів з металургами. Газ. *«Запорізька Правда»*. 17 лютого 1957. С. 4.

Наша Анастасія Іванівна. Газ. *«Червоне Запоріжжя»*. 29 грудня 1956. С. 3.

Поляновська Людмила,

старший викладач кафедри ОТС Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого

СИСТЕМА ФОРМУВАННЯ ДОХОДІВ ДЕРЖАВНИХ ТЕАТРАЛЬНО-ВИДОВИЩНИХ ЗАКЛАДІВ УКРАЇНИ

Діяльність державних театральних закладів (далі ТВП) в Україні має свою специфіку і не ставить за мету отримання прибутку, а націлена переважно на соціально-культурний розвиток, збереження та поширення мистецьких цінностей. Умовно дохід від діяльності ТВП можна поділити на два види: економічний і неекономічний. До економічних форм можна віднести: державне фінансування, кошти приватних осіб і підприємств, доходи від власної діяльності; до неекономічних — соціальний розвиток регіону, підвищення культурного рівня населення, збереження культурних цінностей та позиціонування мистецтва країни на міжнародній арені. Якщо говорити про економічну форму доходів ТВП, то історія розвитку театральних закладів має чимало прикладів організації роботи театральних колективів — як на засадах одного з названих джерел, так і на основі комбінованої моделі фінансово-економічного забезпечення. Зупинимось на розгляді джерел формування доходів державних театральних закладів в Україні:

1. Дохід від власної діяльності:
 - дохід від основної діяльності;
 - дохід від іншої діяльності.
2. Державне фінансування діяльності.

Розглянемо кожне з джерел докладніше.

Дохід від власної діяльності — сума коштів, яку отримує підприємство за здійснення своєї діяльності. Відповідно до Закону України «Про театри та театральну справу» театри мають право здійснювати комерційну та некомерційну господарську діяльність. До некомерційної діяльності належить основна діяльність театру, яка включає:

- створення, публічне виконання вистав на власній сцені та на гастрольях, організація мистецьких фестивалів, конкурсів, оглядів, а відповідно — реалізація квитків на зазначені заходи;
- організація стажувань усіх категорій працівників театрів;
- надання організаціям на основі договорів постановочних послуг, сценічних постановочних засобів для проведення вистав, концертів; виготовлення предметів художнього оформлення театральних постановок;
- надання власної сцени іншим театрам для проведення гастрольних заходів, спільних театральних проєктів та програм;
- підготовка, тиражування та реалізація інформаційно-довідкових і рекламних матеріалів, копій відеоматеріалів і фонограм, пов'язаних із діяльністю театру.

Дохід від іншої діяльності — сума коштів, отриманих ТВП за реалізацію заходів другорядного значення, Закон України «Про театри та театральну справу» визначає даний вид доходів як комерційну діяльність ТВП. До комерційної діяльності театрів можна зарахувати додаткові види господарської діяльності, не заборонені законодавством і передбачені установчими документами театру. Окремо до додаткових джерел фінансування можна віднести спонсорські надходження та благодійні внески. Для театрів стимулюючим чинником до збільшення власних доходів з різних джерел є те що «бюджетні асигнування та кошти, одержані від додаткових джерел фінансування театрів, не підлягають вилученню протягом бюджетного періоду, крім випадків, передбачених законом. Кошти, що надійшли з додаткових джерел фінансування, не зменшують обсягів бюджетного фінансування державних і комунальних театрів» (*Про театри і театральну справу*, ЕР). Театри мають право «самостійно розпоряджатися надходженнями, одержаними від надання платних послуг та з інших джерел фінансування, не заборонених законодавством, з метою провадження діяльності, передбаченої установчими документами» (*Про культуру*, ЕР). Державне фінансування — надання з бюджету у безповоротному порядку коштів на видатки пов'язані з утриманням державних і комунальних установ та організацій. Слід зазначити, що державне фінансування має різні форми, такі як: фінансу-

вання з державного бюджету, регіональне, муніципальне. Форма фінансування залежить від рівня підпорядкованості органам влади ТВП. Зазначимо, що держава у сфері культури та мистецтва здійснює політику пільгового оподаткування та створює сприятливий режим оподаткування фізичним і юридичним особам, які спрямовують свої кошти на розвиток культури. Так, 4 листопада 2020 року, Верховна Рада прийняла законопроект № 3851 про внесення змін до Податкового кодексу України щодо державної підтримки культури, туризму та креативних індустрій (*Про внесення змін... ЕР*), який передбачає зменшення ставки податку на додану вартість до 7% для постачання послуг із показу (проведення) театральних, оперних, балетних, музичних, концертних, хореографічних, лялькових, циркових, звукових, світлових та інших вистав, постановок, виступів професійних мистецьких колективів, артистичних груп, акторів та артистів (виконавців), кінематографічних прем'єр, культурно-мистецьких заходів. Окрім того, відповідно до даного закону, звільняються від оподаткування та впорядковуються операції з надання бюджетних грантів. Тобто наразі в Україні сформована й ефективно функціонує система фінансового забезпечення державних ТВП, держава продовжує стимулювати та заохочувати різноманітними пільгами, державними грантами та прямим фінансуванням розвиток театального мистецтва; театральні установи формують свій бюджет не лише за допомоги державних дотацій, а й за рахунок самофінансування, спонсорських і грантових надходжень.

Про театри і театральну справу: Закон України від 31.05.2005р. №2605-IV: станом на 14 січня 2020 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2605-15#Text> (дата звернення: 17.04.2022).

Про культуру: Закон України від 14.12.2010 р. № 2778-VI станом на 29 квітня 2021 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> (дата звернення: 17.04.2022).

Про внесення змін до Податкового кодексу України щодо державної підтримки культури, туризму та креативних індустрій: Закон України від 04.11.2020 р. № 3851 URL: <https://www.rada.gov.ua/news/Novyny/199161.html> (дата звернення: 17.04.2022)

Сухорукова Карина,

аспірантка кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

ХУДОЖНЬО-ЛІТЕРАТУРНА КОМПОЗИЦІЯ ЯК ОДИН ІЗ СПОСОБІВ ОВОЛОДІННЯ РЕГІОНАЛЬНО-МОВЛЕННЕВОЮ СПЕЦИФІКОЮ ВИСЛОВЛЮВАННЯ

У теперішніх освітньо-навчальних реаліях на творчих спеціальностях здебільшого в класі сценічної мови береться до вивчення індивідуально-репертуарний матеріал оповідального (моно-, полі-розмовного) характеру, аніж драматургія, що студіюється на заняттях із майстерності актора. Така методика роботи передбачена згідно з програмами мистецьких вищих закладів освіти. Однак наразі фактично немає інших шляхів у аспекті виховання мовленнєвої поведінки актора в реаліях сучасного театру.

Нинішні тенденції сценічної практики свідчать про те, що варто змінювати підходи в підготовці словесної майстерності майбутніх акторів драматичного театру й винаходити такі творчі концепції, які б спонукали до драматургічних інсценувань прози. Адже, як відомо, до театральних підмостків переважно залучаються різножанрові п'єси із різноманітною сюжетно-композиційною побудовою. Тому використання художньо-літературної композиції постає раціонально-довершеним способом наблизитися до драматургічної стилістики мовного існування.

Художньо-літературна композиція є компілятивним матеріалом, що за своєю змістовною побудовою охоплює складові частини повноцінного самостійного твору. Ця теза простежується у контексті: 1. інтонаційно-логічного, смислового аналізу (застільний період); 2. втіленні естетичного задуму (постановочний процес); 3. когнітивного характеру акторського трактування пропонуваного тексту (мистецьке виконання).

Словесна думка, закладена автором, є носієм тих ідейних помыслів і почуттів, які уособлені крізь енергетично-психологічну

призму автора літературного твору. Адже кожен митець зазвичай напручує твір, який тотожний з його життєвим досвідом, світоглядними вподобаннями, ступенем ерудованості, а що найголовніше — текстова канва його твору просякнута автентичною регіонально-мовленневою стилістикою. Від обдарованості, освіченості творчої одиниці (виконавця) залежить розуміння й «донесення» матеріалу; відчуття його глибинного наповнення та сенситивний вплив побаченого на глядача, що зумовлений поштовхом нервової системи до процесу мислення.

Художньо-літературна композиція за своїми комплексними критеріями може стати корисним вправою-експериментом для набуття певних нових своєрідних мовно-голосових навичок і допомогти відшліфувати регіонально-мовленнєву специфіку в озвученому висловлюванні. Аби досягти якісного результату в оволодінні вимови з діалектною лексикою, пропонується обрати твори різних груп українських наріч: південно-східного, північноукраїнського (поліського) і південно-західного та скоротити їх, komponуючи в цілісно-сюжетний текст. Кожен із них містить у собі неповторну інтонаційно-мелодійну, звуко-мовлену ідентичність.

На наш погляд, доречним для навчального процесу може стати наступний матеріал: Марко Вовчок «Одарка», Вол. Дрозд «Листя землі», О. Манчук «Лісова дівка». Пропоновані художньо-літературні композиції належать до вищезгаданої територіальної категорії, а також відповідають рівневі драматургічного змісту викладу авторських думок і вимогам театральної «психологічної школи» існування. Робота над кожним із цих творів відбувається неоднаково. Оскільки вони є не лише по-різному сюжетно-нагромадженими, а й базуються на фонетичній, лексико-стилістичній багатоманітності. До прикладу, оповідання М. Вовчка «Одарка» найбільш близьке до смислового розуміння й звуко-мовленого відтворення. Це зумовлено тим, що твір має діалектну канву, котра належить до південно-східного наріччя, яке переважно стало фундаментальним пластом для сучасної літературно-стандартизованої мови. А ось, приміром, 2-томний роман Володимира Дрозда «Листя землі», що за своїми словесними конструкціями утворений відповідно до північноукраїнського (поліського) на-

річчя. У мовній структурі роману простежується використання: слів із суржиковими ознаками, неповноцінного озвучення складових компонентів лексеми, підміна одних звуків на інші, вживання колоритних речень і т. ін., що безпосередньо впливає на стройову побудову усного висловлювання. Втім, скажімо, мовленнєва архітектоніка новели О. Манчука «Лісова дівка» значно відрізняється від двох попередніх запропонованих текстових варіантів. Адже цей художньо-літературний матеріал належить до південно-західного наріччя. Тому новелу «Лісова дівка», кожна його фразу (особливо на початкових етапах) слід піддавати ґрунтовному семантичному аналізу, що надалі сприятиме осмисленню й дієвому відтворенню тексту. Суттєві орфофонічні порушення, нестереотипний звуковий склад кожного слова, чимала кількість фразеологізмів, пісенного сплетіння тощо провокують на подолання фонічних перепон шляхом попередньої підготовки артикуляційних органів до вимови приголосних і голосних звуків, а також спричиняють формування нових мовно-голосових навичок з рисами регіонально-мовленнєвої специфіки.

Резюмуючи вищенаведені думки, слід визначити те, що об'єднує всі три художньо-літературні композиції: ідейно-естетичний задум, емоційно-психологічна підготовленість і технічно-мовна оснащеність учасників інсценівок. Пропонований стратегічно визначений текстовий формат роботи сприятиме опануванню варіаційною різнобарвністю діалектної вимови, яка властива окремим регіонам нашої держави. А це у свою чергу значно допоможе розширенню арсеналу виконавських навичок майбутніх акторів.

Шестакова Дар'я,

старший викладач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

ТІЛЕСНІСТЬ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН У КОНТЕКСТІ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

На кожному етапі розвитку людства, від давніх цивілізацій до сучасних модних тенденцій, пропонувався оригінальний погляд на людську тілесність, під впливом чого формувалися ідеали краси, що характеризують своєрідність кожної культури.

У 1935 році австрійський психоаналітик П. Шильдер ввів у професійний ужиток поняття образ тіла, під яким маються на увазі психологічні особливості сприйняття людиною власної тілесності. Образ тіла безпосередньо пов'язаний із соціокультурними нормами певного історичного періоду: формується під їхнім впливом і, в свою чергу, сам впливає на сприйняття тілесності індивідумом.

Театр як мистецтво, у якому людське життя відображається у живій, конкретній, людській дії, безпосередньо пов'язаний із тілом. Тіло актора презентує тілесність персонажа, дає можливість його фізичного існування, підтримуючи «тілесний» зв'язок із публікою. Актор, під час мистецького акту, проживає два психофізичних стани: за лінією життя образу і за лінією життя актора-людини. Психофізичний апарат актора розглядається як цілісність, але способи взаємодії із тілом на сцені можуть бути різними. Умовний розподіл сценічного мистецтва на мистецтво удавання та переживання бере до уваги, у тому числі, і питання тілесності. Для мистецтва удавання, матеріалом, із якого створюються образи, стає тіло, а вся психіка цілком належить акторові й лише спостерігає за створенням. «Переживання» ж передбачає, що душевні сили виконавця і є головним матеріалом, тому актор цілком або частиною психіки зливається із образом. До прикладу можна згадати мистецькі формули: «життя людського духу» К. Станіславського та тілесний інтелект Вс. Мейерхольда або пошуки Л. Курбаса у царині тілесної виразності актора.

Попри, на перший погляд, радикально протилежну спрямованість цих пошуків у питаннях тілесності, саме тіло ніколи не виключалося із сфери інтересів жодного з них.

Якщо говорити про акцентовану увагу до тіла у театрі, то варто згадати практику фізичного театру, першопочатки якого можна побачити у стародавніх пантомімах, комедіях Арістофана, комедії дель арте. Як окреме явище його починають розглядати в контексті театрального авангарду межі XIX–XX століть, адже народжується фізичний театр як протест проти театру психологічного, як антитеза до слова.

Упродовж XX століття з'явилося багато adeptів цього напрямку. Згадати хоча б одного із найвідоміших представників — Є. Гротовського. Польський режисер став не лише постановником вистав, а й розробив систему фізичного виховання акторів, що базувалася на оригінальних естетичних і філософських засадах.

Аналіз робіт сучасних представників фізичного театру, серед яких можна згадати мистецьку компанію DV8 Physical Theatre, дає підстави охарактеризувати його як балансування між словесною і фізичною дією, з постійним підтвердженням пріоритету тіла, аж, почасти, до повної відмови від вербального нарративу.

Сам фізичний театр часто балансує на тривкій межі між власне драматичним театром і хореографічним або цирковим мистецтвом, маючи широку амплітуду. Заангажувати до нього можна і роботи танцтеатру П. Бауш, і циркові вистави Дж. Тьерре, і постановки Д. Папаіоанну. У сучасному українському театрі подібний синтез притаманний роботам режисера і балетмейстера М. Булгакова. У контексті хореографічного мистецтва, можна спостерігати зворотний процес, наприклад, у творчості І. Кіліана — балетмейстера-філософа, якому більш цікаве вивчення глибокої людської природи, а не фізичних можливостей його артистів.

Потенціал тілесності виконавців активно використовується у перформативних практиках, часто звертаючись до такої якості, як провокативність оголеного тіла. Голе тіло на сцені — естетично об'ємне явище. Основними напрямками його використання можна вважати такі: еротизм, чуттєвість оголеної природи; уніфікованість оголеної оболонки, яка втрачає свій фізіологічний вимір, перетво-

рюючись на біомасу; навмисне викликання оголеністю відчуття відрази в контексті реалізації концепції.

Провокації, у рамках сценічної практики, можуть бути пов'язані не лише із тілами виконавців, а й із тілесним досвідом глядачів: їхнє місце знаходження, способи взаємодії із ними, рівень їхньої залученості у процес мистецького акту. Крім того, тілесність глядачів і виконавців забезпечує зв'язок між залом і сценічним майданчиком, створює умови для діалогу.

Соціокультурний феномен тілесності, як важливої складової театрального мистецтва, позначений інтерпретаційною пластичністю і варіативністю, про що свідчить історія розвитку цього виду мистецтва.

Юдкін-Ріпун Ігор,

*член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства,
провідний науковий співробітник Інституту культурології
НАМ України*

БАГАТОМІРНІСТЬ ТЕКСТУ ЯК ДЖЕРЕЛО ІДІОМІВ У ДРАМАХ ЛЮБОВІ ЯНОВСЬКОЇ

Звичайне слово, виголошене з театрального кону, прибирає цілком іншого сенсу, ніж той, який воно несе в поточному мовленні. Таке чарівне перетворення слова з колоквіалізму (мовленнєвого звороту) на ідіому завдячує, зокрема, жанровим особливостям драматичного тексту, які, за термінологією лінгвістики тексту (загальної риторики) можна окреслити як «три Д»: дієгезис, діатеза, дейксис. Перше, дієгезис — це оповідь про події, опосередкована суб'єктивним повідомленням, репліками дійових осіб. Звідси прикметне багатоголосся драми, її текстова неоднорідність, змішування та протиставлення точок зору. Друга особливість, діатеза, полягає в тому, що суб'єктність персонажів, а відтак їхня активність і цілісність є завжди відносною і обмеженою — зокрема, через систему ампула, де особиста воля визначається суспільним призна-

ченням, долею, отождивний суб'єкт перетворюється на об'єкт пасивний, на носія цільової функції гри. Це суб'єктно-об'єктне обертання стосується як комунікативних суб'єктів (персонажів), так і денотативних суб'єктам висловлювань, що стають з джерел чину його знаряддями. Так само уможливується зворотне перетворення об'єкта на суб'єкт, коли цей об'єкт змінює перебіг вчинків і стає суб'єктом дії: приміром, як камінь на шляху стає каменем спотикання (Е. В. Падучева, В. С. Храковский).

Третя властивість драми, дейксис, тобто мережа взаємних посилянь між ланками тексту, виявляється через специфічні взаємини суб'єктно-об'єктного змісту з предикатною організацією тексту, де сюжет як актуальний макроскопічний предикат подає невідворотну чергу подій (зокрема, через ланцюг актів і сцен драми), а фабула як потенційний предикат окреслює можливості учинків персонажів. Цим окреслюється простір міжособистісних взаємин, натомість за його межі виводить відомий феномен мультиплікації персонажів, наприклад, коли до числа суб'єктів дії залучаються ті, які не входять до кола учасників сценічної гри, але згадуються у репліках. Ефект діатези, коли суб'єкт виявляє ознаки підрядності, узалежнення тиском запропонованих обставин, а відтак об'єктної частковості й обмеженості вибору чину, відкриває відносини, що виводять за межі сюжетно-фабульної основи дії. Між об'єктами складаються дистантні, віддалені зв'язки, що характеризуються як комплетивні й утворюють мережу взаємних посилянь (референцій) — дейксис, що проймає цілий текст і поєднує його віддалені ділянки (Б. А. Успенский). Саме ця мережа має вирішальне значення для ідіоматизації реплік, оскільки драматичний хронотоп співвідноситься з мовленнєвою стихією.

Під оглядом ідіоматизації цікавими видаються твори Л. Яновської (1861–1933), онуки сестри дружини П. Куліша Ганни Барвінок (Ол. Білозерської), сценічна доля яких зазнала метаморфоз від гучного успіху до майже цілковитого замовчування і перетворення на драми для читання. В основі перетворення колоквиалізмів на ідіоми лежить зазвичай суперечність їх дослівного значення та намірів персонажа, а відтак виявлення сенсу, не лише альтернативного, а й антонімічного вихідному: це добре відомий з бароко-

вих часів риторичний засіб антифрази. На основі розвитку таких значенневих альтернатив репліки, що позначають частковості, відсилають до значно ширшого кола подій, стаючи синекдохами або метоніміями. Нарешті, загальна властивість реплік бути імперативами до дії (в тому числі і як знаряддя ретардації) робить їх своєрідними паролями. Відтак ідіоматизовані репліки стають засобом опосередкування взаємин між лініями дії в драмі. В унікальному моменті дії, *hic et nunc*, вони з частковості стають значущими вузлами драматичної тканини.

Унаочнимо ці властивості двома драмами Л. Яновської з життя тогочасної інтелігенції, для яких спільним є гротескний трагікомічний мотив божевілья лікаря, що розвивається в побічну лінію дії. Перша з зазначених драм, «Людське щастя» (1908), присвячена М. Заньковецькій, розробляє баладний сюжет про злу свекруху, що зводить зі світу дружину сина і унеможливорює шлюб із новою нареченою, а під цим оглядом продовжує баладну лінію. «Украденого щастя» (1894) І. Франка. Центральні персонажі — професор, біолог Василь, його дружина Віра, мати Олександра, батько Петро, секретарка Ганна, приятель лікар Олекса. Сюжетна основа: батько розкриває таємницю — необхідність сплатити чужий борг (дія 1), Василь, під впливом матері, вважає це своїм обов'язком (в дусі барокової драми честі) всупереч наполяганням дружини, яка кінчає самогубством (д. 2); далі секретарка робить натяки на закоханість у Василя, натомість приятель Олекса виявляє ознаки хворобливої закоханості в померлу Віру (д. 3), відбувається освідчення в коханні у помешканні Ганни (д. 4), але, коли та приходить до професора, його мати змушує її зректись своїх слів про кохання (д. 5). Відбувається розрив між ними, і саме в цю мить з'являється божевільний лікар з відкопаним ним черепом Віри (мотив некрофілії як розвінчування честолюбства). Драма цікава, зокрема, тим, що тут виразно простежується діатеза — втрата власної волі, перетворення персонажів на об'єкти гри долі. Зокрема, мати, що диктує волю сину, сама постає як жіночий варіант Мартина Борулі, цілком підвладна забобонам честолюбства. Відчай Віри, заляканість Ганни теж позбавляють їх чинної волі.

Промовиста репліка Олександри, що безпосередньо передує самогубству Віри, котра стосується Ганни: *«От хто дійсно розуміє тебе, а не жінка й не приятель твої»* (2.7). Зовні це протиставлення секретарки дружині. Водночас зіставлення імен Віри та Олекси має заронити ревності в сина. Та з цими словами кореспондує дальший вислів щодо тієї ж таки секретарки: *«Ах вона ж комедіантка!»* (5. 4). Отже, про одну й ту ж особу висловлюються цілком протилежні погляди, створюючи ефект антифрази. Відтак не про характеристику осіб ідеться, а про утримання сина в слухняності, репліки — лише знаряддя цієї мети, яку вони позначають як синекдохи. Останні слова Віри перед самогубством у сперечанні з чоловіком зовні нейтральні: *«Ти сказав усе»* (2.4). Та по суті вони означають кінець її власного мовлення і життя. Тут теж антифраза: ти означає я. За допомогою антифрази змальовано перші симптоми божевілля Олекси у його зізнанні: *«Я трохи не збожеволів тоді, і я б, напевне, збожеволів, але я не збожеволів, о ні! Навпаки.»* (3.2). І, нарешті, антифраза стає вирішальним аргументом в устах матері для переконування секретарки у відсутності закоханості її сина: *«...він викликав вас так спішно тільки на те, щоб швидше виконати свій обов'язок до вас...»* (5.7). *«Швидше виконати»* тут означає «позбутися». Добір слів надає протилежного значення — прискорення подій тлумачиться як байдужість.

Інша драма, створена 1910 р., *«Noli me tangere»* («Не торкайся мене» — слово воскреслого Христа до Марії Магдалини за Євангелієм Св. Івана) закроена як полемічна відповідь драмі А. Стріндберга *«Батько»* (1888). На відміну від прообразу, де жінка за допомогою психіатра оголошує свого чоловіка божевільним і викликає в того серцевий напад, тут розв'язання конфлікту обертається комедією подружнього примирення і самогубством лікаря. У зібранні в салоні пані Моренець Настасія виявляє стурбованість алкоголізмом свого чоловіка Аркадія (д. 1), за наполяганням своєї сестри Ганни запрошує закоханого в неї психіатра Степана лікувати гіпнозом прибулого додому нападитку чоловіка (д. 2), в призначений день після появи чоловікової приятельки Тетяни, якій той передав ключа від кабінету, та старої знайомої Клеопатри, «великої дами», що обіцяє протекцію, прибуває Аркадій, і після

його опору Степан йому навіть, як згодом з'ясується, вчинити самогубство (д. 3). На цьому схожість з п'єсою А. Стріндберга вичерпується, далі в лікарні гіпнотизер каже Ганні про сумління (4), а у фіналі виявляється марність гіпнозу, психіатр стріляється (5).

Одне з перших свідчень назрілого конфлікту — репліка Настасії: *«Я роздивляюся альбоми»* (1.4). Начебто нейтральний вислів, але по суті це антифраза, маскування іншого чину, як впливає з наступного обміну репліками з чоловіком: А. *«Ти стежиш за мною ...»* Н. *«Не вигадуй»* (1.4). Як дізнаємося з подальшого, Аркадій не вигадує, натомість «роздивляння альбомів» стає синекдохою стану стурбованості й бажання цей стан приховати. Ще виразніше про такий стан свідчить обмін репліками з господаркою салону: Н. *«Ви не бачили Аркадія Петровича?»* М. *«... Може, розшукати?»* Н. *«Будь ласка. Або ні, дякую, не турбуйтеся»* (1.7). Отже, так або ні — типова ознака вагання. І бачити вона бажає не альбом, а чоловіка. За поточними фразами прозирає ціла гра заперечень. Ідіоматизацію нейтральних висловів демонструє діалог Степана та Настасії, який стає фактично освідченням: С. *«Якби ви овдовіли? Ви б пішли за мене? ...»* Н. *«Пішла б»* (2.5). Запитання лікаря про смерть пацієнта та наслідки не є чимось винятковим, але воно стає синекдохою дальших чинів — рішення про навіть самогубства. Удівство тягне за собою не лише можливість нового шлюбу, а й передбачає причини, відсилає до чину. Тетяна, зухвало вдираючись до кабінету, зазначає: *«Я пішла на парі, та й тільки»* (3.4). Зовні суто інформативний вислів. Та він відсилає до того, що Аркадій бився об заклад щодо слухняності його дружини, яка дозволить таке нахабство. Степан, відчуваючи докори сумління, каже Ганні: *«Я їду до Маньчжурії»* (4.12). Тут — відвертий натяк на славетну експедицію київського лікаря (і майбутнього президента НАНУ) Данила Заболотного, переможця чуми. Їхати до чумної країни по суті означає евфемізм самогубства.

Подібні репліки демонструють спонтанність драматичного тексту, необов'язковість саме наведеного способу вислову: бракує спеціальної мотивації та аргументації їх виголошення. Вони виявляються відносно відособленими, відчуженими від провідної лінії дії та оповіді, утворюючи своїми взаємними посиленнями побіч-

ні, латеральні оповідні лінії. У партитурі драми позначені такими відособленими ідіомами мотиви стають вузлами перетину ліній розвитку дії, з яких складається мережа взаємних посилянь дейк-сису. Нейтральні, суто інформативні колоквиалізми набувають особливої значущості, виявляючи віддалені зв'язки в цій партитурі, а тому перетворюються на двозначні ідіоми з альтернативними можливостями дослівного і переносного прочитання завдяки партитурній багатомірності драматичного тексту. У доборі висловів для реплік та їх дейктичної мережі виявляється непредикативна логіка інтуїції, заснована на взаєминах частковостей та цілого. За таких умов саме момент уживання репліки в лініях розвитку дії та оповіді визначає її зміст.

Ялоха Тетяна,

*заслужений працівник культури України, доцент кафедри
ОТС Київського національного університету театру, кіно
і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ТЕАТРУ ЧЕРЕЗ ІНТЕРНЕТ-МЕРЕЖУ

Мережа Інтернет була створена у США для допомоги дослідникам і викладачам з метою надання їм швидших та ефективніших засобів пошуку інформації. Однак згодом з'явилися додаткові аспекти використання Інтернету. Ця мережа сьогодні розвивається в геометричній прогресії.

Так, у 1985 році вона налічувала близько двох тисяч базових серверів, а у 1997 — понад три мільйони. Сьогодні можливостями Інтернету користуються мільярди людей у всьому світі й їхня кількість постійно зростає. Інтернет — це мільйони людей, що зібралися разом для того, щоб ділитися ідеями, думками і можливостями. Можливості Інтернету постійно розширюються. Із збільшенням кількості користувачів цієї мережі з'являються нові інформаційні технології, які значно спрощують пошук цікавої інформації.

Невід'ємною складовою частиною Інтернету стала реклама в мережі. Власна сторінка у Інтернеті — це засіб реклами нових проєктів, купівлі та продажу товарів і послуг. Нехтуючи цим засобом, ви втрачаєте потенційних клієнтів. Інтернет став реальним засобом отримання прибутків.

Для прикладу, Київський академічний театр на Липках активно використовує Інтернет-мережу як канал комунікації з глядачем та для створення власного іміджу. Так, ТЮГ постійно займається оновленням та наповненням власного сайту <http://tuz.kiev.ua/>. Сайт розроблений таким чином, щоб глядач з легкістю міг ознайомитися з історією театру, діючою трупкою, новинами, репертуаром театру тощо. На сайті є можливість придбати квиток онлайн на бажану виставу. Це дуже зручно та приваблює потенційного глядача в наш час.

Одним із засобів інтернет-реклами є інтернет-майданчики — платформи, з якими співпрацюють театри для продажу квитків. Вони мають свою аудиторію потенційних покупців та активно працюють на розширення цієї аудиторії. Театр на Липках співпрацює з платформою 2SHOW <http://2show.mobi/> і таким чином збільшує попит на вистави.

Важливу роль у сучасному світі відіграють соціальні мережі. Значна кількість користувачів Інтернету щодня заходить до соціальних мереж. Статистика свідчить про те, що близько 70% усіх користувачів Інтернету активно використовують соціальні мережі. Таким чином, загальна кількість користувачів соціальних мереж в сучасних умовах становить понад 1 млрд. осіб.

Сьогодні будь-яке підприємство так чи інакше не обходиться без власного просування через соцмережі. Це вимагає, мало не щодня, перебувати у спільному комунікативному просторі з нашим оточенням — наявними і потенційними клієнтами, партнерами, регулярно генерувати та оновлювати контент про себе.

У третьому тисячолітті сучасну людину важко уявити без соціальних мереж: Facebook, Instagram, Twitter тощо. Соціальні медіа являють сьогодні нове і унікальне явище, що вступає в конкуренцію з традиційними засобами масової комунікації й інформації. Дякуючи соціальним медіа, основним джерелом інформації

стає все суспільство в цілому як сукупність індивідуальностей, а не офіційні комунікаційні структури.

Театр на Липках активно використовує соціальну мережу Facebook, ознайомитися з якою можна за посиланням <https://www.facebook.com/tuzkiev/>

В акаунті театру глядачі та поціновувачі мистецтва, а в цьому разі читачі, можуть дізнаватися новини театру, анонси прем'єр та вистав, переглядати відео та фото стосовно театру та навіть придбати квитки на вистави. На сторінці адміністрація театру активно комунікує з читачами. Під постами читачі можуть залишити свої коментарі, поділитися враженнями про виставу чи театр загалом і переглянути відеоархіви спектаклів.

Також театр використовує соціальну мережу Instagram, посилання: https://www.instagram.com/theatre_on_lypky/. В цій соціальній мережі вони більше висвітлюють закулісне життя театру та акторів.

Найчастіше ми користуємося даними ресурсами лише для спілкування, обміном компліментами в вигляді «лайків» і коментарів, розваги (будь то співтовариства з анекдотами чи просто клубу за інтересами — любителів німого кіно, відео з котами і т.п.), але соціальні мережі — це також цілий новий світ інформаційних і комунікаційних можливостей, в якому будь-який користувач має право голосу, може брати участь в дискусіях.

У кожній соціальній мережі є своя специфіка, що впливає на форми і засоби, особливості просування в них медіапродукту.

Кількість користувачів мереж кожного року зростає, відповідно зростає і споживчий, комунікаційний і маркетинговий потенціал соціальних мереж.

Для успішного проведення будь-якого проекту в соціальних мережах потрібна стратегія, мета якої — відповісти на головні питання: навіщо робити, для кого робити, що робити, де робити.

Кожна соціальна мережа — потужна платформа для реклами і впливу на сучасного споживача. Але не кожна мережа націлена на той шар аудиторії, який потрібен театру.

Соціальні мережі сьогодні є найпопулярнішими медійними каналами. Їх затребуваність обумовлюється такими факторами:

- невисока вартість рекламної кампанії;
- ширше і точніше охоплення цільової аудиторії;
- можливість отримати швидший зворотний зв'язок від споживачів і вчасно реагувати на нього;
- реклама в соціальних мережах не оцінюється користувачами як нав'язлива інформація.

Практично кожен з нас щодня заходить перевірити свою новинну стрічку в тій чи іншій соціальній мережі. Що собою являє ця сама стрічка? Якщо простіше, то новинна стрічка — це добірка постів і статей від спільнот і людей, на яких ми підписані. Виходячи з вищевикладеного, зрозуміло, що її формуємо ми самі, підписуючись на ті чи інші групи, спільноти, друзів.

Новинні стрічки в соціальних мережах повністю підтримують бажання користувача перебувати в центрі всіх подій. Стрічка повідомляє нам, чим займаються друзі, з ким вони почали дружити, що писали на своїй сторінці, які фотографії і відео розміщували, на які події збираються піти. Всі оновлення, що їх внесли наші друзі, з'являються відразу на особистій сторінці після входу в систему.

Слід зазначити популярність відеоконтенту в сучасному інтернет-суспільстві. YouTube — популярний відеопортал, що надає послуги розміщення відеоматеріалів, https://www.youtube.com/channel/UCu3o9u_4bCCofuIJJmz7fBA — посилання на канал Театру на Липках на порталі YouTube, де можна переглянути інтерв'ю акторів театру та відео-архіви вистав ТЮГу.

З початком воєнного стану галузь культури, як і інші, опинилася в критичному становищі. Більшість культурних подій традиційно відбувалися у публічному просторі за фізичної співприсутності людей, яка тепер стала небезпечною для учасників і учасниць, це в свою чергу паралізувало більшість культурних процесів або ж ускладнило їхнє проведення організаційно, технічно та економічно.

Зокрема театри, як державні так і незалежні, були змушені підпорядковуватися новим умовам, змінивши звичну модель функціонування (наприклад, обмеживши кількість глядачів), перенести частину чи й усю діяльність в онлайн або взагалі припинити функціонування.

Тому діяльність багатьох театрів активно перемістилася в онлайн-простір, що охопив державний і незалежний сектори: покази архівних записів вистав, онлайн-вистави, онлайн-фестивалі, онлайн-читання, радіовистави, дискусії, обговорення, майстер-класи, трансляції окремих театральних подій тощо.

Найважливіший виклик для українського театру в умовах воєнного стану – це необхідність дуже швидко вчитися новим способам акторської реалізації, наприклад, існування в онлайн-форматі, адже це передбачає наявність нових, відмінних від живого плану, навичок.

Війна скінчиться, і весь набутий досвід театри матимуть в активі, оскільки це дає можливість працювати з новою аудиторією з використанням сучасних інформаційних технологій.

АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Голіченко Юрій,

*аспірант кафедри кінознавства Київського національного
університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-
Карого*

КИМ НАСПРАВДІ БУВ АНТАГОНІСТ У РАДЯНСЬКОМУ КІНО?

Коли ми згадуємо про будь-яке кіно, передусім на думку спадає протагоніст. Його шлях з точки А в точку Б. Багато статей і досліджень присвячено цьому типу головного героя. Антагоніст для широкого глядача, помилково, завжди вважався героєм другого плану. І справляється враження, що антагоністові в процесі роботи над фільмом приділяється менше уваги ніж протагоністові. Останнім часом у світовому кіномистецтві спостерігається тенденція зміни підходу роботи з образом антагоніста. У деяких сюжетах фільмів світових кінематографістів останнього десятиріччя, таких як: «Фаворитка», «Джокер», «Будинок Джека» та ін., розповідь ведеться з позиції антагоніста, ніби він і є протагоніст, але дії кожного з персонажів вказують на протагоністичність або ж навпаки. Що і дає можливість визначити, хто з героїв антагоніст чи протагоніст.

Антагоніст вже давно перестав бути суто номінальним персонажем, який повинен робити щось негативне. В нього є своя логіка, доволі переконлива, іноді з нею важко не погодитись. Деякі глядачі навіть вважають антагоніста протагоністом. Цікавий підхід, який відкриває нові можливості в кіно.

З антагоністом у радянському союзі все було набагато простіше. Фільмографія сталінської доби є особливою епохою розвитку

образу антагоніста. Радянське кіно, що сформувалося на початку 1920-х років, стало одним із важливих елементів культурного розвитку молодій державі в наступні десятиліття. Сталінський режим фінансував виробництво численних художніх і документальних стрічок, а режисери й актори виконували вимоги партії. (Даниленко, 2020).

Кінематографісти антагоніста радянського періоду намагалися демонструвати доволі жалюгідною людиною: зрадники, націоналісти, «алкаші», спекулянти, підпільні торгаші, поціновувачі контрабанди, картярі, офіціанти у валютних ресторанах, навіть ті, хто слухав західну музику, радіостанції — всі вони підходили на роль негативних героїв у радянському кіно. В пострадянському просторі деякі традиції навіть зберіглися. Але ким був справжній антагоніст у радянському кіно? Кого влада намагалася приховати за образом антагоніста? І чому образ радянського антагоніста залишається популярним і понині в деяких країнах давно неіснуючого СРСР?

Питання, яким має бути антагоніст у радянському невоєнному, побутовому кіно, поставало доволі актуальним на той час для влади. В суспільстві, де немає поганих людей за задумом партії, важко визначитись із антагоністом. Якщо йдеться про детектив, то тут зберігся класичний антагоніст. Є злочин і неминуче покарання. Питань до антагоніста немає. У переважній частині жанрів: мелодрама, драма, комедія, музичний фільм — антагоніст наділений умовно негативними якостями, які легко змінює своїми діями протагоніст. Тобто антагоніст начебто і поганий, його дії вказують на те, але не зовсім пропачий, в ньому треба змінити зовсім трохи, й він стане повноправною ланкою комуністичного суспільства.

Роль антагоніста у воєнному кіно: показати все погане в умовному ворогові, який зазвичай був дуже заангажованим; представники інтелігенції поставали як жорстокі, аморальні, підступні зрадники, в минулому офіцери білої гвардії, або мали рідних, куркулі та ін. Начебто нічого незвичного в цьому немає, антагоніст повинен бути поганим або справляти таке враження, але в радянському союзі антагоністом була звичайна людина, житель країни.

Тобто радянське суспільство, на думку влади, складалося переважно з антагоністів, яких і потрібно перевиховати.

Людина в радянському тоталітарному суспільстві була доволі обмеженою. Це проявлялось в усьому: житло, якісна їжа, освіта, майбутні перспективи. Влада вважала, що для радянської людини краще за працю немає нічого. Праця з мавпи зробила людину. Завдяки праці радянське суспільство стрімко розвивається та наближається до «развитого комунізму». Все інше відходило на другий план. Але попри всі намагання влади створити для суспільства вигаданий образ ідеальної радянської людини, знаходились і ті, хто розумів реальну ситуацію в СРСР та намагання партійної верхівки приховати реальне становище в країні. Таких людей було багато, комусь вдалося емігрувати, хтось приховував свої погляди, дехто знаходив в собі сили і відкрито висловлював владі свій протест, але основна частина громадян, просто пристосовувалася до життя в СРСР. Знаходили дірки у «залізній завісі», й до союзу потрапляли з-за кордону музика, одяг, заборонені фільми, журнали, книжки. Радянська людина жила в умовах чорного ринку, де можна було придбати майже все закордонне. Громадяни давно знали, що на Заході не так вже і погано, як розказують в програмі новин. Радянська людина не була такою, як її бачила влада, вона не відповідала вигаданому комуністичному суспільству. Проте добре відповідала образу антагоніста. Партія про це добре знала і намагалася з цим боротися. Несамперед через кіно.

У фільмі «Екіпаж» (1979) реж. О. Мітта, бортінженер Скворцов не антагоніст, тому що героям фільму протидіє стихія, але все спровоковано міфічними терористами, яких глядач навіть не бачить у стрічці. Але Скворцов уособлює в собі людину, яка не відповідає стандартам радянського суспільства. Він відвертий бабій, якому подобається жити в гарній оселі, гарно одягатися. Скворцов обожноє закордонну музику і полюбує зваблювати жінок. І в цьому немає нічого дивного або поганого, він часто літає за кордон на законних підставах, має змогу дивитись, як живуть там люди, користуватися благами, купувати речі. Але в фільмі ці якості зображені як негативні. Це не личить радянській людині, слід поводитися скромніше.

Попри те, що таких бортінженерів було багато в СРСР, вони, в переважній своїй масі, скидалися радше на молодого Скворцова ніж на головного героя Андрія Тимченка, командира екіпажу. Звичайно, Тимченко більш відповідає образу радянської людини, але Скворцов випромінює справжнє бажання жити, знаходити щось світле в царстві темряви.

Подібних фільмів дуже багато в радянському кіно: «Москва слъюзам не вірить» В. Меньшова, «Службовий роман» (1977), Е. Рязанова, «Старший син» В. Мельникова, «Старий новий рік» Н. Ардашникова, О. Єфремова, «Доживемо до понеділка» С. Ростоцького, «Осінній марафон та «Міміно» Г. Данелії тощо.

В Україні була дуже складна політична ситуація, пов'язана з боротьбою націоналістів, які хотіли свободи для своєї землі. Подібні настрої не були тоді масовими, але національний рух дедалі більше набирив обертів. Звісно, владі це не подобалося, і антагоністами чимдалі частіше почали вважатися українські національні герої, борці за свободу, яких комуністична партія намагалася видати за зрадників, прибічників фашистів і цинічних убивць. Тим самим намагаючись приховати реальність.

Скажімо, фільм «Білий птах з чорною ознакою» (1971) реж. Ю. Ілленка — яскравий представник українського поетичного кіно, спочатку владою був сприйнятий доволі стримано.

Несподівано потрапивши на найпрестижніший в Союзі Московський міжнародний кінофестиваль, стрічка тріумфально перемогла під овації залу і захоплені оцінки міжнародного журі. Та доступ до внутрішнього прокату був обмежений. Бентежила чиновників і викликала захват глядачів не лише особлива кіномова, яка резонувала з європейськими «новими хвилями», а й національний, не «шароварний» характер стрічки. До того ж, уперше у радянському кіно одним із головних героїв став борець Української Повстанської Армії, яку було заведено демонізувати, а ще краще замовчувати про її існування. Орест промовляє програмну, але дуже небезпечну на ті часи фразу: «Я господар цих гір, і я віддаю тут накази». Якоюсь мірою це об'єднує фільм зі ще однією жертвою радянської цензури того часу — «Перевіркою на дорогах», де головним героєм був власовець, представник іншого «нелегітимного» військового фор-

мування. Тільки якщо у Германа його Лазарев спокутує свою провину перед «батьківщиною», то у Ілленка персонаж Богдана Ступки просить вибачення лише у рідних. («Простір кіно», 2012)

Подібне ставлення влади до антагоніста спостерігалось у багатьох фільмах: «Анничка» (1968), реж. Б. Івченко; «Комісари» (1968), реж. М. Мащенко; «Гадюка» (1969), реж. Б. Івченко та ін.

Висновки: Майже у всій історії радянського кіно існував незмінний образ антагоніста. Замилування справжньої дійсності на кіноекранах, нав'язування глядачеві в особі протагоніста неіснуючу в реальному просторі людину було «звичайною справою» для партійної верхівки. Головним ворогом для радянської влади завжди був народ та його вільні погляди. Герой радянського фільму намагався жити за принципом, усталеним партією, програмуючи глядача, вказуючи правильний комуністичний шлях.

Даниленко Н. (2020). Диплом. *Кінематограф епохи сталінізму як засіб пропаганди радянської системи цінностей*. Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського. Вінниця. С. 35.
Білий птах з чорною ознакою (2012). *Простір кіно*. URL: <https://prostir-kino.com.ua/2012/09/bilyj-ptah-z-chornoju-oznakoyu?t>

Іващенко Марія,

аспірантка кафедри кінорежисури Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

СИНХРОННІ ШУМИ ЯК ЗАСІБ АКТИВНОГО
ОЗВУЧУВАННЯ В КІНЕМАТОГРАФІ (НА МАТЕРІАЛІ
МЕЛОДРАМАТИЧНИХ СЕРІАЛІВ КІНЦЯ ХХ —
ПЕРШИХ ДЕСЯТИРІЧ ХХІ ст.)

Синхронні шуми є одним із основних засобів художньої виразності у кіно. Три основних категорії фолі — кроки, шурхіт та «точки», так звані «пропси», являють собою різноманітний му-

зичний «інвентар», такий же як посуд, канцелярські вироби та інше. Окрім поділу на типи звуків, фолі також розрізняються за матеріалами, тобто метал, пластик, папір, гума тощо. Це значно полегшує організацію розміщення інвентаря на студіях запису синхронних шумів.

Аналіз принципів роботи із текстурами, матеріалами та різними поверхнями — як спосіб детального опрацювання характерів персонажів і специфіки середовища на екрані на основі методів, запропонованих Ванессою Тем Амент у книзі «Фолі Грааль: мистецтво створення звуку для фільмів, ігор та анімації». Ірунтуючись на висновках з книги, можна відзначити, що характер героя, деталі його минулого і навіть настроїв можна виділити за допомогою деталей синхронних шумів, таких як, наприклад, кульгаві кроки, старі скрипучі черевики, швидка впевнена або тиха, скрадлива хода.

Піднімається питання про втрату людьми навику помічати і аналізувати буденні звуки з навколишнього середовища та наслідки цього явища, що його досліджує Рік Віерс у своїй книжці «Біблія звукових ефектів». На основі цього спостереження можна дійти висновку про те, що прив'язки між предметом та його оригінальним звуком немає. Фолі артист під час запису використовує ті шуми, які найяскравіше та найорганічніше акцентують сутність і характер предмета, користуючись цією похибкою у сприйнятті глядача.

Основні напрями у проблематиці дослідження синхронних шумів:

- Здатність синхронних шумів органічно вливатися в оповідання та компенсувати своєю смисловою складовою відсутність мови;
- Звукові фактури-патерни, важливість їх періодичності, індивідуальності та варіаційності для занурення глядача в атмосферу простору й передачу достовірності екранного світу;
- Основні функції телебачення та їх вплив на алгоритми створення синхронних шумів для мелодраматичних фільмів.

Отже, у сучасному кіновиробництві синхронні шуми відіграють важливу роль у формуванні глядачем враження від картини. Фолі сприяють зануренню глядача у середовище на екрані, допо-

магають розширити уявлення про характер персонажа та деталі локації. Окрім цього, ці звуки дають змогу зробити смислові акценти й допрацювати ті деталі, які впливають на розвиток сюжету.

Вінниченко Олена,

керівник відділу організаційно-наукової та редакційно-видавничої роботи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ІМІДЖУ ТА СТИЛЮ ВЕДУЧОЇ ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Від народження кожна людина має власну індивідуальність, тобто комплекс невід’ємних якостей особистості, які з часом можуть злегка видозмінюватися. Але головні риси зазвичай залишаються впродовж усього життя індивідуума. Саме вони роблять кожну людину неповторною і несхожою на інших, формують її особистий стиль поведінки. Створення іміджу телеведучого — найважливіше для створення іміджу самої програми. Історично склалося, що на телеведучих або дикторів покладена величезна відповідальність. Диктора бачить уся країна, йому вірять і зважають на його думку, телеведучий може впливати на світосприйняття глядачів, їх думки.

Імідж можна створювати, формувати, змінювати, прилаштовуючись до сучасних вимог телеглядача, намагаючись визначати вектор розвитку іміджу.

Індивідуальний стиль здебільшого можна тільки виявити. Тобто стиль та імідж — це два різних поняття. Але без яскраво виявленого стилю людині важко створити ефективний, тривалий імідж.

На думку письменниці Поллі Берд «імідж» — це образ людини загалом, загальне враження, уявлення про внутрішній і зовнішній вигляд. «Імідж складається з того, як людина дивиться, говорить, як одягається й діє; імідж відображає її здібності та

моральні якості, включає рухи тіла, аксесуари й оточення, компанію, в яку входить людина та багато іншого» (Берд, EP). Імідж ведучого являє собою певну комунікативну категорію (вербальну та невербальну). Вербальна складова включає грамотність ведучого, інтелектуальні показники, логічність і аргументованість мови, емоційність, дикцію, тембр голосу та динаміку мовлення, артикуляцію тощо. До невербальної можна віднести міміку, жестикуляцію, рухи, фізичну форму, стиль одягу, зачіску, аксесуари, макіяж.

Що ж таке стиль телевізійного ведучого? Це форма життя і діяльності, яка визначає особливості спілкування, поведінку, склад думок, манеру поведінки, манеру одягатися, набір властивих людині мовних засобів та індивідуальні методи професійної діяльності. Стиль — невід’ємна характеристика ведучого. Кожна його зміна — виняткова подія, до якої глядач повинен звикнути, якщо взагалі захоче це зробити. Саме тому кардинальна зміна стилю ведучого — поодиноким явищем.

Чим яскравішим буде цей стиль, чим більше він відповідатиме загальним суспільним тенденціям, тим виразнішою буде кожна поява ведучого на екрані.

Однак індивідуальний стиль ведучого не має ставати самоціллю. Стиль ведучого передусім повинен відповідати загальній стилістиці конкретної телевізійної програми. Ведучий — лише екранне обличчя складної колективної праці сценаристів, редакторів, режисера, операторів, журналістів, художників. Отже, індивідуальний стиль ведучого має співвідноситися зі стилістикою відповідної програми.

Зрозуміло, що програма новин вимагає офіційно-ділового і безпретензійного стилю поведіння, одягу та мовлення, а розважальна програма дає можливість значно розкутішого вияву індивідуальної стилістики, відкриває широкий діапазон фантазії для розробки зовнішнього вигляду, використання відповідних мовних конструкцій.

У галузі розробки зовнішнього стилю українських теленовин цікавими є, зокрема, ТСН на «1+1», новини на ICTV, де відчувається професійний підхід стилістів.

Однак і в межах офіційно-ділового стилю можлива безліч стилістичних варіантів, які є похідними від індивідуального стилю ведучих.

Наприклад, новини від Алли Мазур або Наталії Мосейчук мають певні суттєві відмінності, тож і сприйняття й оцінка інформації у глядача може суттєво різнитися.

Стиль подачі новин від Алли Мазур жорсткий, динамічний і зважений. Ведуча немовби звертається до кожного особисто, дивиться глядачеві просто у вічі, постійно емоційно підкреслює обізнаність у темі повідомлення. Однак у її стилі відчувається певна відчуженість від самих подій, до кожної з яких вона ставиться майже однаково.

Відповідно до свого мовного стилю А. Мазур надає перевагу виразно класичному стилю одягу й стриманим тонам.

Н. Мосейчук, навпаки, вдягає класично-романтичні блузи з інтенсивнішою кольоровою гамою.

Незважаючи на різницю, обидві ведучі мають власний цілісний індивідуальний стиль і, як наслідок, власну люблячу аудиторію.

І якщо вже ведучі новинних програм за стилістикою можуть докорінно різнитися, то в системі розважального телебачення відмінність стилів ведучих програм є дієвим і необхідним чинником. Однак і в них вимоги стилістики кожної певної програми є основою стилю ведучого. «Кращими серед “телевізійних” кольорів вважаються сірий та його відтінки, темно-синій, блакитний, різні відтінки фіолетового, світлі та приглушені відтінки рожевого, брунатний, бежевий, іржавий, уникаючи білого, чорного та червоного». Якщо, приміром, програма розповідає про парашутний спорт, поява ведучої у вечірньому вбранні можлива лише як гумористичний елемент програми. Тобто загальний стиль програми і пов'язаний з ним стиль ведучого — це гармонійне об'єднання всіх елементів програми в цілісний екранний образ, що найвиразніше розкриває тему та ідею програми.

За словами П. Гуревич, ведучі розважальних і музичних програм у своєму зовнішньому іміджі можуть використовувати ширший спектр стилів і напрямів у одязі. Тут можна вважати прийнятними будь-які контрасти — це і поєднання авангардно-

го й класичного стилів, народного і спортивного молодіжного. Народний, або фольклорний (із етнічними елементами), стиль, якщо він добре відпрацьований, — істотно поліпшує імідж. Проте вдаються до такого стилю нечасто — через складність підбору елементів.

За допомогою зі смаком підібраних незвичних стильових елементів і колірних гам можна розробити власний неповторний образ. Створюючи свій стиль одягу, телеведучому слід, насамперед, визначити аудиторію, на яку він розраховує вплинути. Завдяки вміло підбраному одягу можна подолати нерішучість і виробити впевненість у собі. Жодна деталь у зовнішньому іміджі не має викликати негативних асоціацій, якщо негатив не запрограмований спеціально. Зовнішній імідж має відповідати внутрішньому «Я». Необхідно вивчати тенденції сучасної моди й вибирати саме те, що личить лише конкретній особі в конкретних обставинах, тобто неодмінно враховувати час, аудиторію, жанр і тематичне спрямування телепередачі.

Ще один приклад — ведуча розважальних програм Ольга Фреймут.

Усупереч встановленим стандартам, ведуча вдягає яскраві сукні та костюми в червоних і помаранчевих тонах, дозволяє собі використання чорного та білого кольорів, поєднання яких складно сприймаються та відтворюються камерою. Незважаючи на це, ведуча не виглядає строкато або переобтяжено, навпаки — елегантно-розкішно, відповідно до шоу. Впродовж усіх випусків телеведуча дотримувалася одного іміджу, має довге волосся охайно зачесане або зібране у хвіст. Макіяж яскравий: нафарбовані чорною підводкою очі або смокі-айз, червона або пастельного кольору помада, бронзові чи персикові рум'яна. Усі її вбрання жіночні, витончені, без надмірно відкритих частин тіла. У цілому Ольга постає в образі благородної середньовічної леді, завдяки гармонійному поєднанню стилю та голосу. Відповідно до концепції програми, Фреймут виступає в міру скромною, наполегливою, вірною своїм принципам, самодостатньою жінкою як на телебаченні, так і в житті.

Курбанов Георгій,

*творчий аспірант Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ФУТУРИСТИЧНА ФАНТАСТИКА У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ, ЗВУКОВИЙ ДИЗАЙН СУЧАСНИХ ФАНТАСТИЧНИХ ФІЛЬМІВ

Сучасний стан розвитку світового кінематографа складно уявити без творів, що пророкують майбутнє окремої особистості чи й загалом суспільства, тобто без романів, повістей, оповідань про наявність (поряд із реальними) зовсім інших неземних, дивних, фантастичних світів, які вражають своєю таємничістю. Водночас і таких, що лякають безперспективним фіналом, бо майже в кожному творі письменників виявлено концепцію, яка спонукає до думки про те, що автори через фантастичне дійство творять моделі наявних суспільств у різних часопросторах (давноминулих, теперішніх, майбутніх). Недостатній науковий інтерес до фантастичного жанру зумовлений тим, що сьогодні до цього жанру кінематографа здебільшого ставляться як до розважального, не такого серйозного і глибокого, як, скажімо, філософський, історичний або психологічний фільм. Художня фантастика, щоразу стає об'єктом наукового осмислення, породжує низку літературознавчих запитань. І не лише історичного характеру (джерела виникнення, способи функціонування, генеза жанроутворень, особливості розвитку в різних періодах), а й теоретико-методологічного спрямування. Наприклад, актуальними є запитання: як співвідносяться елементи фантастичного (незвичного, неіснуючого, неймовірного, небувалоого) зі справжнім, реальним світом у художній фантастиці і якою мірою можливий у ній рівень ідейно-образного вимислу; що спонукає автора до використання в такого роду творах художньої умовності з активними її виявами «надприродного», «чарівного», «магічного» тощо. Потрібно з'ясувати природу сутності — в чому полягає відмінність між «фантастикою» та «фантастичним»; у який спосіб корелюється суб'єктивне творення реальності та ірреальності, як твориться

образна форма пізнання світу режисерами, звукорежисерами та операторами.

У тезах хотілося б зосередити увагу читача на футуристиці японського кінематографа, адже після Другої світової війни ця країна завдяки зв'язку з минулим зробила величезний ривок для розкриття можливого майбутнього. Як історія техніки Японії, так і міфологія відіграють певну роль у розвитку її наукової фантастики. Наприклад, деякі ранні твори японської літератури містять елементи протонаукової фантастики. Рання японська казка про «Урасіму Таро» передбачає подорож уперед у далеке майбутнє і вперше була описана в Ніхонгі (720). Шунро Осікава зазвичай вважається родоначальником японської наукової фантастики. Його дебютна праця «Кайтей Гункан» (Підводний військовий корабель), опублікована в 1900 р., описувала підводні човни та передбачила великий розвиток і дослідження підводного світу. Ривок же у світі кіно та звукові стався після Другої світової, Автор авангарду Коббе Абе писав твори, що належать до жанру наукової фантастики, і згодом він мав тісні стосунки з авторами наукової фантастики. Його «Інтер льодовиковий період 4» (1958–1959) вважається першим японським повнометражним науково-фантастичним фільмом. У цьому фільмі вперше в світі були закладені основи моделі синтезу звуку, а саме пластичний синтез, з різних шарів звукових планів.

Саме завдяки «Зимовому віку» періоду з 1981-го по 1999 роки, ми можемо бачити такі шедеври аудіовізуального мистецтва, як «Gamera» (1995, 1996, 1999) режисера Шусуке Канеко з візуальними ефектами від Сінджі Хігучі, які оновили жанровий фільм кайдзю. Аніме-серіал Neon Genesis Evangelion (1995–1996), режисер Хідеакі Анно, отримав феноменальну популярність і визнання не лише серед глядачів, а й серед західних режисерів, таких як Джеймс Камерон та Стівен Спілберг. Саме «Японський Хвилі» у футуристичній фантастиці ми завдячуємо появою нових прогресивних жанрів та піджанрів у кіно та звукові, а саме Японського кіберпанку, який сягає корінням в андеграундну музичну культуру, зокрема японську панк-субкультуру, що виникла з японської музичної сцени в 1970-х роках. Режисер Сого Ішії ввів

цю субкультуру в японське кіно своїми панк-фільмами «Панічна середня школа» (1978) та «Божевільна громова дорога» (1980), в яких зобразив повстання і анархію, пов'язані з панком, і надалі став дуже впливовим у підпільних кінофільмах. Стрічка «Божевільна громова дорога» зокрема, була впливовим байкерським фільмом з естетикою панківської байкерської групи, яка відкрила шлях для впливової франшизи Кацухіро Отомо Акіра. Японський піджанр кіберпанку розпочався в 1982 році дебютом серії манги Акіра, з екранізацією аніме 1988 року, яка згодом популяризувала піджанр. Акіра надихнула хвилю японських творів з кіберпанку, включаючи манга та аніме-серіали, такі як «Привид у панцирі» (1989), «Бойовий ангел Аліта» (1990), «Ковбой Бібоп» (1997) та «Серійні експерименти Lain» (1998). Або, скажімо, Камісібай — це вид вуличного театру, де усні казкові розповіді ілюструють свої історії живописом. Після популярності у 1930-х роках в Японії, цей жанр отримав нове життя завдяки таким раннім супергероям камішібаї, як Принц Гамми, який дебютував на початку 1930-х років і передбачав елементи Супермена, включаючи таємну особистість (його змінне еґо було вуличним їжаком) та історію позаземного походження. Обидва ці ранні японські супергерої передували популярним американським супергероям, таким як Супермен (дебют 1938 року) та Бетмен (дебют 1939 року). Виходячи з такого симбіозу сучасного та минулого, можемо побачити й нові витoki у аудіодизайні фантастичних фільмів, а саме дизайн об'єктів для екранних творів та інтерактивних середовищ характеризується поетапним процесом віртуального конструювання, що включає повне опрацювання всіх необхідних параметрів та попереднє тестування: візуальний образ і синтезований звук неодноразово з'єднуються у віртуальному просторі та аналізуються до їх безпосереднього включення у простір віртуальний чи реальний знімальний. У принципах цифрового синтезу звуку та моделювання візуального образу об'єкта простежується загальна логічна орієнтація на фізичні закони, але міра умовності реалізації характеристик об'єкта та інтерактивних взаємодій визначається на етапі концептуальної розробки проекту.

Петелько Сава,

аспірант кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

З ІСТОРІЇ ЗАСНУВАННЯ КИЇВСЬКОЇ КІНОФАБРИКИ ВУФКУ (ВИБІР ЛОКАЦІЇ, ПРОЄКТУВАННЯ)

У першій половині 1920-х років існувало дві кінофабрики — в Одесі та Ялті. Попри те, що у ці кінофабрики мали певні потужності, їх не вистачало для того, щоб повністю задовольнити потреби у фільмах. До того ж ВУФКУ лише орендувало Ялтинську фабрику у Кримської наросвіти, а це потенційно створювало ризик її втрати...

Тому питання відкриття нової кінофабрики ставало дедалі нагальнішим. Заснувати нову кіновиробничу базу вирішили в Києві, хоча столицею України на той час був Харків.

Представляти правління ВУФКУ в усіх справах проектування і будівництва майбутнього кіномістечка доручили Йоні Соломоновичу Гарберу. Як згадував Гарбер, наркомові освіти (на той момент Олександр Шумський) наприкінці 1925 року було дано завдання розробити план створення нової досконалої кіновиробничої бази в Києві. Було це непростю справою, тому що не лише в УСРР, а й у СРСР не мали прецедентів такого будівництва (основу для майбутніх споруд «Мосфільму» заклали тільки наприкінці 1927 року). Не було жодних довідкових матеріалів, не було й проектних організацій з відповідною компетенцією.

Для фахівців єдиним критерієм підходу стало вивчення хиб вже діючих кінофабрик, а також деякі відомості про обладнання знімальних павільйонів, що їх ВУФКУ випадково одержало з Німеччини.

Втім, нових сучасних кінофабрик в Німеччині на той час також ще не було — там використовували величезні ангари для дирижаблів, що залишилися після Першої світової війни...

Ось чому, беручись до такої складної справи, як проектування величезної кінофабрики в Києві, українці фактично поклада-

лися на творчі можливості своїх архітекторів і фахівців в окремих галузях будівництва й архітектури.

Був проведений конкурс серед архітекторів, в якому взяло участь 20 проєктів. Перемогу в ньому отримав проєкт Валеріяна Рикова, в розробці якого також взяли участь студенти старших курсів архітектурного факультету Київського художнього інституту.

Наступним кроком став вибір місця для побудови кінофабрики. Його обирали з урахуванням майбутнього розширення і розвитку кіновиробництва. Основними параметрами для цього були: околиця міста, мальовнича місцевість, відповідна інфраструктура.

Таким місцем виявилася пустка поруч із парком Пушкіна, з території якого було виділено близько 40 десятин, де в далекі часи містився пороховий склад. Воно повністю відповідало визначеним вимогам, а саме: необхідна транспортна інфраструктура (лінії трьох трамваїв — № 5, 6 і 7), що з'єднувала цей район з центром міста і центральним вокзалом, а також відносно недалеко розташування залізничних станцій Лук'янівка, Святошино, Київ-товарний, Київ-пасажирський та Брест-Литовське шосе; відповідна комунікаційна інфраструктура за рахунок близького розташування до заводу «Більшовик» (до якого вели всі необхідні комунікації).

У процесі проєктування значна увага приділялась технологічним особливостям кінопідприємства. В. Риков відзначав, що для того аби спроєктувати таке велике кіновиробниче підприємство, йому довелося деякий час витратити на те, щоб ознайомитися з кінопроцесом і з окремими його деталями загалом. Проєкт почали складати на початку 1926 року. До вересня він був уже готовий і згодом його затвердив київський окружний інженер.

Відповідно до проєкту, приміщення фабрики мали відповідати останнім тогочасним вимогам кінотехніки. Зокрема, на фабриці одночасно мали змогу працювати кілька режисерських груп. Біля фабрики мав бути побудований цілий ряд допоміжних підприємств.

Перед архітектором постало надзвичайно складне і відповідальне завдання. Від виконавця вимагалися великі інженерно-бу-

дівельні знання і здібності. Труднощі зі створення цього проекту полягали ще й у тому, що його доводилося розробляти в умовах формалістичного засилля, яке тоді панувало у радянському мистецтві, зокрема в архітектурі, бо тоді й не йшлося про якесь архітектурне, пластичне збагачення будівельних конструкцій. Хоча, як відомо, Риков був прихильником модернізації класики. Цього напрямку він дотримувався і в проектуванні кінофабрики, незважаючи на те, що на його адресу часто лунали нападки і нарікання.

У представленому на конкурс проєкті автор запропонував симетричну композицію. Загальна площа забудови становила 12 тис. кв. м, а обсяг 135 тис. м. куб.

Забігаючи трохи наперед, зазначимо, що Київську кінофабрику, на нашу думку, збудували загалом сучасну... Не врахували хіба одного факту — приходу в кіно звуку. Тому нова кінофабрика була фактично непридатною до зйомок звукових фільмів, яких щодалі з'являлося більше й більше...

Погребняк Галина,

доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РЕЖИСЕРСЬКІ ПОШУКИ ЕКРАННОЇ АДАПТАЦІЇ БАЛЕТНОЇ ТВОРЧОСТІ

У широкому розмаїтті кіно- й телевізійних версій балетних постановок особлива цінність належить тим, до яких майстри екрана звертаються багаторазово, кожного разу по-новому читаючи хореографічний текст. Серед таких слід назвати один з найпопулярніших творів сценічного мистецтва минулого й нинішнього століття — балет С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта». До екранної адаптації відомої театральної постановки звертались кіно- і телемитці, зокрема, Дж. К'юкор, Р. Кастеллані, Ф. Дзеффірееллі, Б. Лурман, К. Карлей, К. Кокс, В. Вудман, Ів Деганье та інші.

Одна з перших кіноверсій балету «Ромео і Джульєтта» з'явилась 1954 року в режисурі Л. Арнштама та хореографії Л. Лавровського, де у головних ролях були задіяні Г. Уланова (яка зазначала, що автори кінотвору опікувались тим, аби «трагедія, написана чотириста років тому, звучала би сучасною темою в балеті, котрий сприймався би як новітній») (*Ромео и Джульетта — фильмы знаменитые и забытые*, EP) та Ю. Жданов. У 1955-му фільм-балет було включено до конкурсної програми Каннського кінофоруму, присікливе журі якого високо оцінило яскраво-вишукану кольорову гаму стрічки, тлом котрої слугували барвисті кримські пейзажі, схожі на італійські, шикарні архітектурні ансамблі лівадійських палаців, вуличні сцени, що знімалися на натурі в оточенні реалістичних декорацій, розкішні костюми героїв, створені художниками П. Вільямсом та К. Єфімовим. Фільм було відзначено почесним призом як «Найкращий ліричний фільм» (*Prix du film lyrique*) та нагороджено Премією «За кінематографічну інтерпретацію балету та видатну майстерність Галини Уланової» (*Pour l'interprétation cinématographique du ballet et le talent exceptionnel de Galina Ulanova*), тоді як 1957-го екранній інтерпретації балетного твору у його невербальній природі «художнього висловлювання» (Коростельова, 2018, с. 9) було присуджено Першу премію в групі класичного балету на бразильському МКФ фільмів класичного та сучасного танцю.

1966 року в світовий прокат виходить фільм-балет «Ромео і Джульєтта» у режисурі П. Циннера й хореографії Кеннета МакМіллана, одного із засновників балетного театру в Уелсі та його багаторічного художнього керівника. Задіявши до співпраці артистів Королівського балету в Ковент-Гардені — Royal Ballet та оркестр королівського оперного театру — Royal Opera House, продюсери фільму зробили передовсім надзвичайно вдалий вибір виконавців головних ролей (творчий дует яких, попри велику різницю у віці, тривав майже 17 років і дотепер вважається одним із найбільш значущих в історії класичного танцю) (*Dame Margot Fonteyn*, EP) — запросивши М. Фонтейн та Р. Нурієва. Особливого шарму фільму надавали автентичні декорації й костюми в авторстві Н. Георгіадіса, доповнюючи балетну майстерність виконав-

ців й створюючи вишукане видовище, що захоплювало глядачів тонкою емоційністю й стрімкою динамікою розгортання дійства. Разом з тим стрічка хибувала й деякою штучністю, неорганічним поєднанням екранної та сценічної естетики, бо ж на екрані фактично поставала балетна вистава, ретельно зафіксована на плівку всередині сценічного простору Ковент-Гардена.

Згодом у численних екранних версіях названого балету С. Прокоф'єва режисери презентували як власні виразні (аудіовізуальні) засоби, так і класичні хореографічні, з перемінним успіхом інтерпретували балетний текст, шукали свій екранний концепт, стаючи «проміжною ланкою між танцівниками й автором, визначаючи ракурс сприйняття глядача (Коростельова, 2018, с. 21). Серед таких екранізацій цікавою видається телевізійна копродукція «Ромео і Джульєтта» у режисурі американського постановника Д. Вернона, який мав акторсько-режисерський досвід як у кіно, так і на сценах Бродвейських театрів (McLellan Dennis. John Vernon, 72, EP).

1982-го відомий балет С. Прокоф'єва адаптують телевізійники Італії, знову залучаючи до екранного виконавства Р. Нурієва та італійську балерину й кіно- телеактрису К. Фраччі, презентуючи екранний продукт, що, по суті, ідеально переповідав мовою аудіовізуального мистецтва класичний балет. Проте в 2000-му італійські продюсери знову звертаються до балету «Ромео і Джульєтта», виставляючи на глядацький суд вже жіночу екранну версію Т. Протазоні, якій вдається самотньо відтворити за допомогою об'ємної композиції, світлотіні, кольору, колориту, динаміки камери, різноплановості, точності ракурсною зйомки, екранної перспективи трагедію Шекспіра й по-своєму (вкотре в історії мистецтв) змусити глядача співпереживати веронським закоханим — Ромео (А. Корелла) та Джульєтти (А. Феррі). Показово, що у вказаній італійській телевізійній версії виконавиця вже вдруге виконувала екранну партію Джульєтти. Відомо, що до того хореографію продюсери запрошували до співпраці (у дуеті з В. Іглінгом) із балетмейстером і керівником Лондонського Королівського балету Кеннетом МакМілланом, у хореографії й режисурі якого 1984 року вийшов на екрани фільм-балет «Ромео і Джульєтта».

У 2018 р. до ювілею К. МакМіллана продюсери знову запросять його до екранної співтворчості. У відтворенні власної культової хореографії балету «Ромео і Джульєтта» балетмейстер співпрацюватиме з режисером М. Нанном та найкращими балетними виконавцями Королівського Оперного Театру — Ф. Хейворд у ролі Джульєтти, В. Брейсуеллом (Ромео), М. Боллом (Тібальд), М. Самбе, Д. Хейєм, К. МакНейлі, К. Сандерсом, Б. Гартсайд, Т. Моком, Л. Морера ін. Глядачам представлять вічну, актуальну та захоплюючу історію «кохання у виконанні сучасних зірок Королівського балету Великобританії. Нове прочитання віртуозної постановки класика англійського балету К. МакМіллана — це не просто театральна постановка чи балетна трансляція, а унікальний проект, який поєднує на великому екрані музику, театр та балетне мистецтво найкращих європейських виконавців» (*Romeo and Juliet: Beyond Words*, EP). Нова екранна версія балету, відображаючи особливості та настрої епохи, описаної Шекспіром, вразить публіку зворушливістю й романтичністю оповіді, виконавською експресією.

Підсумовуючи наші розмисли зазначимо, що, зійшовши в XVI столітті зі сторінок шекспірівської п'єси на театральний кін, у XX столітті Ромео і Джульєтта зробили потужний крок далі, ставши одними з найпопулярніших героїв світового кіно- й телемистецтва в XXI столітті (*Romeo and Juliet on screen*, EP). Здавалося б, в епоху постпостмодерну митцям, що здійснили понад п'ятдесят екранних перекладів, настав час зупинитися, проте трагічна шекспірівська історія справді є вічною за своєю змістовою суттю, таїть у собі фактично необмежені можливості тлумачень й навдивовижу органічно інтерпретується саме мовою екранних візій, надаючи сучасним режисерам можливість укотре прагнути нових екранних адаптацій всесвітньовідомого твору, де «інтерпретація постає як співвіднесення оригіналу твору із системою образів і понять щодо того чи іншого твору самих інтерпретаторів» (Коростельова, 2018, с. 22).

Коростельова М. Д. (2018). Хореографічні інтерпретації балетів П. Чайковського наприкінці XX — на початку XXI століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.04. Київ, 2018. 22 с.

- Ромео и Джульетта — фильмы знаменитые и забытые. URL: <http://www.romeo-juliet-club.ru/cino.html> (дата звернення 23.03.2022). Dame Margot Fonteyn. URL: (дата звернення 07.03.2022).
- McLellan Dennis. John Vernon, 72; Roles as Villain Included Dean in «Animal House». URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/prime-cut-1972> (дата звернення 26.03.2022).
- Muere Carla Fracci, la bailarina musa de la Scala de Milan. URL: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20210527/muere-carla-fracci-bailarina-scala-milan-11767215> (дата звернення 11.03.2022).
- Romeo and Juliet: Beyond Words. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/140858/annot/> (дата звернення 23.03.2022).
- Romeo and Juliet on screen. URL: <http://www.romeo-juliet-club.ru/cino.html> (дата звернення 24.03.2022).
- TV dance-winner Archambault tackles Nureyev. URL: (дата звернення 25.03.2022).

Роман Росляк,

кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО В ЕВАКУАЦІЇ

Війна з Німеччиною заскочила О. Довженка на посаді художнього керівника Київської кіностудії художніх фільмів (на цю посаду він був призначений ще в 1940 р.). 22 червня 1941 р. О. Довженко виступив на радіо і закликав до боротьби із ворогом. Однак у неформальній обстановці, за свідченням агентів НКДБ, режисер спочатку висловлював «поразницькі настрої». Так, агент «Альберт» (він же Г. Зельдович) зазначав: 23 червня Довженко сказав йому, що справи дуже погані — німці вторглися сталевую колоною вглиб нашої території і пройшли вже Рівне.

З початком німецько-радянської війни розпочалася евакуація українських кінопідприємств до східних районів СРСР. Однак сталося так, що О. Довженко був евакуйований окремо від

Київської кіностудії, до Уфи — разом із українськими письменниками.

«Протягом цих днів евакуаційні ешелони з Києва проходять через Харків один за одним, прямуючи на схід. За розпорядженням Хрущова, з Києва евакуйовано майже всіх письменників. До Куйбишева проїхали і Яновський, Довженко, Панч, Копиленко, Тичина, Рильський. За їхніми словами (вони вночі дзвонили мені телефоном з вокзалу), вони їдуть проти своєї волі, за розпорядженням ЦК, покинувши все майно, без грошей. Настрій у них пригнічений. Кажуть, що намагатимуться повернутися назад. Багато хто намагається піти з ешелонів і залишитись у Харкові. Але вдається це лише тим, у кого в дорозі захворіли діти», — писав у донесенні від 19 липня 1941 р. агент «Стріла» (Юрій Смолич).

Пізніше Довженко всіх собак за такий «турборежим» евакуації (не встигли навіть захопити теплого одягу) «спускав» на М. Бажана (коли їхні стосунки вже доволі зіпсувалися), мовляв, саме він «випхав» його з Києва.

Уфа на кінорежисера справила гнітюче враження — це видно вже з перших рядків його листа до заступника Раднаркому УРСР Ф. Редька: «Привіт Вам з Уфи, міста некрасивого і достатньо вонючого. Набилось сюди нашого брата багато. Робити нам нічого. І ми нудимося і мріємо про Україну».

Наприкінці жовтня О. Довженко (разом із Ю. Солнцевою) нарешті дістався до Ашхабада, куди була евакуйована Київська кіностудія. Відповідно до наказу її директора Я. Лінійчука, 26 жовтня художнього керівника студії О. Довженка зарахували до штату і формально він розпочав виконувати свої службові обов'язки. Хоча насправді все було по-іншому...

Зустріли Довженка в Ашхабаді вороже. А вже наступного дня після приїзду його викликав директор студії Я. Лінійчук і заявив, що режисерові краще виїхати... на фронт, мовляв, дехто з працівників студії вирішив його скомпрометувати, і це вже зроблено. Коли ж Довженко намагався зустрітися із партійним керівництвом Туркменії, аби якимось чином з'ясувати ситуацію, йому відмовили. А згодом Я. Лінійчук і «компанія» домоглися зняття О. Довженка з посади художнього керівника Київської кіностудії.

Принаймні таку версію висловила у листі до заступника Раднаркому УРСР Ф. Редька Ю. Солнцева. Але це цілком скидається на правду й засвідчує, що проти Довженка ще в Києві, під час евакуації кіностудії, була організована ціла кампанія, що мала на меті його дискредитацію. За свідченнями заступника директора студії М. Коваленка, організував цю колективну заяву (власне наклеп) на адресу голови Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР І. Большакова завідувач сценарного відділу О. Сирота, з яким в О. Довженка були доволі напружені стосунки. Збираючи підписи, він зауважував, що Довженко, мовляв, «дезертирував з Києва. Розвалив роботу і т.д.», хоча насправді це не відповідало дійсності. Лист цих «доброзичливців» зберігається (зберігався?..) у Російському архіві літератури і мистецтва...

І справді, доволі оперативно — 24 листопада 1941 р. — наказом голови Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР І. Большакова Довженка звільнили від виконання обов'язків художнього керівника Київської кіностудії. Звільнили, до речі, тимчасово, мотивуючи це тим, що йому доручено знімати «у стислі терміни сучасну картину на українському матеріалі». Очолив Київську, заодно Ашхабадську і Ташкентську студії, — М. Ромм — знову ж таки тимчасово.

Сам О. Довженко (у листі до того ж таки Ф. Редька) виклав власну версію цих подій, яка, втім, не відрізняється від версії Солнцевої: «Повідомляю Вас, що восени 1941 року в Ашхабаді голова Комітету в справах кінематографії при Раднаркомі СРСР т. Большаков спеціальним приказом зняв мене з художнього керівництва Київської кіностудії. Офіційно зняв тимчасово. Мотиви зняття — необхідність спішно виготовити сценарій і зробити фільм про Україну у вітчизняній війні. Словесно висловлені мотиви — небажання режисерів Лукова і Савченка працювати під моїм керівництвом і моя [не]припустима нездатність керувати художнім життям студії в умовах війни, коли на студію буде переведено кілька руських режисерів. Тому художнє керівництво приказом гр. Большакова доручено режисеру М. Ромму по совмісництву з керівництвом Ташкентською і Одеською кіностудіями».

Неприпустимим з позиції інтересів української кінематографії, звільнення вважав начальник Управління кінофікації при РНК УРСР С. Карасьов, закликаючи українські ЦК та Раднарком порушити перед керівництвом Комітету кінематографії питання, аби режисерові негайно доручили зняти документальний фільм про звільнення України від нацистів.

Далі події розгорталися таким чином. Відповідно до наказу Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР від 24 березня 1943 р. Довженко знову стає художнім керівником Київської студії, хоча на той момент перебуває у штаті кіностудії «Мосфільм». Тож у цей час Довженко залишався суто номінальним керівником Київської студії. А реально студію очолювали І. Савченко — як художній керівник, та М. Донської — як його заступник. Така ситуація зберігалася до 17 липня 1943 р., коли черговим наказом Комітету в справах кінематографії зазначених режисерів звільнили від виконання обов'язків.

Однак Довженко фактично не здійснював художнього керівництва студією: 14 вересня 1943 р. наказом в.о. директора Київської кіностудії художніх фільмів Новицького режисера разом із Ю. Солнцевою відрядили на тимчасову роботу на «Мосфільм».

Наказом Комітету в справах кінематографії про виробництво другої серії хронікально-документального фільму «Битва за нашу Радянську Україну» О. Довженка призначено художнім керівником зазначеного фільму, а його режисерами — Ю. Солнцевою та Я. Авдеєнка. Виробництво стрічки мало здійснюватися Центральною та Українською студіями кінохроніки.

Однак над Довженком уже почалися збиратися хмари. Наприкінці січня 1944 р. його кіноповість «Україна в огні» була піддана нищівній критиці Й. Сталіним, результатом якої стала тривала опала кінорежисера, зняття його з усіх посад, виведення зі складу різних громадських організацій. 12 лютого 1944 р. Політбюро ЦК КП(б)У на своєму засіданні ухвалило постанову «Про Довженка О. П.», відповідно до якої режисера було остаточно звільнено від обов'язків художнього керівника Київської кіностудії...

Станіславська Катерина,

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

МУЗИЧНИЙ КОНТРАПУНКТ НА ЕКРАНІ: СИНХРОННА АСИНХРОННІСТЬ

В еволюційному процесі кінематографа музика бере на себе дедалі важливіші драматургічні функції й чимдалі глибше пронизує тканину творів кіномистецтва: від зовнішньої ілюстративності, синхронності вона переходить до асинхронності, кінематографічного контрапункту.

Сам термін «контрапункт» (лат. «проти точки», «точка проти точки», «нота проти ноти») потрапив до кіно з музичного мистецтва, означаючи поєднання декількох мелодійних ліній. Два нюанси музичного контрапункту, які стали суттєвими для контрапункту аудіовізуального: мелодійні лінії контрапункту автономні, але продумано поєднані та взаємодіючі; у мелодіях може не бути контрасту, але обов'язково є протиставлення.

Поняття «звукороровий контрапункт» як розбіжність візуального і звукового образу в кадрі було введено в обіг Сергієм Ейзенштейном у знаменитій «Заявці». Режисер зазначав, що робота зі звуком у кіно має бути спрямована на акцентування його різкої розбіжності з образом зоровим, бо саме таке, контрапунктичне використання звуку закладає потенційний розвиток нових несподіваних сенсів.

Музичний звук на сучасному кіноекрані має взаємодіяти з візуальним образом. Німецький теоретик кіно Зігфрід Кракауер ще в середині ХХ ст. сформулював чотири типи такої взаємодії: *синхронність* (єдність часопростору аудіо й відео), *асинхронність* (часова або просторова невідповідність), *паралелізм* (визначає достовірність візуальних та звукових подій) і *контрапункт* (звук і відеоряд «говорять» про різне). Кракауер ці чотири принципи подає в парах: синхронність — асинхронність, паралелізм — контрапункт, додаючи, що вони не реалізуються окремо, а тісно пов'язані між собою.

Словацький композитор і кінознавець Юрай Лексманн у своїй книжці «Teória filmovej hudby» [«Теорія музики фільмів»] (1981) запропонував свою концепцію синхронності й асинхронності зображення і звуку в кіно: *реалістична синхронність* передбачає повну відповідність звуку і зображення зі збереженням просторово-акустичних, динамічних, тембрових та інших характеристик; *художня синхронність* оперує суб'єктивним звуком, що допускає різного роду спотворення, трансформації з метою посилення емоційної виразності; *реалістична асинхронність* може передбачати використання звуку замість зображення; *художня асинхронність* безпосередньо пов'язана з поняттям «контрапункт», коли в результаті поліфонічного поєднання відео та аудіо синтезується новий смисл.

Таким новим смислом може бути коментар від автора, який ніби піднімається над екранною ситуацією, відчужується від неї: в очевидному протиставленні картинки і звуку може висловлюватися авторська позиція.

Отож аудіовізуальний контрапункт у кіно — це художній прийом поєднання в кадрі самодостатніх (інколи суперечливих, протилежних) візуальної та звукової драматургічних ліній з метою утворення нового сенсу.

При розгляданні явища аудіовізуального контрапункту в процесі викладання навчальної дисципліни «Музика в кіно», виникла необхідність створити доступну систематизацію видів контрапункту, базовану на загальнономистецьких засадах, яка в теорії надала б студентам найяскравіші приклади неочікуваного поєднання візуального ряду і музики; в практиці комплексного аналізу фільму дала б можливість визначати силу естетичного впливу такої взаємодії, а у власній екранній творчості сприяла б знаходженню ключових композиційно-драматургічних моментів, глибинний сенс яких можна виразити через звукозоровий контрапункт. Таких видів контрапункту було виокремлено три: образно-емоційний, темпоритимічний і стильовий.

Образно-емоційний є найтипівішим прикладом контрапункту — поєднання в кадрі двох різних емоційних характеристик, почуттів або настроїв. Саме тому цей вид контрапункту можна ще називати *настроєвим*.

Темпоритмічний контрапункт апелює до однієї з найсуттєвіших особливостей і музики, і кіно, — властивості втілювати рух. Темп як швидкість руху і ритм як (не)регулярна повторюваність певних елементів і дій утворюють в комплексі явище темпоритму — своєрідного «фіксатора» зовнішньої і внутрішньої активності, рухового напруження. Швидкий рух у кадрі під повільну музику — типовий приклад темпоритмічного контрапункту.

Стильовий контрапункт спирається на категорію стилю, головна характеристика якого — єдність елементів у рамках певної цілісності. Отже, стильовий контрапункт цю цілісність порушуватиме чи навіть руйнуватиме. Одним із яскравих різновидів стильового контрапункту буде контрапункт *епохальний* — очевидне протиставлення двох епох, одну з яких спостерігає око, а другу чує вухо. До різновиду стильового контрапункту віднесемо і контрапункт *етнічний* — протиставлення національно-культурних рис зображення і музики.

У процесі аналізу фрагментів кінострічок студенти переконуються, що один епізод може містити декілька видів контрапункту; презентувати очевидний контрапункт в одній частині епізоду і нівелювати його в іншій; тлумачитися подвійно; демонструвати різні грані контрапункту.

Слід наголосити, що саме виявлення контрапункту та визначення його виду/видів є лише першим етапом аналізу звукозорової тканини. Другим і основним є намагання зрозуміти естетичну мету режисера щодо застосування контрапункту. Така технічно-синхронна взаємодія аудіо і відео водночас із мистецько-естетичною асинхронністю первинних смислів сприяє досягненню нового змістовно-художнього сенсу.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА

Безгін Олексій,

*дійсний член (академік) Національної академії мистецтв
України, кандидат мистецтвознавства, професор*

ПОРЯДОК ПРИСУДЖЕННЯ СТУПЕНЯ ДОКТОРА ФІЛОСОФІЇ: НОВІ АСПЕКТИ ЗАХИСТУ

До початку реформування освітньої галузі 2017 року все підпорядковувалось єдиній освітній структурі, яка не визнавала особливостей мистецької галузі. Специфіка мистецької освіти не була визначена й не була окремим предметом уваги. Хоча вона в інституційному аспекті знаходиться в функціональному колі цілісної системи освіти, але характеризується власною моделлю, основою якої є духовне виховання через творчість. Її розвиток має спрямовуватися на формування творчої особистості, виховувати культуру методологічного мислення. Життєвою та важливою стає проблема підготовки наукових і науково-педагогічних кадрів для галузі культури і мистецтва, зокрема, на третьому рівні вищої освіти. Тому вдосконалення національної системи підготовки наукових кадрів набуває особливого значення і являє собою актуальне науково-прикладне завдання.

Законодавчі зміни в Україні, які стосуються третього освітньо-наукового рівня вищої, в тому числі мистецької, освіти, визначили порядок підготовки здобувача ступеня доктора філософії. Але деякі питання, особливо такі як утворення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти для захисту дисертації, потребують уточнення та вирішення.

Одним з головних питань є вимоги до компетентності членів вченої ради. Згідно з Порядком присудження ступеня доктора філософії, затвердженого постановою КМУ від 12 січня 2022 р. № 44, компетентність членів ради визначається наявністю не мен-

ше трьох наукових публікацій за тематикою дослідження здобувача за умови їх опублікування впродовж останніх п'яти років до дня утворення разової ради та після присудження вченому ступеня доктора філософії (кандидата наук).

За визначенням того ж Порядку, тематика дослідження це «частина предметної (дисциплінарної) області спеціальності (спеціальностей), у межах якої (яких) провадиться інтелектуальна творча діяльність, спрямована на одержання і використання нових знань та за якою публікуються наукові результати». При цьому предметна область спеціальності може бути унікальною і такою, що не досліджувалась раніше. Публікацій у такій області може не існувати. Виникає питання: як можна вимагати від члена спеціалізованої ради, щоб його наукові доробки були саме з цієї предметної області? Напевне, було би правильним вимагати, щоб член спеціалізованої ради був однієї спеціальності зі здобувачем та мав із цієї спеціальності наукові розробки.

Наприклад. Спеціальність «Сценічне мистецтво» передбачає дослідження театру, естради, циркового мистецтва, театру ляльок тощо. Вочевидь, фахівці цієї спеціальності є достатньо компетентними, щоб оцінити відповідність результатів дисертації здобувача вимогам освітньо-наукової програми, включаючи науковий рівень, академічну доброчесність, а також рівень набуття здобувачем теоретичних знань, новизну, теоретичне та практичне значення дисертації. Але вимагати від членів ради наявність праць саме з предметної області дослідження (наприклад, стилю «стимпанк» в сценічному мистецтві) немає сенсу.

На додаток. При визначенні компетентності членів спеціалізованої ради потрібно також враховувати рівень розвитку тієї чи іншої спеціальності, включаючи наявність наукових публікацій. Обмежена кількість публікацій з деяких мистецьких спеціалізацій, таких як, наприклад, циркове мистецтво може стати перешкодою при створенні спеціалізованих рад.

Відповідно, перш ніж запроваджувати певні вимоги оцінювання компетентності фахівців, які можуть бути включені до спеціалізованої ради, слід зважувати всі «за» і «проти» виходячи з реальної ситуації для України та її дослідників сьогодні.

Підготовка наукових кадрів, безперечно, є невід'ємною та важливою складовою загальної системи освіти. Особливо це набуває значення при інтеграції вітчизняної системи підготовки кадрів у європейський освітній простір.

Васильєв Сергій,

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ОТС Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ У СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ ВИЩОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ НА 2022–2032 РОКИ

23 лютого 2022 року Кабінет Міністрів України своїм розпорядженням № 286-р схвалив Стратегію розвитку вищої освіти в Україні на 2022–2032 роки (далі — Стратегія), що визначає напрями розвитку системи вищої освіти на сучасному етапі розвитку суспільства та економіки країни і визначає її основні характеристики, які мають бути сформовані до 2032 року.

Мистецька освіта, згідно із законом України «Про освіту», передбачає здобуття спеціальних здібностей, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій у процесі активної мистецької діяльності, набуття особою комплексу професійних, у тому числі виконавських, компетентностей і спрямована на професійну художньо-творчу самореалізацію особистості й отримання кваліфікацій у різних видах мистецтва. З огляду на її специфіку, доречно вивчити, яким чином представлені у Стратегії питання мистецької освіти і, ширше, культури.

У Стратегії описані проблеми, які обумовили її прийняття, здійснено аналіз поточного стану справ і тенденцій розвитку вищої освіти в Україні, визначено стратегічні цілі та показники їх досягнення, очікувані результати, завдання, спрямовані на досягнення поставлених цілей, механізми та етапи реалізації Страте-

гії, а також приділено увагу фінансовим ресурсам для реалізації Стратегії та моніторингу й оцінці результативності її реалізації.

Метою (місією) вищої освіти в Україні Стратегією визначено інтелектуальний, культурний і професійний розвиток особистості, формування якісного людського капіталу та згуртування суспільства для утвердження України як рівноправного члена європейської спільноти, розбудову ефективної інноваційної конкурентоспроможної економіки та забезпечення високих стандартів якості життя.

З-поміж ідентифікованих проблем, які наявні у системі вищої освіти, створюють ризики і негативно впливають на неї, визначено й недостатній розвиток окремих елементів культури:

- недостатню розвиненість культури академічної доброчесності (Ідентифікована ключова проблема 2 «Брак відкритості закладів вищої освіти, спроможності продукувати корисну інтелектуальну продукцію, принципової протидії проявам корупції та академічної недоброчесності, безумовної підтримки чесного вступу та об'єктивного оцінювання результатів навчання»);

- недостатній рівень володіння іноземними мовами всіх учасників освітнього процесу, який призводить до недостатнього використання потенціалу інтернаціоналізації у вищій освіті (Ідентифікована ключова проблема 3 «Низький рівень доступності вищої освіти через недотримання європейських стандартів якості, стану інфраструктури та освітнього простору, базування освітнього процесу на наукових дослідженнях, забезпечення умов для вразливих категорій здобувачів») і до того, що частина здобувачів вищої освіти не набуває достатніх знань про розмаїття культур (мультикультурних компетентностей), навичок робочої комунікації в міжнародному контексті (Ідентифікована ключова проблема 4 «Євроінтеграційні прагнення, які не завжди підкріплюються готовністю до гармонізації структур, наукової кооперації та запозичення кращої практики, створення умов для іноземців та підготовки українських студентів до відкритого світу»);

- низький рівень культури врядування у сфері вищої освіти, а також зосередження закладів винятково на освітній і науковій діяльності, що не сприяє створенню умов для всебічного розвит-

ку особистості та реалізації її талантів (Ідентифікована ключова проблема 5 «Поширена імітація студентоцентризму, неконкурентні заробітна плата та умови праці працівників, брак управлінської підготовки у керівного складу закладів вищої освіти, неусвідомлення місії лідерства у формуванні людського капіталу та згуртуванні суспільства, в освіті дорослих, що призводить до зниження привабливості закладів вищої освіти»).

Прямо про вищу мистецьку освіту у Стратегії згадано виключно у контексті аналізу поточного стану справ — завершення переходу до трирівневої системи вищої освіти (бакалавр (молодший бакалавр як короткий цикл), магістр, доктор філософії / доктор мистецтва) і нового підходу до підготовки докторів філософії / докторів мистецтва за структурованими освітньо-науковими / освітньо-творчими програмами, які передбачають освітню компоненту.

За оцінками розробників Стратегії, у найближчі десять років — попри тенденцію до неоіндустріалізації, впровадження концепції Індустрії 4.0, роботизацію, розвиток ІТ-технологій — професії, пов'язані із збереженням здоров'я, освітою, творчістю, наданням індивідуальних послуг, залишаться актуальними, оскільки не зможуть бути замінені автоматизованими системами навіть з використанням штучного інтелекту. Це дає змогу дивитися на перспективи затребуваності вищої мистецької освіти у контексті потреб ринку праці з певним оптимізмом.

Відзначено, що швидкі зміни, які відбуваються у суспільстві, технологіях, вимагають від фахівців серед іншого креативності, мультикультурності, володіння кількома мовами. Сприяння набуттю учасниками освітнього процесу міжнаціональних і міжкультурних компетентностей передбачене й у рамках розвитку Європейського простору вищої освіти на період до 2030 року як один із шляхів забезпечення його взаємопов'язаності.

У Стратегії адаптацію випускників закладів вищої освіти до життя та роботи в мультикультурному середовищі визначено однією з операційних цілей Стратегічної цілі 4 «Інтернаціоналізація вищої освіти України», а для її досягнення передбачено виконання завдання зі створення умов для формування міжкультурної

свідомості та компетентностей. Очікуваним результатом тут має стати формування закладами вищої освіти навичок життя і роботи в мультикультурному середовищі, що приваблюють іноземних студентів якістю освіти та умовами навчання.

З огляду на те, що вища мистецька освіта передбачає творчу діяльність, створення нового культурно-мистецького продукту, певною мірою стосунок до неї мають завдання з впровадження результатів наукових досліджень (творчих досягнень) в освітні програми (для досягнення Стратегічної цілі 3 «Забезпечення якісної освітньо-наукової діяльності, конкурентоспроможної вищої освіти, яка є доступною для різних верств населення») та підтримки інтелектуальних та творчих дискурсів, суспільних ініціатив та проектів (для досягнення Стратегічної цілі 5 «Привабливість закладів вищої освіти для навчання та академічної кар'єри»).

Для досягнення Стратегічної цілі 5 також передбачено виконання завдання з розвитку загальних компетентностей, правової культури, рухової активності, спорту, різних студентських змагань. Таким чином, у Стратегії додатково виокремлено правову культуру як елемент культури. Натомість згадки про естетичну культуру, художню культуру тощо у ній немає.

Отже, у Стратегії питанням мистецької освіти приділено дуже незначну увагу.

Демещенко Віолета,

*кандидат історичних наук, доктор філософії (PhD, історія),
доцент, завідувачка відділу культурної антропології Інституту
культурології НАМ України*

ТЮТОРСЬКИЙ ПІДХІД У ГАЛУЗІ ОСВІТИ: УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД

У тезах розглянуто питання тьюторського підходу та технологій у галузі педагогічної освітянської діяльності на теренах України. Висвітлено основні критерії методології тьюторського

підходу до студентів та дошкільних організацій у межах процесу навчання. Визначено напрями діяльності в українських реаліях майбутньої реалізації методології тьюторського підходу.

Ключові слова: методологія, технології, освітянська діяльність, тьюторство в Україні.

Підготовка сучасних спеціалістів у системі вищої освіти в Україні потребує нових підходів, методів і технологій заради того, щоб сформувати майбутнього кваліфікованого педагога з набором соціально-ціннісних якостей як особистості. Такими якостями є насамперед: самостійність, ініціативність, відповідальність, креативність і затребуваність на сучасному ринку праці в Україні. Педагог сучасності повинен уміти мобільно розв'язувати складні педагогічні завдання в межах освітнього процесу, допомогти студентові сформувати навички, компетенції і вміння, для того щоб адаптуватися до реальної ситуації в сьогodнішньому освітянському просторі.

Сьогodні одним з перспективних напрямів удосконалення навчального процесу у вищій школі є побудова індивідуальної програми навчання студента та її супровід, тому бажано впроваджувати тьюторський підхід, який є актуальним. У межах Болонського процесу таким підходом активно користуються в Європі, більш того, він має свою давню історію, що бере витoki в англійських університетах.

Досвід тьюторства для вітчизняної науки є досить новим галузевим напрямом, на відміну від зарубіжної педагогіки. Тому наукові розвідки в цій галузі є новаторством, тож відповідно поки що висвітлені фрагментарно.

Розглянемо термінологію поняття тьюторство. Термін «тьютор» походить від англ. *tutor* та лат. *tueor* — спостерігаю, дбаю, — педагог-наставник в англійських *public-schools* (загальних, публічних школах), старших класах граматичних шкіл та педагогічних коледжах. Тьюторів (як практиків) обирали серед досвідчених викладачів цих шкіл (*Педагогическая энциклопедия*, 1968, с. 334). У навчальний час тьютор викладав предмети за своєю спеціальністю, після уроків займався виховною роботою з 5-ма, 10-ма або 15 учнями, які до нього прикріплювалися. Феномен тьюторства

тісно пов'язаний з історією англійських університетів і підтверджений багатовіковою практикою.

У зарубіжній педагогіці давно діє система Counseling-Guidance (система шкільних радників — тьюторів та консультантів, це могли також бути керівники як груп, так і класів чи окремих учнів).

У старих англійських університетах — Оксфорді (XII ст.), Кембриджі (XIII ст.) — тьютори допомагали вибудовувати індивідуальні плани роботи для студентів, виконуючи дві основні функції: функцію посередництва між вільним професором і вільним школярем, а також функцію супроводу самоосвіти. При цьому самоосвіта була основою отримання університетського диплому і необхідною умовою особистісного й професійного розвитку з обох сторін, як для тьютора, так і студента, зберігаючи цілісність академічної освіти.

Англійські педагоги вважають, що студент формується як фахівець та особистість в умовах так званого тісного академічного життя спільноти, де обов'язково наявний зворотний зв'язок між студентом і викладачем, а також усім професорсько-викладацьким складом, водночас тьютор є сполучною ланкою, що забезпечує монолітність академічної освіти. Саме він визначає і радить студентам, які лекційні та практичні заняття відвідувати, яким чином складати план своєї навчальної роботи, стежить за тим, щоб його підопічні добре займалися і готувалися до іспитів, а разом з тим ще й фактично виконує батьківські функції.

В українських ВНЗ за радянських часів і донині була і є чинною система кураторів, навіть педагогічне навантаження складається з огляду на роботу куратора, але інститут тьюторства дещо персоналізований і орієнтований на невелику кількість студентів, а отже і ефект виходить кращий, особливо в межах мистецької освіти.

В Україні 26 жовтня 2011 року була створена «Тьюторська асоціація України». Місія громадської організації «Тьюторська асоціація України» полягає у поширенні ідей і принципів відкритої освіти та гуманної педагогіки, унікальності кожної особи, її права на індивідуальний зміст і траєкторію своєї освіти в контексті культури та свободи вибору.

Основною метою діяльності асоціації є задоволення й захист законних прав та інтересів своїх членів, освітніх інтересів педагогів, батьків і дітей у різноманітних сферах суспільного життя. Це стосується як вишив, так і школярів та дітей дошкільного віку або тих, хто здобуває середню освіту у форматі домашнього навчання.

Сучасний стан впровадження тьюторських технологій в Україні активно демонструють приватні ліцензовані заклади освіти, такі як: приватна школа «КМДШ» м. Львів, дитячий садок «Еколенд» м. Львів, приватна школа «Афіни» м. Київ, «Український аграрний ліцей» м. Умань. Успішність і прогресивність закладів була представлена на Міжнародному конгресі тьюторингу у м. Києві 27–28 жовтня 2018 року.

Отже даний підхід є не новим, але актуальним у сучасному освітянському процесі в Україні та має певні перспективи в контексті, як гуманітарної, так і мистецької освіти.

Педагогическая энциклопедия (1968). Гл. ред. И.А. Каиров, Ф.Н. Петров [и др.]. Т. 4. Москва: Советская энциклопедия. 912 с.

Кузнєцова Інна.

доктор філософії (PhD, філософія), старший науковий співробітник, доцент, вчений секретар Інституту культурології НАМ України

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА У ПРОСТОРИ МЕРЕЖЕВОЇ
ЛОГІКИ: ЕТИЧНІ ЦІННОСТІ МАЙБУТНЬОГО МИТЦЯ
В ДЕМОКРАТИЧНОМУ ТА ТРАВМОВАНОМУ
СУСПІЛЬСТВАХ**

Сучасна мистецька освіта є об'єктом посиленої уваги наукового дискурсу, передусім за умови розгортання трансформаційних процесів багатовимірного переходу всіх сфер людської діяльності на новий рівень — інформаціоналізм (М. Кастельс), що визначається багаторазовим посиленням нового джерела про-

дуктивності/ефективності суспільства: обробка інформації, символічна комунікація, технологія генерування знань. Характерною для інформаційного способу розвитку стає вимога критичного осмислення суспільством нової якості складності соціокультурних процесів, пов'язаних із характером взаємодії знання та інформації, а особливо — впливу знання на саме знання.

Філософські розвідки щодо ролі/відповідальності вищої мистецької освіти у професійному і моральному розвитку митця, здатного до нової соціальної морфології (самоорганізація, самоференція) за умов формування/функціонування складної динамічної відкритої системи мережевого суспільства, має обґрунтований вихід у проблемне поле аксіології вищої школи, зокрема, аксіологічного вибору майбутнього театрального та кіномитця. Саме етичні засади становлення особистості майбутнього митця та його моральне рішення/вибір модернізують суспільство більшою мірою ніж новітні технології, а умовою моральної компетентності кожного митця стає участь суспільства. Підґрунтям зазначеного є комунікація як основний камертон вироблення самосвідомості особистості та її соціалізації.

Ідеальний тип соціалізації (за Ю. Габермасом) передбачає процес розвитку у майбутнього митця таких когнітивних і моральних якостей, що дали б йому змогу бути суб'єктом плюрального і демократичного суспільства. Концепція комунікативної дії та етичного дискурсу Габермаса, за якою теорію морального розвитку і дискурсивну етику єднає хід формування морального судження, а принципи етичного дискурсу є більш вдалою філософською засадою для морального розвитку, надає можливість зробити висновок: морально смислові орієнтири сучасності вимагають спільної дієвої монологічної та діалогічної відповідальності суб'єктів творення, трансляції, інтерпретації текстів культури за створення та постійне відтворення єдиного смислового поля культури, а відтак — цілісності суспільства і його історичну перспективу.

Холістичний світогляд виступає прогресивною альтернативою патологічних рис редуccionістського мислення, що опікує фрагментарне знання, пов'язаного із втратою цілого та його пер-

спектив. Затребуваність людства на трансверсальність як здатність поєднувати відмінності, а не нівелювання/редукування їх, долати межі і перешкоди між системами цінностей, парадигмами, культурами, комплементарно їх поєднуючи, своєю підставою має формування інтегрального мислення як основи стійкого розвитку суспільства і балансу. Майбутньому необхідні люди, здатні шукати відповіді на питання, яких апіорі наразі немає, люди з незаангажованим поглядом на речі, які зможуть критично оцінити дані, зібрані алгоритмами.

Враховуючи потреби суспільства вільно завбачити зростання потреби у гуманітарній освіті, зокрема, в мистецькій, що дасть змогу здійснювати професійну підготовку комунікативної особистості, для якої затребуваним є співпереживання (емпатія), готовність і вміння слухати, критичне мислення і творча інтуїція якої ініціює самоздатність до трансформації і самотрансформації людини. Така філософія освітньої політики має бути спрямована на стратегічну мету соціального розвитку — формування світового громадянського суспільства як нової планетарної спільноти, відповідальної за майбутнє людства і планети Земля.

Нездатність/неможливість критично мислити генерує виправдання зла, зокрема такого зла, як війна, вимальовуючи його як тривіальне, банальне явище та формуючи засобами ЗМІ особливу систему суспільної моралі на ґрунті сублимованого почуття неповноцінності, недобррозичливості до «призначеного ворога» — людини, країни, системи цінностей. І в такий спосіб безсила заздрість рабів виправдовує свої власні невдачі, свою неспроможність та небажання побудувати демократичне та правове суспільство. Зазначений феномен отримав у філософії своє поняття — *ressentiment* (Ніцше, *До генеалогії моралі*, 1887 р.).

Дослідники ресентименту зазначають, що, коли політичною доктриною держави стає суто конфронтація зі світом, а людською біомасою країни оволодіває ненависть до всього зовнішнього (хоча науково-технічними здобутками продовжують користуватися) запановує жага приховати власну ницість, поразки за рахунок чужих страждань, що створює загрозу для суспільств, які важливою цінністю обирають свободу.

Саме такою небезпекою для демократичного світу став у ХХІ столітті кремлівський ресентимент — ненависть раба до всього, що є свободою. Травма московського пожиттєвообраного вождя сублимована в цілковиту ненависть до України як суверенної держави, до української ідентичності, і після мужнього спротиву громадян України — до українського суспільства в цілому, понад це — існування України як такої стало для нього неприйнятним тригером, що катує його посттравматичним стресовим розладом. 24 лютого 2022 ненависть до України, що накопичувалася на московії століттями, отримала новий вияв — брутально розв'язану кремлем повномасштабну війну проти України, підтриману закомплексованою біомасою шукачів зовнішніх «ворогів» (символічного Іншого).

Сама країна Мокша (самоназва до першого злочинства 1721 року, після були крадіжки історичних подій, авторства наукових і культурних здобутків тощо) та її населення також мають глибоку постімперську травму, комплекс неповноцінності, пов'язаний з тригером — образом ворога в уособленні суспільств країн Балтії, Грузії, України. Так, московська пропаганда, до складу якої самовіднесли себе і багато митців, через комунікаційні канали (в т.ч. — міжнародні) вимальовує «альтруїстичні» образ своєї країни, насаджаючи ресентиментальні наративи щодо «молодшості України» (України, що має тисячолітню історію на противагу 300-літній недорозвиненій мокшанії, проте на болотах ще не навчились читати архівні документи), «державного перевороту у Києві», заперечуючи Революцію Гідності, так звані утиски російськомовних, «геноцид росіян на Донбасі», «ісконно рускій Крим» тощо. Культивована серед свого населення колективна ненависть до України призвела до українофобських заяв рашистів, звучання яких («українське питання») суголосьне фашистському баченню права євреїв на існування. На хворобливому бажанні понад 85% «жителей рф» — не народу, не громадян! — помститися Україні й українцям вибудовано новий етап геноциду (пригадаємо Голодомори, Депортації, Голокост), державне московське ЗМІ Ріа Новості відверто називає це «деукраїнізацією» та «деєвропеїзацією».

Тому заяви московських і санкт-петербурзьких митців про переваги «руського міру» дають право на життя і останнім укра-

їнофобським заявам та оголошувати рашистську мету — «побудувати відкриту Євразію від Лісабону до Владивостока». А радісні концертно-парадні гасла «Можемо повторити» виправдовують нелюдську жорстокість банд-формувань під назвою «російська армія» в окупованих українських містах і селищах, тому що улюблені артисти, режисери підтримують їх у цих злочинах проти людяності — вбивати, гвалтувати, піддавати тортурам, знищувати, чпляючи рашистський знак у студіях, на екранах, одязі тощо.

Отже, на лаві трибуналу 2022 року за злочини проти України мають сидіти поруч із політичними і військовими злочинцями діячі культури, які оспівували ресентиментальну сублімацію ненависті московського люду та його моральну ущербність. Оскільки саме носії «московської культури» несуть персональну відповідальність за заклики до знищення суверенної країни та всього українського народу, за ментальне ураження величезної маси люду своєї країни.

Підлісна Любов,

заслужений діяч мистецтв України, доцент, завідувачка кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

НАВЧИТИ НЕ МОЖНА, МОЖНА НАВЧИТИСЯ

Чи можна навчитися якомусь ремеслу, прочитавши багато різної літератури, не перевірявши всі теоретичні знання на практиці? Вочевидь, теоретично можна, але дуже сумнівно, бо кожен теоретик посилається на обмежену кількість першоджерел, які співзвучні з уявленнями людини про предмет дослідження. Якщо ж спробувати звести воедино різні точки зору дослідників-теоретиків, то вийде неймовірна еkleктична картина, де не буде жодного конструктиву.

Якщо, зокрема, сконцентруватися на творчих професіях, то виникає запитання, чи зможе актор-новобранець стати професіоналом, якщо ознайомиться з системою К. С. Станіславського,

О. Курбаса, Є. Вахтангова, М. Чехова, Б. Брехта, Є. Гротовського? Сумніваюсь!

У всіх цих відомих достойників є багато спільного, але значно більше специфічних моментів. І це природно, інакше їхні методи роботи в сценічній царині були б схожі, як брати-близнюки.

І ось актор-початківець, прочитавши всю теоретичну спадщину цих провідних майстрів театру, вирішує, що може вважати себе геніальним актором. Але щойно справа доходить до виходу на сценічний майданчик, тут і стається катастрофа: примітивність, ілюстративність, якесь істерично-темпераментне проголошення тексту ролі, хаотичне безпідставне бігання по сцені... І доки немає міцного фундаменту акторської майстерності, доки «творче немовля» не навчиться міцно стояти на ногах і не зробить своїх перших упевнених кроків, доки не навчиться, впадши, підвестися і впевнено йти далі, долаючи численні перешкоди, доти існуватиме актор-теоретик.

Як відомо, чим менше людина вміє, тим вона самовпевненіша. А це велике гальмо в процесі розвитку та вдосконалення, бо такі люди вважають свою думку вищою за інші, перекривають собі доступ до всього світу, тим самим не даючи своїм живим творчим паросткам проростати й розвиватися.

Найприкріше буває, коли людина має природну обдарованість.

Виникає логічне запитання: «Що робити педагогу з таким горе-студентом?» Намагатися терпляче знаходити шляхи до нього, щоб допомогти зацікавитися справжнім творчим процесом чи визнати його профнепридатність і не марнувати своїх зусиль?

А якщо це майбутній геній?

Вочевидь, потрібно спробувати достукатися до найпотаємніших струн його душі, щоб у нього з'явилося прагнення довести насамперед самому собі, що він спроможний бути кращим з кращих, але для цього потрібно мобілізувати силу волі, зав'язати у вузол своє ЕГО і всю вивільнену енергію спрямувати на вгризання в професію.

Слід усім молодим акторам пам'ятати, що наріжним каменем сучасного театру є не любитель, а актор-професіонал. Якщо такого не буде, то не буде й театру.

Успенська Ольга,

методист вищої категорії Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

ЯКІСТЬ ОСВІТНІХ ПРОГРАМ ТРЕТЬОГО РІВНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ

5. Експерт повинен знати:

- 1) вимоги цього Положення;
- 2) *Критерії*, викладені в додатку до цього Положення;
- 3) правові засади функціонування закладів вищої освіти;
- 4) Стандарти та рекомендації щодо забезпечення якості вищої освіти в Європейському просторі вищої освіти (ESG-2015).

6. Експерт повинен володіти методами зовнішнього оцінювання якості освітніх програм та освітньої діяльності закладу вищої освіти за відповідними програмами, у тому числі вміти:

1) встановлювати відповідність/невідповідність змісту підготовки здобувачів вищої освіти і випускників освітньої програми стандартам вищої освіти;

2) аналізувати, систематизувати й узагальнювати інформацію, що стосується освітньої програми та діяльності закладу за програмою;

3) проводити аналіз внутрішньої документації закладів вищої освіти, пов'язаної з розробленням і реалізацією освітньої програми, а також програм практик, методичних матеріалів, розроблених для реалізації освітньої програми, інших матеріалів, що забезпечують якість освіти тощо;

4) здійснювати збір інформації шляхом опитування, анкетування, інтерв'ювання та інших методів, а також обробку й узагальнення цієї інформації;

5) оцінювати різноманітні ресурси закладу вищої освіти;

6) взаємодіяти в процесі проведення акредитаційної експертизи з іншими експертами, Національним агентством, закладом вищої освіти;

7) складати звіт про результати акредитаційної експертизи;

8) надавати обґрунтовані висновки за результатами акредитаційної експертизи.

7. Під час акредитаційної експертизи експерт має право:

1) безперешкодного доступу на територію та до приміщень у дні виїзду до закладу вищої освіти;

2) знайомитися з документацією закладу вищої освіти, потрібною для проведення експертизи;

3) отримувати від закладу вищої освіти, інших установ та організацій у встановленому законодавством порядку інформацію, потрібну для проведення акредитаційної експертизи;

4) проводити інтерв'ювання, фокус-групи, опитування учасників освітнього процесу, отримувати від них інформацію стосовно діяльності закладу вищої освіти в інший спосіб.

Додаток
до Положення про акредитацію
освітніх програм, за якими здійснюється
підготовка здобувачів вищої освіти
(пункт 6 розділу I)

КРИТЕРІЇ

оцінювання якості освітньої програми

Обов'язковими умовами для акредитації є відповідність освітньої програми та освітньої діяльності закладу вищої освіти за цією освітньою програмою таким критеріям:

Критерій 1. Проектування та цілі освітньої програми

1. Освітня програма має чітко сформульовані цілі, які відповідають місії та стратегії закладу вищої освіти.

2. Цілі освітньої програми та програмні результати навчання визначаються з урахуванням позицій і потреб зацікавлених сторін.

3. Цілі освітньої програми та програмні результати навчання визначаються з урахуванням тенденцій розвитку спеціальності, ринку праці, галузевого та регіонального контексту, а також досвіду аналогічних вітчизняних та іноземних освітніх програм.

4. Освітня програма дає можливість досягти результатів навчання, визначених стандартом вищої освіти за відповідною спеціальністю та рівнем вищої освіти (за наявності).

За відсутності затвердженого стандарту вищої освіти за відповідною спеціальністю та рівнем вищої освіти програмні результати навчання мають відповідати вимогам Національної рамки кваліфікацій для відповідного кваліфікаційного рівня.

Критерій 2. Структура та зміст освітньої програми

1. Обсяг освітньої програми та окремих освітніх компонентів (у кредитах Європейської кредитної трансферно-накопичувальної системи) відповідає вимогам законодавства щодо навчального навантаження для відповідного рівня вищої освіти та відповідного стандарту вищої освіти (за наявності).

2. Зміст освітньої програми має чітку структуру; освітні компоненти, включені до освітньої програми, становлять логічну взаємопов'язану систему та в сукупності дають можливість досягти заявлених цілей і програмних результатів навчання.

3. Зміст освітньої програми відповідає предметній області визначеної для неї спеціальності (спеціальностям, якщо освітня програма є міждисциплінарною).

4. Структура освітньої програми передбачає можливість для формування індивідуальної освітньої траєкторії, зокрема через індивідуальний вибір здобувачами вищої освіти навчальних дисциплін в обсязі, передбаченому законодавством.

5. Освітня програма та навчальний план передбачають практичну підготовку здобувачів вищої освіти, яка дає можливість здобути компетентності, потрібні для подальшої професійної діяльності.

6. Освітня програма передбачає набуття здобувачами вищої освіти соціальних навичок (softskills), що відповідають заявленим цілям.

7. Зміст освітньої програми враховує вимоги відповідного професійного стандарту (за наявності).

8. Обсяг освітньої програми та окремих освітніх компонентів (у кредитах Європейської кредитної трансферно-накопичувальної системи) відповідає фактичному навантаженню здобувачів, досягненню цілей і програмних результатів навчання.

9. Структура освітньої програми та навчальний план підготовки здобувачів вищої освіти за дуальною формою у разі її здійс-

нення узгоджені із завданнями та особливостями цієї форми здобуття освіти.

Критерій 3. Доступ до освітньої програми та визнання результатів навчання

1. Правила прийому на навчання за освітньою програмою є чіткими та зрозумілими, не містять дискримінаційних положень та оприлюднені на офіційному вебсайті закладу вищої освіти.

2. Правила прийому на навчання за освітньою програмою враховують особливості самої освітньої програми.

3. Визначено чіткі та зрозумілі правила визнання результатів навчання, отриманих в інших закладах освіти, зокрема під час академічної мобільності, що відповідають Конвенції про визнання кваліфікацій з вищої освіти в Європейському регіоні (Лісабон, 1997 р.), є доступними для всіх учасників освітнього процесу та яких послідовно дотримуються під час реалізації освітньої програми.

4. Визначено чіткі та зрозумілі правила визнання результатів навчання, отриманих у неформальній освіті, що є доступними для всіх учасників освітнього процесу та яких послідовно дотримуються під час реалізації освітньої програми.

Критерій 4. Навчання і викладання за освітньою програмою

1. Форми та методи навчання і викладання сприяють досягненню заявлених у освітній програмі цілей і програмних результатів навчання, відповідають вимогам студентоцентрованого підходу та принципам академічної свободи.

2. Усім учасникам освітнього процесу своєчасно надається доступна і зрозуміла інформація щодо цілей, змісту та програмних результатів навчання, порядку та критеріїв оцінювання в межах окремих освітніх компонентів (у формі силабуса або в інший подібний спосіб).

3. Заклад вищої освіти забезпечує поєднання навчання і досліджень під час реалізації освітньої програми відповідно до рівня вищої освіти, спеціальності та цілей освітньої програми.

4. Педагогічні, науково-педагогічні, наукові працівники (далі — викладачі) оновлюють зміст освіти на основі наукових досягнень і сучасних практик у відповідній галузі.

5. Навчання, викладання та наукові дослідження пов'язані з інтернаціоналізацією діяльності закладу вищої освіти.

Критерій 5. Контрольні заходи, оцінювання здобувачів вищої освіти та академічна доброчесність

1. Форми контрольних заходів та критерії оцінювання здобувачів вищої освіти є чіткими, зрозумілими, дають можливість встановити досягнення здобувачем вищої освіти результатів навчання для окремого освітнього компонента та/або освітньої програми в цілому, а також оприлюднюються заздалегідь.

2. Форми атестації здобувачів вищої освіти відповідають вимогам стандарту вищої освіти (за наявності).

3. Визначено чіткі та зрозумілі правила проведення контрольних заходів, що є доступними для всіх учасників освітнього процесу, які забезпечують об'єктивність екзаменаторів, зокрема охоплюють процедури запобігання та врегулювання конфлікту інтересів, визначають порядок оскарження результатів контрольних заходів і їх повторного проходження, та яких послідовно дотримуються під час реалізації освітньої програми.

4. У закладі вищої освіти визначено чіткі та зрозумілі політика, стандарти і процедури дотримання академічної доброчесності, яких послідовно дотримуються всі учасники освітнього процесу під час реалізації освітньої програми. Заклад вищої освіти популяризує академічну доброчесність (насамперед через імплементацію цієї політики у внутрішню культуру якості) та використовує відповідні технологічні рішення як інструменти протидії порушенням академічної доброчесності.

Критерій 6. Людські ресурси

1. Академічна та/або професійна кваліфікація викладачів, задіяних до реалізації освітньої програми, забезпечує досягнення визначених відповідною програмою цілей та програмних результатів навчання.

2. Процедури конкурсного добору викладачів є прозорими і дають можливість забезпечити потрібний рівень їхнього професіоналізму для успішної реалізації освітньої програми.

3. Заклад вищої освіти залучає роботодавців до організації та реалізації освітнього процесу.

4. Заклад вищої освіти залучає до аудиторних занять професіоналів-практиків, експертів галузі, представників роботодавців.

5. Заклад вищої освіти сприяє професійному розвитку викладачів через власні програми або у співпраці з іншими організаціями.

6. Заклад вищої освіти стимулює розвиток викладацької майстерності.

Критерій 7. Освітнє середовище та матеріальні ресурси

1. Фінансові та матеріально-технічні ресурси (бібліотека, інша інфраструктура, обладнання тощо), а також навчально-методичне забезпечення освітньої програми гарантують досягнення визначених освітньою програмою цілей та програмних результатів навчання.

2. Заклад вищої освіти забезпечує безоплатний доступ викладачів і здобувачів вищої освіти до відповідної інфраструктури та інформаційних ресурсів, потрібних для навчання, викладацької та/або наукової діяльності в межах освітньої програми.

3. Освітнє середовище є безпечним для життя і здоров'я здобувачів вищої освіти, які навчаються за освітньою програмою, та дає можливість задовольнити їхні потреби та інтереси.

4. Заклад вищої освіти забезпечує освітню, організаційну, інформаційну, консультативну та соціальну підтримку здобувачів вищої освіти, які навчаються за освітньою програмою.

5. Заклад вищої освіти створює достатні умови щодо реалізації права на освіту для осіб з особливими освітніми потребами, які навчаються за освітньою програмою.

6. Наявні чіткі і зрозумілі політика та процедури вирішення конфліктних ситуацій (зокрема пов'язаних із сексуальними домаганнями, дискримінацією та/або корупцією тощо), які є доступними для всіх учасників освітнього процесу та яких послідовно дотримуються під час реалізації освітньої програми.

Критерій 8. Внутрішнє забезпечення якості освітньої програми

1. Заклад вищої освіти послідовно дотримується визначених ним процедур розроблення, затвердження, моніторингу та періодичного перегляду освітньої програми.

2. Здобувачі вищої освіти безпосередньо та через органи студентського самоврядування залучені до процесу періодичного

перегляду освітньої програми та інших процедур забезпечення її якості як партнери. Позиція здобувачів вищої освіти береться до уваги під час перегляду освітньої програми.

3. Роботодавці безпосередньо та/або через свої об'єднання залучені до процесу періодичного перегляду освітньої програми та інших процедур забезпечення її якості як партнери.

4. Наявна практика збирання, аналізу та врахування інформації щодо кар'єрного шляху випускників освітньої програми.

5. Система забезпечення якості закладу вищої освіти забезпечує вчасне реагування на виявлені недоліки в освітній програмі та/або освітній діяльності з реалізації освітньої програми.

6. Результати зовнішнього забезпечення якості вищої освіти (зокрема зауваження та пропозиції, сформульовані під час попередніх акредитацій) беруться до уваги під час перегляду освітньої програми.

7. В академічній спільноті закладу вищої освіти сформована культура якості, що сприяє постійному розвитку освітньої програми та освітньої діяльності за цією програмою.

Критерій 9. Прозорість та публічність

Цей критерій застосовується з урахуванням вимог та обмежень щодо оприлюднення інформації з обмеженим доступом, встановлених законодавством.

1. Визначені чіткі та зрозумілі правила і процедури, що регулюють права та обов'язки всіх учасників освітнього процесу, є доступними для них та яких послідовно дотримуються під час реалізації освітньої програми.

2. Заклад вищої освіти не пізніше ніж за місяць до затвердження освітньої програми або змін до неї оприлюднює на своєму офіційному вебсайті відповідний проект із метою отримання зауважень та пропозицій заінтересованих сторін.

3. Заклад вищої освіти своєчасно оприлюднює на своєму офіційному вебсайті точну та достовірну інформацію про освітню програму (включаючи її цілі, очікувані результати навчання та компоненти) в обсязі, достатньому для інформування відповідних заінтересованих сторін та суспільства.

Критерій 10. Навчання через дослідження

Цей критерій застосовується під час акредитації освітніх програм третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти.

1. Зміст освітньо-наукової програми відповідає науковим інтересам аспірантів (ад'юнктів) і забезпечує їх повноцінну підготовку до дослідницької та викладацької діяльності в закладах вищої освіти за спеціальністю та/або галуззю.

2. Наукова діяльність аспірантів (ад'юнктів) відповідає на пряму дослідженням наукових керівників.

3. Заклад вищої освіти організаційно та матеріально забезпечує в межах освітньо-наукової програми можливості для проведення й апробації результатів наукових досліджень відповідно до тематики аспірантів (ад'юнктів) (проведення регулярних конференцій, семінарів, колоквіумів, доступ до використання лабораторій, обладнання тощо).

4. Заклад вищої освіти забезпечує можливості для залучення аспірантів (ад'юнктів) до міжнародної академічної спільноти за спеціальністю, зокрема через виступи на конференціях, публікації, участь у спільних дослідницьких проектах тощо.

5. Наявна практика участі наукових керівників аспірантів у дослідницьких проектах, результати яких регулярно публікуються та/або практично впроваджуються.

6. Заклад вищої освіти забезпечує дотримання академічної доброчесності у професійній діяльності наукових керівників та аспірантів (ад'юнктів), зокрема вживає заходів для унеможливлення наукового керівництва особами, які вчинили порушення академічної доброчесності.

Офіційний вісник України від 27.08.2019 — 2019 р., № 65, стор. 93, стаття 2245, код акта 95557/2019

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Боришполь Ганна,

*аспірантка кафедри культурології та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
України*

ПОШУК КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ВИМІРІВ І ДЖЕРЕЛА ТВОРЕННЯ СУСПІЛЬНОГО ІДЕАЛУ: СОЦІОСИНЕРГЕТИЧНА БІФУРКАЦІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ XXI ст.

Дослідження присвячено пошуку особливостей, джерел культурологічного змісту суспільного ідеалу як основи для формування нової концепції гуманізму, осмисленню нової системи культурних цінностей з метою розгляду сутнісно нової безпекової системи існування і взаємодії країн в момент глобальних змін на початку XXI століття.

Останні десятиліття XX — початку XXI століть позначилися стрімким розвитком глобалізаційних процесів, які мали вплив на докорінну трансформацію індивідуального й суспільного буття. Нині глобалізація та трансформація — це не лише ідеї чи проекти, а й об'єктивна реальність. Адже зміни відбуваються в економічній, політичній, соціальній, екологічній та інших важливих царинах життєдіяльності людей. Переломні стадії розвитку людської спільноти значною мірою залежать від трансформаційних впливів саме на духовну сферу соціуму, суспільну свідомість, систему цінностей. Руйнація попередніх переконань, світоглядних установок, самого смислу людського існування, викликає протистояння старої і нової стереотипних свідомостей і спричиняє переорієнтацію усталених норм, лімітів, правил суспільства та суспільних ідеалів.

Цінності та ціннісні орієнтації є об'єктом пошукових досліджень багатьох наук, зокрема соціології, культурології, історії, філо-

софії, психології, педагогіки, етики тощо, що свідчить про багатовекторність, складність зазначеної проблеми, а також про її наукову перспективність і практичну значущість. У гуманітарній науці ще наприкінці ХХ ст. стали з'являтися досить обґрунтовані твердження щодо нелінійності та хаотичності будь-яких процесів, пов'язаних із суспільною діяльністю людини. Синергетичний підхід уможливив появу інноваційного погляду на культуру і особистість у кризові періоди, дав змогу визначати атрактори у формуванні нової аксіологічної картини, що виникає у світі ХХІ століття та в Україні зокрема.

Відомо, що синергетичний підхід став широко застосовуватися для аналізу соціальних процесів і різних сфер соціального поведіння ще у 70-ті роки ХХ ст. У соціогуманітарній теорії та практиці синергетика використовувалася для дослідження таких проблем, як соціальна нерівність (Дж. Рифкін і Т. Говард), соціальна залежність (Ф. Харват, Я. Кучерів). О. Черепанов аналізує проблеми соціальної кризи в контексті філософсько-синергетичного підходу, С. Ларченко розкриває проблему соціальної напруги в суспільному розвитку, М. Єльчанинов розглядає катастрофи періоду модерну в контексті соціальної синергетики, І. Валлерстайн через теорію систем моделює кінець знайомого світу, В. Глазунов проводить механічні аналогії при розгляді біфуркацій людських систем, В. Карасьов вивчає аспекти соціальної трансформації, О. Козлова презентує соціальну інтеграцію як рух в зоні біфуркації, В. Попов та О. Музика обґрунтовують концепцію стабільності в соціальних трансформаціях, розглядають біфуркацію як соціокультурну реальність, А. Нерубаська піддає системно-параметричному аналізу буття особистості в контексті біфуркаційної моделі.

Специфіка і глибина трансформаційних змін біфуркаційних періодів розвитку суспільства полягає в тому, що піддаються корекції не стільки окремі уявлення, ідеї, принципи, а радше народжується новий парадигмальний вимір духовної орієнтації суспільства. Відтак постає нагальна необхідність у творенні ідеалу суспільного простору.

Виключно важливим для пошуку змістоутворюючих структур суспільного ідеалу є вирішення проблеми формування нової концепції гуманізму, створенні сутнісно нової безпекової системи і в масштабах світової цивілізації, і для українського суспільства саме

через опертя на нові смисли та систему цінностей, які породжуються цими смислами. Отже, вочевидь, визначення суспільного ідеалу нашого часу сприятиме гармонізації буття людей у наступний період.

Біфуркація є об'єктом активних досліджень у сучасній соціо-огуманітарній науці. Якщо вважати, що біфуркація в своїй точці демонструє критичний стан системи, при якому система стає нестійкою щодо флуктуацій, тобто до відхилення якоїсь величини (фізичної, біологічної, соціально-економічної тощо) від її середнього значення і виникає невизначеність, то постає питання, що окреслює мету майбутніх досліджень: *чи настане стан системи хаотичним, чи вона перейде на новий, більш диференційований і високий рівень упорядкованості саморганізуючої системи*. В контексті розгляду заявленої теми та наступних досліджень щодо культурологічних вимірів суспільного ідеалу слід також зауважити на таких характеристиках: 1) біфуркація — це якісна зміна поведінки динамічної системи, 2) біфуркаційна точка має непередбачуваний сценарій вибору, 3) точка біфуркації має короткочасний характер і розділяє більш тривалі стійкі режими системи.

В. Будз, Г. Малинецький, М. Можейко, П. Норвіг, І. Пригожин, С. Рассел, Г. Хакен [1–6, 9] та ін. дослідники довели, що адекватним шляхом модельного врахування нелінійності соціокультурного простору та виявлення дієвих чинників соціокультурних процесів є застосування методів синергетики, спеціально призначених для моделювання нелінійної динаміки.

Синергетика як «надсучасна» наука активно використовує стародавні вчення, адже вона вивчає складні, а подекуди й надскладні системи, що самоорганізуються, базуючись на внутрішніх якостях системи як на джерелах її саморозвитку. А. Свідзинський у 1992 р. у праці «Самоорганізація і культура» (Свідзинський, 2008) уперше висунув ідею про те, що саме *культура* є феноменом *самоорганізації* ноосфери Звідтоді в науковому апараті культурології значно звичнішими стали поняття синергетики та кібернетики.

У контексті соціосинергетичного знання уявлення про біфуркацію розвиваються, уточнюються з урахуванням особливостей саме розвитку культури суспільства. Засадами для побудови біфуркаційних сценаріїв розвитку і соціальних змін суспільства

є: 1) уявлення про роль процесів самоорганізації та організації, 2) уявлення про роль системи цінностей, 3) комплекс факторів: детермінізм, індетермінізм, вибір суб'єкта, свобода волі, ціннісні орієнтації та оцінки. Тому, ймовірно, що *загальний вектор розвитку суспільства — зростання самоорганізації.*

Те, що в синергетиці є точкою біфуркації, в природничих науках називають фазовим переходом, у теорії соціальної трансформації — перехідним періодом. Це доводить, що культурно-філософське знання в умовах кризового, перехідного періоду розвитку суспільства проходить оновлення змісту багатьох наукових категорій, що набувають міждисциплінарного значення.

Характерними рисами періоду суспільної біфуркації можна визначити: дезорганізацію взаємодії суб'єктів соціальних відносин, ціннісну напруженість, суперечності, конфлікти, які детермінують спрямованість майбутнього розвитку суспільства, поява можливості реалізації ціннісних підстав діючих у суспільстві суб'єктів, зміст суспільної та індивідуальної систем цінностей і ціннісних орієнтацій, які ніколи не бувають тотожними і мають декілька форм співвідношення між собою.

Сучасний соціокультурний простір людства — відкрита динамічна система, здатна до самоорганізації та організації, тому феномен суспільного ідеалу має проєктивну функцію. Через зіставлення змістоутворюючих структур суспільного ідеалу класичної культурної спадщини та культурних цінностей нашої доби відбувається благодатний розвиток суспільства, оскільки завжди часткове і неповне втілення ідеалу вимагає від особистості та суспільства зосередження на шляху до нього.

Толерантність до пошуків істини кожним і відстоювання такої толерантності в суспільстві — квінтесенція феномену «суспільний ідеал» постмодернної цивілізаційної системи з точки зору соціосинергетичного підходу. Стало зрозумілим, що ціннісно-смілова система сьогочасного плюралістичного світу існує поза рамками ціннісних орієнтирів соціокультурного буття. Вочевидь, наша доба чітко співвідноситься із поняттям «точка біфуркації» і потребує ретельного аналізу соціокультурних процесів хронотопу України від набуття країною незалежності в 1991

р. до доби національно-визвольної боротьби 2014–2022 рр. з точки зору зародження і прояву унікальних архетипів, атрибутів хаотичного синергетичного буття суспільства в точці біфуркації. Набувають актуальності культурно-філософські дослідження, насамперед позначені пошуком ціннісного виміру простору суспільного буття і суспільного ідеалу простору.

-
- Будз, В.П. (2017). *Самоорганізація суспільної дійсності в контексті її антропологічних засад та аксіологічних чинників* : у 5 т. Т.1 : монографія. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В.Стефаника. 522 с.
- Малинецький, Г.Г. (2009). *Математичні основи синергетики: Хаос, структури, обчислювальний експеримент*. Москва: Вид-во Ліброком. 312 с.
- Можейко, М. О. Синергетика / Гуманітарний портал: Концепти. *Центр гуманітарних технологій*. URL: <https://gtmarket.ru/concepts/6876> (дата звернення 29.03.2022)
- Пригожин, І. (1991). Філософія нестабільності. *Питання філософії*. № 6. С. 46-57.
- Пригожин, І., Стенгерс, І. (1986). *Порядок із хаосу: Новий діалог людини з природою*: монографія. Москва. 432 с.
- Рассел, С., Норвіг, П. (2007). *Штучний інтелект. Сучасний підхід*. Москва: Вид-во Вільямс. 1410 с.
- Свідзинський, А.В. (2008). *Синергетична концепція культури*. Луцьк. 59 с.
- Хакен, Г. (1980). *Синергетика*. Москва : Вид-во Світ. 404 с.
- Хакен, Г. (1985). *Синергетика. Ієрархії нестійкостей у самоорганізованих системах та пристроях*. Москва: Вид-во Мир. 424 с.

Гаєвська Тетяна,

доктор філософії (PhD), кандидат історичних наук, старший науковий співробітник Інституту культурології НАМ України

СОЦІАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНА ФУНКЦІЯ СВЯТА

У сучасному світі зростає значення свят. Зазначається відокремлення їх як самостійних соціокультурних практик, що демонструють взаємозумовлену залежність, відбувається їхнє філософське, культурологічне та соціологічне осмислення.

Свята, як культурна спадщина, являють собою культурні цінності, що були створені в різні історичні епохи. Вони постійно змінюються. Відбувається процес зміни обсягу відібраних і засвоєних культурних цінностей, що будуть інтегровані у ціннісну систему народу, країни (держави). Про сучасні свята можна сказати, що вони заново переосмислюються та асимілюються в життя. Адже, як зауважує французький письменник А. Мальро: «Дієвість культури ґрунтується не на мертвому зберіганні культурних досягнень, а на ефективності використання досвіду минулого у наш час. Мета будь-якої культури — зберегти, збагатити чи перетворити, не завдавши їй шкоди, ідеальний образ людини, успадкований тими, хто її своєю чергою творить <...> культура — це певна якість світу, отримана у спадок» (Мальро, 1989, с. 253). Традиції, цінності, норми не просто засвоюються, відбувається їхнє перетворення: збереження неможливе без його введення в сьогодення, без актуалізації: «людство розвивається за законами перевтілення, а не за законами складання чи навіть дорослішання. Спадщина — це перетворення, минуле треба відвоювати» (Мальро, 1989, с. 255).

Упродовж історії людства святкова культура виробила безліч правил і ритуалів, міфів, зберігала пам'ять про значні дати, події, що відзначаються у різних країнах, містах, сім'ях, трудових спільнотах. Попри багатобарвність і різноманітність культурно-історичних форм святкування, вироблених багатовіковим досвідом усіх народів світу, свято завжди залишалося універсальною формою емоційного, символічного, ціннісного та світоглядного вираження установок колективного та індивідуального суб'єктів.

Сьогодні організацією святкового життя зайнята навіть ціла індустрія — Event-менеджмент (управління/керування подією). Тобто свято, за сприяння допоміжних засобів і ефектів перетворюється на щось *виняткове*, зрозуміло з погляду відвідувачів. У сфері уваги евент-менеджменту, або управління подіями, лежать питання, **що** саме відрізняє «справжню» подію та як такою подією управляти, як її планувати й послідовно реалізувати.

А тому наразі необхідним стає всебічне вивчення такого явища — свята. Проте досі немає більш-менш єдиного визначення поняття «свято». І все ж дослідники сходяться в тому, що «свято» —

це те, що «піднімає» людину над буднями, поєднуючи її з іншими людьми потоком оновлених, піднесених почуттів. І в усіх дослідженнях робиться акцент на сакральності: «Свято — священний час, згідно із законами», — таке визначення знаходимо у Платона (Платон, 2000, с. 433).

Свята, що супроводжуються феєрверками та святковим прикрашанням, викликають безліч емоцій. Масовість святкової події задовольняє потребу людини у спілкуванні, відпочинку та розвагах. Але головне не в цьому, а в більш глибокому підході до свята. Так, на думку М. Бахтіна: «Ніяка “вправа” в організації та вдосконаленні суспільно-трудового процесу, ніяка “гра в працю” і ніякий відпочинок для перепочинку в праці *самі по собі* ніколи не можуть стати *святковими*. Щоб вони стали святковими, до них має приєднатися щось із іншої форми буття, зі сфери духовно-ідеологічної. Вони повинні отримати санкцію не зі *світу засобів* і необхідних умов, а зі світу *найвищих цілей* існування, тобто зі світу ідеалів. Без цього немає і не може бути жодної святковості» (Бахтин, 1990, с. 13–14).

Свято за М. Еліаде — це «не церемонія “на пам’ять” про якусь міфічну подію, це його відновлення в сьогодні» (Еліаде, 2013, с. 55), тобто ритуальне відтворення первісної реальності, час першопочатку, який «не тече», а є вічним сьогоднім. Відтворення одних і тих самих міфічних подій надає людині велику надію: дає можливість перетворити своє існування уподібнити себе божественному зразку. Завдяки такому «регулярному поверненню» до витоків священного та реального у людини з’являється почуття захищеності від небуття та смерті (Еліаде, 2013, с. 70).

Отже, центральне місце посідає проблема співвідношення мирської та сакральної сфери людської екзистенції. Свято — особливий період безпосереднього інтенсивного контакту даних сфер, протилежний у сенсі будням, коли подібного прямого контакту немає. Причому це стосується будь-якого свята, зокрема, здавалося б, суто світського чи навіть сімейного, обмеженого колом близьких людей.

«Тимчасовий вихід в утопічний світ» (М. Бахтін) під час свята пов’язаний ще з однією характерною рисою: тимчасовою відмовою від прийнятих у тому чи іншому суспільстві норм поведінки,

«перевертанням» звичних соціальних відносин та ієрархій. «Свято означає масову участь збудженого, галасливого народу. Такі великі скупчення надзвичайно сприяють виникненню та заразливому поширенню душевної екзальтації, яка витрачається в криках і жестах і змушує людей безконтрольно віддаватися на волю самих несвідомих імпульсів», — відзначає Р. Кайуа (Кайуа, 2003, с. 218–219). І далі він зауважує, що «для свята характерна розбещеність і навіть у скорботному святі є зачатки ексцесів та гулянок».

Багато відомих і знаменитих дослідників святкової культури (М. Бахтін, М. Еліаде, О. Пас, Х. Кокс та ін.) наголошували, що свято — це абсолютно особливий стан людського світу, пов'язаний з виходом за межі чинного соціокультурного порядку, коли культура заперечує нею ж санкціоновані норми і цінності. За яскравим визначенням О. Паса, це — «нирок у хаос, у саму стихію життя», коли «суспільство вивільняється з нав'язаних норм, сміється зі своїх богів, першопочатку і законів — коротше, скасовує сама себе» (Пас, 1996, с. 25).

Свято як особливий стан культурної системи характеризується цілком певним співвідношенням між особистістю та суспільством, індивідом і колективом: соціальний початок у святі тяжіє над індивідуальним. Багато видів людської діяльності можна успішно здійснювати на самоті, але святкувати — ніколи.

Свято скрізь виконує ще й специфічну соціально-естетичну функцію. У сфері свята зароджується естетична свідомість. Воно вчить цінувати гарне і культивує уяву, розвиваються й інші здібності, зокрема здатність радіти і сміятися. Об'єктивуючи себе у синкретичних діях, в таких як танок, музика, драматична гра, спортивне змагання тощо. У святковій обрядовості українців уціліли театральні елементи в народних обрядах, синтетично поєднаних з піснею і танцем.

Під кутом зору створення специфічної моделі світу розглядаються сучасним театрознавством елементи театрального мистецтва в українській різдвяно-новорічній, весняній, весільній і поховальній обрядовості минулих століть, звісно ж, лише тією мірою, якою вони дійшли до ХІХ — ХХ ст., а отже, якою вони зафіксовані новочасною наукою.

Так, наприклад, у різдвяно-новорічній обрядовості використовувалися всі найтиповіші види народної творчості і насампе-

ред — колядування, тобто поздоровлення і побажання, здебільшого колективні, що висловлювалися перед Новим роком у формі величальних пісень групою колядників (здебільшого молоді). Колядки мали магічно-міфологічну функцію: побажання всій сім'ї, господареві, господині, членам їхньої родини, усій сільській общині здоров'я, щастя, добробуту, багатства. У цих святкових обходах застосовувалися рядження, тобто маскування і переодягання з метою перевтілення в яку-небудь істоту, що досягалося цілою системою засобів (костюм, бутафорія, грим, образне слово, жести, манера поведінки тощо).

У весняній обрядовості українців вирізняється цикл хороводів (танків), який представляє окремих тип народно-драматичної творчості. Цей тип репрезентований передусім тими звичаєво-обрядовими піснями, які на Наддніпрянщині, Поділлі та Волині мають назву веснянки, а в Галичині — гаївки чи гагілки, хоч трапляється ще цілий синонімічний ряд локальних назв. Різниця лише у тому, що гаївки співаються переважно в час великодніх свят, а веснянки — від ранньої весни (включаючи гаївки) аж до Зелених свят. І веснянки, і гаївки співали дівчата на вулицях, на цвинтарі або ж на вигоні за селом. «За часом виникнення і за своєю функцією всі веснянки і гаївки діляться на дві групи: старовинні, архаїчні своєю обрядовою функціональністю хороводи та співи з пантомімою, іграми й танками (їх збереглося менше) і новіші ліричні та жартівливі пісні, співані дівчатами «на злобу дня» як пісенний супровід до старовинного за походженням — кривого танцю чи кривого колеса або й просто на вечірніх сходах десь на вулиці. Всі вони разом були своєрідним поетично-музикальним компонентом найдавнішого народного свята — свята весни, що тривало від раннього пробудження природи до літньої робочої пори <...> Веснянки й гаївки, що зберегли в собі багато старовинних елементів, виконували в глибокій давнині важливу магічну функцію: в танках і хороводах, супроводжуваних простими за змістом співами, люди розбуджували бадьору енергію, життєрадісний настрій, прагнучи передати їх і навколишній природі, розбуркати своїми імітаційними рухами й діями її сили до нового життя, вплинути на неї в бажаному напрямі. Вся синкретична цілісність веснянок

і гаївок (коли слово, мелодія, міміка, танкові рухи й драматична дія ще не розчленовані) підпорядковувалась у первіснообщинну добу практично-магічній меті: прикликати весну, прогнати зиму, виворожити урожайне літо, напроорокувати дівчатам і хлопцям щасливе обрання пари і весілля <...> Весна з відродженням навколишнього життя, з її сонцем, грозою, буйним розквітом рослинності справляла такий могутній вплив на уяву людини, що людина обожнювала сили природи, схилялася перед ними, запобігала їх ласки, цим творячи своїм божествам гімн певними обрядами. Чарівними діями вона прагнула привернути навколишню природу на свій бік, полегшити свою працю» (Дей, 1963, с. 16).

Драматичний елемент був наявний також у піснях купальського циклу, тобто в тих, що приурочувались до літнього свята Івана Купала, яке походило з доісторичної доби. Комплекс цих ігор переростав у величну містерію-виставу «Купало», яка відбувалася в ніч з 23 на 24 червня, тобто під язичницьке свято Івана Купала, яке з часом зрослося з християнським святом Іоанна Хрестителя.

Висновки. Можемо припустити, що всі свята, які побутували в Україні, мали первісні театральні форми. Однак початок театру можна пов'язувати не з обрядом і не з будь-яким святом взагалі, а тільки з соціально-естетичною функцією святкового дійства, тільки з драматичною грою, тими елементами обряду, видами ігор, в яких наявне образно-художнє відтворення діяльності людини, стосунків між людьми.

Бахтин, М.М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М.: Художественная литература. 543 с.

Дей, О.І. (1963). *Звичаєво-обрядова поезія трудового року*. Ігри та пісні: весняно-літня поезія трудового року. Київ. С. 16.

Кайуа, Р. (2003). *Миф и человек*. Человек и сакральное. М.: ОГИ. 296 с.

Мальро, А. (1989). *Зеркало лимба*; пер. с фр. М.: Прогресс. 520 с.

Пас, О. (1996). *Поэзия, Критика, Эротика*. М. 192 с.

Платон. *Диалоги* (2000); пер. с древнегреч. [сост., ред. и авт. вступ. статьи А.Ф. Лосев; авт. примеч. А. А. Тахо-Годи]. М.: Изд-во «Мысль». 352 с.

Элиаде, М. (2013). *Священное и мирское*. М.: Изд-во МГУ. 142 с.

Галич Микита,

аспірант кафедри звукорежисури Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

СОНІФІКАЦІЯ У ЗВУКОВОМУ ДИЗАЙНІ ВИСТАВКОВОГО ПРОСТОРУ

Соніфікація (або переведення даних, які не мають природного звукового орієнтиру, у звук) — це методика фоноілюстрації, що вперше з'явилась у літературі в контексті створення інтерфейсів між комп'ютером і людиною, та популяризована як окремий об'єкт для дослідження американським композитором, винахідником і педагогом Грегорі Крамером, який у 1992 році створив Міжнародну Спілку для Аудиторних Дисплеїв (International Community For Auditory Display) — як форум для дослідження можливостей цієї технології. Сфера використання соніфікації сягає від наукових досліджень до звукового мистецтва та сучасної композиції. Основні критерії соніфікації, запропоновані німецьким науковцем і популяризатором соніфікації Томасом Херманом, — це систематичність, об'єктивність та відтворюваність. Важливим аспектом також є здатність соніфікації роз'яснювати, тобто представляти вихідні дані у більш наочному вигляді.

Широкий спектр можливих джерел даних, що використовуються у соніфікаціях, походить із різних сфер. До таких даних належать фрактальні рівняння, клітинні автомати, нейронні мережі, різноманітні алгоритми та статистичні моделі. Як «композиційну основу» використовують також послідовності ДНК, фінансові індекси, метеорологічні дані, повідомлення у соцмережах та безліч інших даних, які безпосередньо не стосуються звуку.

Основні методики соніфікації та можливі сфери їх використання у звуковому дизайні, сформульовані Томасом Херманом та Енді Хантом у фундаментальній праці про соніфікації «Sonification Handbook» (2011):

1) Аудифікація: пряма конвертація деяких вимірювань у звукові хвилі. Підходить для таких даних, які містять один вимір, що

може бути інтерпретовано як час. За допомогою цієї методики у звуковому дизайні можуть використовуватись «натуральні» звуки, які водночас знаходяться за порогом людського слуху. Для прикладу: аудифіковані дані з сейсмографа дають змогу «почути» землетрус; переведення у чутний спектр електромагнітного випромінення планет або зірок створює для «німих» об'єктів чи явищ звуковий вимір;

2) Параметрична соніфікація: дані використовуються як основа для багатовимірної звукової моделі, де вони відповідають звуковим параметрам, таким як висота, гучність або різноманітні тембральні характеристики. Ця методика може використовуватись для створення музичних або звукошумових творів, що одночасно наочно доносять значущу інформацію до глядача. Характерний приклад — «Звуковий меморіал жертвам в Orlando's Pulse» (2016). Через поетичну інтерпретацію найпростішого набору даних (рік народження 49-ти жертв) автори створили звукову інтерпретацію долі людей, що різко переривається в рік стрілянини. Це також інсталяція «Дзеркальне Поле» у Бабиному Яру (2020), де імена жертв розстрілу були увічнені в просторову музичну композицію, що складає звуковий ландшафт інсталяції;

3) Модельована соніфікація — побудова інтерактивної моделі на основі даних, яка видає різні звуки (соніфікації) залежно від дій користувача. Різні «дії» надають різні точки огляду пропонованого набору даних. Цей тип соніфікації найбільше підходить для багатовимірних наборів даних, які в той же час не обмежені часовим параметром. Робота саунд-дизайнера із модельованою соніфікацією тотожна створенню інтерактивного «музичного інструменту»: як основа для відповіді на дії користувача використаний алгоритм, побудований на основі природного/технічного явища. Приклад: використання інформації з сенсорів, розташованих на тілі танцівника з метою створення музичного супроводу.

Ще один аспект — розгляд естетичних стратегій саунд-дизайнера, який працює із соніфікацією. Роль і функція культурних та звукових кліше у створенні одночасно ілюстративної й естетично задовольняючої соніфікації, описаних у статті американського дослідника Стівена Барасса «Дизайн соніфікації та естетика»

(«Sonification Design and Aesthetics» (2011)). На їх основі можна відзначити провідну роль художнього погляду саунд-дизайнера в інтерпретації даних. На практиці це означає використання широкого спектра художніх засобів, зокрема — звукового синтезу, технологій просторового випромінювання звуку та поєднання соніфікацій із детермінованими саунд-дизайнером фонограмами.

Врешті, соніфікації як інструмент залучення глядача та донесення до нього соціально-значущих питань у наочній формі описані у статті італійської саунд-дизайнерки й дослідниці Сари Ленц «Інтенціональність і задум у соніфікації даних» («Intentionality and design in the data sonification» (2020)). Будучи відносно новою практикою, соніфікації все ще часто керуються технічними тонкощами передачі та відображення даних мовою звуку без критичного розгляду використання ефектів і наслідків такого процесу «перекладу». Іntenціональність і розуміння контексту, таким чином, має посідати важливе місце у роботі саунд-дизайнера, оскільки це дає можливість соніфікаціям насправді виконувати важливу просвітницьку роль щодо проблем, які висвітлюються вихідними даними, не перетворюючись на суто експериментальну практику.

Отже, соніфікація виконує істотну функцію «семантичного центру» у виставковому саунд-дизайні. Це обумовлено її здатністю доносити до глядача у наочній формі як новітні наукові відкриття, що є важливими для навчальної функції музеїв, так і актуальні для виставок і мистецьких проєктів соціально-значущі питання. Також очевидним є великий потенціал соніфікацій для створення генеративного звукового супроводу, що є найбільш актуальним для виставкового простору.

Гончаренко Надія,

старший науковий співробітник відділу культурної спадщини та пам'яток охоронної справи Інституту культурології НАМ України

ДЕКОМУНІЗАЦІЯ І ДЕКОЛОНІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ: НАУКОВІ ДИСКУСІЇ, КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ, ПОЛІТИЧНІ РІШЕННЯ

Останніми роками почали з'являтися наукові праці, публіцистичні статті, есеї та інші форми наукових і культурних рефлексій про минуле і майбутнє української культури, де проаналізовано декомунізацію не лише як запровадження законів 2015 року, а, в широкому сенсі, як «значно триваліший і багатогранніший політичний та соціокультурний процес підваження й навіть усунення з публічного простору та суспільної свідомості політичної, ідеологічної, а почасти й культурної спадщини комуністичного (радянського) періоду в нашій історії» (Гриценко, 2019, с. 8; Гриценко, 2017).

До проблеми дерусифікації чи деколонізації українські науковці зверталися рідше. Але М. Рябчук ще 2016 року зауважив необхідність «відмежувати Україну від панівного російсько-імперського наративу “спільної” історії і вписати її у ширший контекст світових подій, пам'ятей та інтерпретацій як цілком окремий і суверенний історичний суб'єкт. Одним із наслідків і водночас засобів такої реконтекстуалізації має стати очищення українського публічного простору від советсько-комуністичного, а фактично — колоніального, символізму» (Рябчук, 2016, с. 112).

Натомість про деколонізацію та дерусифікацію України як проблему, що потребує вивчення і вирішення, науковці воліли не говорити, шануючи статус «великої» російської культури, а також сумніваючись у колоніальному статусі культури української за часів російської та радянської імперій, та в постколоніальному — за часів незалежності. На цьому наголошував О. Мотиль, який назвав такий підхід «колоніальним» і «орієнтальним», що «зводить українську історію до дрібного другорядного сюжету більших історичних наративів, позбавляє українців власного голосу і зма-

льовує їх як сутнісно й засадничо “інших” — диких, бездумних, насильницьких і деструктивних» (Motyl, 2015, с. 61).

Комунізм, збройно запроваджений більшовицькою Росією, завжди служив прикриттям імперської гегемонії, однак по-різному проявлявся у різних національних республіках, використовуючи етнічну, мовно-культурну та релігійну специфіку кожної. Нав’язування маркерів культурної спадщини російської та радянської імперій (топонімів, монументів, мистецьких творів), наголошування «спільної» історії та культури, слугувало в Україні інструментом культурного впливу для збереження символів поневолення. Як влучно зауважила Н. Старченко: «Запитаймо себе, чи Пушкін на вулицях наших міст тому, що він є світовим поетом № 1, а чи тому, що в російській імперії 1899 року його зробили поетом-пророком у час, коли імперія потребувала культурних символів для творення єдиного російського простору від центру до околиць? А чи випадково у 1937 грандіозне святкування поетового ювілею збіглося з Великим терором, крапкою в українізації та знищеням цвіту української культури в Сандармосі?» (Старченко Н., ЕР)

І російські політики, й їхні українські посіпаки виступали проти декомунізації не лише тому, що почувалися ображеними спадкоємцями «могутньої країни», чию символічну велич намагаються деконструювати, а й тому, що ненавиділи українські національні визвольні рухи минулого, розуміючи їхній потенціал. Окрім того, вони намагалися зупинити відокремлення українського суспільства від цієї спадщини, запобігти спротиву концепції «русского міра» та формуванню українського національного культурного простору і культурної ідентичності, орієнтованої на власну традицію та європейські цінності.

Тож декомунізація культури з етапу осмислення радянської пропаганди і усунення її елементів із публічного простору, що у певний спосіб інтерпретують події ХХ століття, зрештою, мала перейти на етап деколонізації — поглибленої рефлексії щодо колоніального символізму, його втілення у новітній концепції «русского міра» та спричиненого ним руйнівного впливу на українську культуру.

Анексія Криму та окупація частини Східної України у 2014 році продемонструвала, що новітня російська імперія готова використовувати різні інструменти впливу, в тому числі культурного, для збереження свого «величного» статусу. До 24 лютого 2022 року цей руйнівний вплив поширювався здебільшого через інструменти гібридної війни, тож не лише велика частина суспільства була не готова відмовлятися від символів колоніального домінування (бо як же нам виживати без Пушкіна?!), а й істотна частина інтелектуалів виявилась не готовою ані до критичного осмислення колоніальної спадщини, ані до усвідомлення необхідності її деконструкції.

Цю неготовність наголошує О. Клековкін, стверджуючи: «Це також елементарне *неусвідомлення цілісності культури*, в якій *видатні* твори не просто пов'язано з усією системою певної культури — вони є її найдосконалішими виразниками. Саме тому лукавством і маніпуляцією є заклики деяких діячів до *депутатизації* культури, адже за цим стоїть намагання спростити і звузити проблему до рівня лише однієї особи замість розкриття токсичності всієї імперської культури» (Клековкін, EP).

На мій погляд, жахи, що відбувалися і відбуваються досі в окупованих росіянами містах, не випадковість. Це — торжество «великої» російської культури. Тріумф «дрожащей творі». Це — жорстока демонстрація «м'якої сили», як називають культуру в термінах дипломатії. Культури, що століттями дихає випарами власної «величі», живиться зневагою до інших культур, які називає «малими», і ненавистю до іншого способу життя і мислення. Століттями вони руйнують традиційні культури, національну специфіку інших народів, неспроможні упорядкувати власний простір, тому «упиваються страданием». Розповідають про таємничість російської душі, про власні переваги і перемоги, про своїх героїв і геніїв, про свій внесок у світову культурну спадщину. Але кого породила ця культурна спадщина? Хто її спадкоємці? Виродки без страху і совісті: одні вбивають — інші їх виправдовують.

Нарешті замість схилитись перед її «величчю», настав час проаналізувати її отруйний потенціал — жагу знищення, спотворення і висміювання того, що відрізняється, що прагне бути інакшим та її ігнорує.

Російська культура — і «висока», і «масова» — доволі часто виступала прикриттям тоталітарних практик. А твори письменників, композиторів і художників XIX століття, що увійшли в канон світової культурної спадщини, часто ставали аргументами для виправдання неспроможності російського суспільства сформувати політичний устрій на основі політичних свобод, поваги до закону та відсутності цензури.

Дедалі більша кількість науковців, інтелектуалів і діячів культури не лише в Україні, а й у світі усвідомлюють, що культурні практики російської держави здавна є інструментами терору щодо багатьох народів колишньої російської, потім радянської, а нині — оновленої рашистської імперії. Ця оновлена імперія успадкувала знищувальні механізми тоталітарних режимів XX століття — нацизму і комунізму; підкорила і спотворила Білорусь, зденаціоналізувала поневолені колись народи Північного Кавказу, Азії та Сибіру, зруйнувала їхні традиційні культури, змаргіналізувала їхні мови та віросповідання, а тепер посунула на вільний світ, використовуючи ці народи як гарматне м'ясо для знищення українців. Відтак звільнення України — це не лише можливість для розвитку нашої культури. Це — шанс для багатьох народів звільнитися, вціліти під час розпаду імперії, досліджувати власне минуле і цінувати власну історико-культурну спадщину.

Вселяють надію пов'язані із деколонізацією політичні рішення останнього часу: звернення МОН щодо припинення співпраці з російськими і білоруськими науковцями (*МОН звернулося до..*, EP) та ініціатива щодо оновлення шкільних підручників зі всесвітньої літератури; розроблення і реєстрація законопроекту № 7253 про заборону використання у населених пунктах України географічних назв і символіки держави та діячів держави, яка вчинила збройну агресію проти України (*Проект Закону про внесення змін...*, EP) розроблення МКІП та УІНП рекомендацій щодо пам'ятних об'єктів, пов'язаних з історією та культурою Росії та СРСР (*Позиція МКІП та УІНП...*, EP).

Отже, після етапу декомунізації культури, що тривав від здобуття незалежності, посилюється після 2015 року, але стосувався здебільшого символів, пов'язаних із історією XX століття, перехо-

димо до етапу деколонізації, який передбачає наукове осмислення віддаленішого історичного минулого.

Гриценко, О. (2019). *Декомунізація в Україні як державна політика і як соціокультурне явище*. Київ: Інститут політичних і етнонаціональних досліджень м. І.Ф. Кураса НАН України; Інститут культурології НАМ України. 320 с.

Гриценко, О. (2017). *Президенти і пам'ять: політика пам'яті президентів України (1994-2014): підгрунття, послання, реалізація, результати*. Київ: «К.І.С.». 1136 с.

Клековкін, О. *Про прекрасне і біфштекси у безхмарному небі*. URL: Про прекрасне і біфштекси у безхмарному небі, Олександр Клековкін (krytyka.com) (дата звернення: 20.04.2022).

МОН звернулося до видавництва і компаній-власників ресурсів наукової інформації із закликом припинити співпрацю з російськими та білоруськими науковцями. *Міністерство освіти і науки України* (mon.gov.ua) (дата звернення 15.04.2022).

Позиція МКІП та УНІП щодо пам'ятних об'єктів, пов'язаних з історією та культурою Росії й СРСР (uinr.gov.ua) (дата звернення 29.04.2022).

Проект Закону про внесення змін до Закону України «Про географічні назви» щодо деколонізації топонімії та впорядкування використання географічних назв у населених пунктах України [Картка законопроекту — Законотворчість (rada.gov.ua) (дата звернення 10.04.2022).

Рябчук, М.Ю. (2016). Декомунізація чи деколонізація? Що показали політичні дискусії з приводу «декомунізаційних» законів?. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Кураса НАНУ*. № 2. С. 104–117.

Старченко, Н.: «Дерусифікація київського метро — це частина опору». URL: «Дерусифікація Київського метро — це частина опору»: інтерв'ю з історикинею про нові назви станцій. *Вечірній Київ* (vechirniy.kyiv.ua) (дата звернення 25.04.2022).

Motyl, A. (2015). Facing the Past. In Defence of Ukraine's New Laws. *Foreign Affairs*. Vol. 94. No. 5. p. 61.

Громадський Ростислав,

старший викладач кафедри ОТС Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого

ІСТОРІЯ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ ШВЕЦІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Вперше основні напрями сучасної культурної політики Швеції були повноцінно розглянуті в доповіді «Нова культурна політика», представлений у 1972 урядом у Риксдазі (парламент Швеції). Хоча деякі політичні цілі пропонувалися трохи раніше, перший по-справжньому всеосяжний культурно-політичний законопроект був поданий до парламенту Швеції у 1974 році. У ньому подавався новий погляд на культуру та політику, який мав характеризувати культурну політику країни в наступні десять років.

Культурна політика мала проводитися таким чином, щоб прислужитися суспільству. Вочевидь зрозумілим було те, що держава мала стати прикладом для діяльності регіонів і муніципалітетів, а також мала координувати політику в галузі культури і до певної міри фінансувати її розбудову.

Термін «культурна політика» став узагальнюючим терміном, який раніше був частиною сфери, підпорядкованої департаменту освіти, але який безпосередньо не належав до якоїсь окремої галузі досліджень — освіти або релігії.

Таким чином, спеціально створена Культурна рада розглядала питання пов'язані з різними видами мистецтва, культури та медіа, а також елементами народної освіти, які визначаються як «культурна діяльність».

На початку 70-х років ХХ століття у Швеції почали відбуватися певні політичні зміни, які торкнулися також і культурної політики. У 1974 році Риксдаг затвердив новий законопроект, в якому були розглянуті нові засади культурної політики, що мали справити значний вплив на культуру Швеції. Значні зміни у культурній політиці планувалися на тривалий час наперед.

Культурно-політичні цілі згідно з рішенням уряду Швеції 1974 року

- Культурна політика має сприяти захисту свободи слова та створювати реальні можливості для того, щоб ці свободи могли бути використані;
- культурна політика має надавати людям можливість на власну творчу діяльність і заохочувати контакти між людьми;
- культурна політика має протидіяти негативному впливу комерціалізації на сферу культури;
- культурна політика має сприяти децентралізації прийняття різноманітних рішень і діяльності в сфері культури;
- культурна політика більшою мірою має формуватися з урахуванням потреб знедолених груп населення;
- в культурній політиці слід враховувати художнє та культурне оновлення;
- культурна політика має гарантувати збереження минулої та відродженої культури;
- культурна політика має сприяти обміну досвідом та ідеями в сфері культури щодо мовних і національних культурних кордонів.

Якісні культурні послуги повинні фінансуватися державою та бути вільними та доступними. Це переважно й визначало нову державну політику 70-х років ХХ століття.

Основним принципом стало те, що кожна область повинна мати відповідні центральним державним закладам культури регіональні театри, бібліотеки, музеї, архіви. Більшість з цих установ вже були наявні в певних регіонах.

Дев'яності роки ХХ століття ознаменували нові зміни у проведенні державної політики. Більша увага стала приділятися міжнародним відносинам, та історії країни, що, звісно, не могло не відобразитися на культурній політиці.

Культурно-політичні цілі згідно з рішенням уряду Швеції 1996 року

Культурна політика має:

- захищати свободу слова та створювати реальні можливості для її використання;

- надавати можливість всім охочим брати участь у культурному житті;
- заохочувати культурне різноманіття, художнє оновлення й якість художнього продукту, протидіяти негативним наслідкам комерціалізації культури;
- надавати можливість культурі бути динамічною, складною та самостійною силою в житті суспільства;
- зберігати та популяризувати культурну спадщину;
- сприяти прагненню до освіти та науки;
- сприяти міжнародному культурному обміну і зв'язкам між представниками різних культур всередині країни.

З основних тез було зрозуміло, що культурна політика має взяти за основу раніше визнані сфери діяльності. Але до них додавалися ще й питання, які стосувалися дизайну та архітектури. Більш суттєвими стали внески в світову культуру. Також значні фінансові кошти на свою діяльність у наступні роки отримав Музей світової культури в Гетеборзі.

Культурна політика Швеції після 1996 року

Значні культурно-політичні інвестиції в наступні десять років мали надаватися для вирішення питань світової культури, культурного різноманіття та боротьбі з расизмом.

Яскравими прикладами цієї нової тенденції, окрім Музею світової культури в Гетеборзі, стали Форум Живої Історії і також Рік культурного розмаїття (2006 рік). Також були надані кошти в рамках вже наявних проєктів, таких як Державне управління з охорони культурної спадщини та Історичний музей.

Держава також помітно втрачає свій вплив і частину відповідальності за сферу культури, тоді як міцніють позиції регіонів і муніципалітетів. Значну роль у культурній політиці країни відіграє співпраця з Європейським Союзом.

Культурна політика Швеції на сучасному етапі

У червні 2007 року парламент призначив спеціальний комітет з розгляду культурної політики. Цей комітет представив свою доповідь міністру культури Лені Адельсон Лілльрут у лютому 2009 року.

Одними з найважливіших напрямів дослідження були:

- регулювання культурно-політичних цілей, зокрема, основними цілями, що існували раніше, як, наприклад, протистояння негативним впливам комерції на культуру;
- відзначено, що суспільна користь від мистецтва більше ніж раніше;
- культурна політика має бути більш інтегрованою в інші політичні сфери;
- держустанови на муніципальному та регіональному рівні повинні мати більше влади та брати більшу участь у проведенні культурної політики;
- має бути менше центральних державних установ у сфері культури.

Шведська модель культурної політики донедавна характеризувалася потужною роллю національного рівня, причому більшість її повноважень здійснювалася через державні установи під керівництвом директорів і рад, призначуваних урядом. Серед найважливіших таких органів — Шведська рада з мистецтв, Шведська рада з питань спадщини, Шведський інститут кінематографії, а також державні установи, відповідальні за музеї та інші заклади культури.

Проте з 2009 року ця модель почала змінюватися. Її змінила модель культурного співробітництва, згідно з якою низка повноважень національного уряду була делегована на регіональний рівень — виборним представницьким органам і відповідним адміністраціям.

Гранти національного уряду на підтримку регіональних культурних інституцій і політики передаються регіональним урядам за умови, що відповідні плани культурної політики затверджуються Шведською радою з мистецтв, яка діє як представник національного уряду. У підсумку, регіональні уряди нині забезпечують до 15% загальних публічних витрат на культуру.

Муніципалітети юридично зобов'язані фінансувати принаймні одну публічну бібліотеку, але вони також фінансують інші культурні заходи та установи. Фінансування здійснюється за рахунок коштів місцевих бюджетів, однак додатковим ресурсом можуть бути регіональні та/або центральні державні гранти. Загалом, місцеві органи влади забезпечують близько 40% загальних витрат на культуру.

Таким чином, шведська модель управління культурою може бути описана як складна мережа взаємодій між державою, ринком, громадянським суспільством, приватним патронажем і професійними асоціаціями. Хоча роль держави при цьому є значною, проте дедалі більше зростає участь регіонального рівня управління.

Дрофань Любов,

*кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник
(провідний науковий співробітник відділу ІПСМ НАМ України,
науковий співробітник ІК НАМ України)*

МЕТОДИКА ОПРАЦЮВАННЯ ІСТОРИЧНОГО ОБ'ЄКТА МІСТА: НА ПРИКЛАДІ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОНТАНІВ БЕРЛІНА

Мета цієї публікації — привернути українських науковців і культурну громаду до прикладу зарубіжних колег щодо дослідження й реставрації культурної спадщини, а також видання інформаційних джерел для широкої громадськості. На прикладі опрацювання фонтанних скульптур, що містяться у центральному районі м. Берліна, можна у майбутньому розробити в Україні науково-культурницький проєкт щодо відродження і популяризації будь-яких зразків минулої спадщини, а також запропонувати план зі створення нових культурницьких об'єктів.

Отож у Берліні було вирішено детально вивчити фонтани центрального району з тим, щоб у майбутньому видати докладний каталог цих культурницьких об'єктів. Для цього було створено робочий колектив у складі 5 учасників, серед яких — художник, дизайнер та троє науковців. Тема дослідження «Історичні фонтани в Берліні-Мітте». Керівництво проєктом здійснювала Beta gbmbH, м. Берлін.

Завдання: здійснити повномасштабне дослідження всіх наявних фонтанів у центральному районі Мітте м. Берліна. Очікуваний кінцевий результат: видрукувати карти району Мітте із

зазначенням усіх фонтанів, подати світлини об'єктів зі стислою історичною довідкою.

Робота здійснювалась у п'ять етапів.

Перший етап — вивчення всіх фонтанів району та визначення їх кількості. Для цього робочий колектив мав опрацювати літературу з теми, що міститься в бібліотеках міста — від центральної Державної до районних.

Другий етап — опрацювання каталогів, публікацій і світлин, що містяться в Державному земельному архіві м. Берліна.

Третій етап — кожен з учасників мав пригадати, в яких місцях траплялися об'єкти пошуку. До переліку фонтанів були включені також «трікбреннен» — колонки питної води, але спочатку без світлин та історичної довідки. До слова, ці колонки як витвори мистецтва становлять великий інтерес для дослідників. Хоча через обмеження формату майбутньої публікації їх вирішено лише позначити на карті без детального опису і дослідження.

Четвертий етап — детальне вивчення кожного конкретного фонтана. А саме: його назва, рік спорудження, авторство — від проектувальників, архітектора, підрядників до виконавців власне робіт, а також архітектурний стиль, матеріал, з якого виготовлено, прив'язаність до місцевості, час наступних реставрацій тощо. До такої історичної довідки мала бути долучена інформація про точне місцезнаходження об'єкта та яким транспортом до нього можна дістатися в самому місті.

П'ятий етап — обробка зібраної інформації. Світлини, які робив кожен з учасників групи, відбирав і обробляв дизайнер. Художник створював спрощений варіант майбутньої мапи. На ній кожному фонтану присвоєно порядковий номер. Більш того, художник розробив також титульний розворот цієї мапи.

Завдання для художника. Детальне вивчення різноманітних варіантів старовинних і сучасних мап, які містяться в архівах і бібліотеках. Орієнтовне з'ясування розміру самого аркуша, щоб на згини надрукованої мапи не потрапляли текст і світлини — для попередження деформацій важливої інформації. При цьому не мало бути також зайвого поля на розгортці. А цього можна було досягти зміною поля для кожної з позицій.

Завдання для дизайнера. Повністю зверстати й підготувати макет до друку. До слова, карту «Брунне ін Берлін Мітте» було надруковано у червні 2015 року.

Робота в Державному Земельному архіві. За одержаними вже раніше даними про фонтан (загальний вигляд, рік виготовлення, місце встановлення) вівся пошук в електронній системі відділу світлин. Під час цієї колосальної копіткої роботи переглядалися тисячі подібних світлин, серед яких обиралася потрібна, яка потім роздруковувалася.

Приклад дослідження фонтана «Шиллер — Бруннен Жандарменмаркт ін Берлін Мітте. Цей фонтан розміщено в центральному районі міста Берлін, що має назву Мітте. Роботу виконано у 1871 році, реставрацію здійснено у 1988 році, і з цього часу вона входить до списку пам'ятників міста. Автор об'єкта Рейнхольд Бега (Reinhold Begas) — видатний представник берлінської скульптурної школи XIX століття. У 1936 р. скульптурну групу було демонтовано, а з 1942 року відлиту з бронзи цю саму фігуру розташували у парку імені Шиллера. Історія створення пам'ятника вельми драматична і пов'язана зі святкуванням сторіччя від дня народження видатного німецького поета Фрідріха Шиллера. Грошові пожертви внесли кайзер Вільгельм, берлінський магістрат і — більшу частину — саме населення. У день народження поета закладено було лише пам'ятний знак, а надалі оголошено конкурс, у якому взяли участь 25 художників. Переміг Рейнхольд Бега, проєкт якого був позначений переходом від форм пізнього класицизму до стилю необароко. Проте через франко-пруську війну відкриття приурочили до 112-ї річниці від дня народження поета 1871 року і територія Жандарменмаркту між Єгерштрассе та Таубенштрассе стала називатися як Шіллерплац (Schillerplatz). Для самого майстра це було знаковою подією в його кар'єрі, й відтоді він почав отримувати численні престижні замовлення. А щодо самого пам'ятника, то на честь Шиллера був створений спеціальний комітет його імені, який дбав про очищення меморіалу, на що витрачалися чималі кошти.

Виготовлену з білого мармуру статую поета розміщено на постаменті у формі куба серед чотирьох фонтанних чаш, піднятих

на шестикутній платформі, до якої зусібіч ведуть по п'ять сходиночок. Є також чаші з фонтанами та голови горгуль, які струменіли тонкими потоками води. Алегоричні фігури, розміщені з чотирьох боків, символізують собою творчі спрямування поета: Лірика з арфою, Трагедія (Драматургія) з маскою, Філософія, яка розгорнула сувій із написом «Пізнай самого себе», та Історія.

Таким чином, наведену методику дослідження історичних пам'яток можна з успіхом використовувати і в Україні, на території якої є досить велика кількість недосліджених і необлікованих об'єктів. Більш того, за наведеною інформацією можна видавати не лише докладні каталоги, що, безумовно, потребує значних коштів у наш непростий час, а й невеликі брошури і навіть мапи. Це значно спростить доступ громади до інформації, а також сприятиме посиленню інтересу до зразків національної історії, стимулюватиме всебічне вивчення культурного надбання. І що дуже важливо — такі невеличкі видання, локальні дослідження уможливлять відтворення втрачених під час жорстокої війни пам'яток української історії. Тож над цими питаннями ми вже зараз маємо замислюватися та будувати культурницькі проекти на майбутнє відродження і розквіт України.

Кашуба Владислав,

аспірант кафедри ОТС Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

СТАН СИСТЕМИ КУЛЬТУРИ ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ ЦИРКУ В УКРАЇНІ

Україна має унікальну циркову систему, що належить до державної власності. Попри розгалуженість і серйозну матеріальну інфраструктуру у вигляді дванадцяти стаціонарних цирків (п'ять із яких на нині невідконтрольній території), система долає тривалу кризу від початку 1990-х років. Її проявами є глибока збитковість, збіднення репертуарної бази, відтік найкваліфікованіших

артистів. Розгляд чинників кризи залишається актуальним науково-практичним завданням як базова складова її подолання. Тема є неопрацьованою науковцями.

Чимало причин занепаду державної циркової системи походять від факторів, що є «внутрішніми» для системи культури в цілому. Однією з таких причин є традиційний у нас принцип фінансування, орієнтований на підтримку закладів, а не конкретних проєктів. Як відзначає Н. Кулик, від початку 1990-х на утримання закладів спрямовувалося більш двох третин асигнувань, а вже залишок — власне на культурно-мистецькі заходи (Кулик, 1999, с. 9). Вочевидь, така розстановка пріоритетів позбавляє дотованих мотиву й спроможності до розвитку й творчості.

Крім того, обсягів фінансування, як правило, було недостатньо. Як пише Н. Кулик, період 1990-х відзначався «симптомами розладу традиційно централізованої, одержавленої галузі культури, спричиненими глибокою економічною кризою, коли держава вже неспроможна навіть утримувати інфраструктуру культури, та помітним збайдужінням посткомуністичних правлячих еліт до культури як політичного чинника, як засобу ідеологічної обробки населення» (Кулик, 1999, с. 8).

До такого роду внутрішніх причин занепаду можна віднести й інші згадувані дослідницею проблеми системи культури. Зокрема, успадкування Україною, хоч і розгалуженої, але значно застарілої, морально й технічно, інфраструктури закладів культури; невідповідність керівних кадрів до господарювання в нових умовах, брак ініціативи з їхнього боку щодо пошуку альтернативних шляхів фінансування. Серед діячів культури, за спостереженням Н. Кулик, менша частина пристосувалася до «майже ринкової» економіки або переорієнтувалася на закордонного споживача, тоді як більшість виявилася деморалізованою несподіваними змінами й цілком поклядалася на дотації [там само]. У цирковій системі держава вже від 1996–97 років обіцяла покривати підприємствам або лише зарплатню, або лише витрати на костюми, реквізит, обладнання і ремонт приміщень (ЦДАМЛМ України, *Протоколи №№ 8–10 засідань...*, ф.1393, спр.39, с. 3–4; *Протоколи засідань оперативних нарад...*, спр.33, с. 32). Насправді ж фінан-

сування було припинено майже цілковито. Приміром, із 14,5 млн. грн, передбачених на фінансування галузі на сезон 1996–97 рр., було виділено тільки 1%, тобто 146 тис грн, та й те — цільовим призначенням на часткову ліквідацію аварійних ситуацій в циркових будівлях (*Накази М-ва культури і мистецтв України...*, спр.48, с. 2). А на той час цирки давно вже потребували капремонтів: приміром, Сімферопольський не ремонтувався з 1959 р., до Ялтинського глядачі мусили брати з собою парасолі на випадок дощу, а муніципалітет Севастополя вимагав від «Укрдержцирку» термінових дій, адже місцевий цирк являв собою звалище в самісінькому центрі міста (*Протокол № 1 наради...*, спр.20, с. 5; *Листування з М-вом культури...*, спр.34, с. 32; *Протоколи №№ 8–10 засідань...*, спр.39, с. 8). Ще важчими були наступні роки, коли циркам нерідко відрізали світло за борги, персонал відправляли в тривалі вимушені відпустки, картотеки боргів вимірювалися сотнями тисяч гривень, а аварійний стан будівель унеможлилював відкриття сезону. Держава не давала ні копійки на постановку номерів; престижні міжнародні фестивалі довелося пропустити; про виконання 5-річної Комплексної програми розвитку годі було й мріяти (*Протоколи №№ 1–52...*, спр.42, с. 51); *Листування з М-вом економіки...*, спр.63, с. 57–59, 71–73 та ін.). Так, державні асигнування циркам цілковито припинилися з вересня 1998 р. по червень 1999 р., їхні колективи залишалися весь цей час без зарплатні й у вимушених відпустках, а в грудні 1999 р. ДЦКУ констатувала фінансування системи державою лише на 20% від планованого на рік (*Протоколи №№ 19–25...*, спр.59, с. 28–34; *Річний баланс за 1999 р.*, спр. 66).

Таким чином, можливості розвитку циркової системи на початку були суттєво обмежені браком коштів. За свідченням О. Житницького, швидке становлення радянського цирку не в останню чергу завдячувало масштабному фінансуванню, яке галузь отримала в пору свого становлення (Байрачная, ЕР). Названі факти свідчать на користь гіпотези, що за умови достатнього обсягу й тривалості фінансування в перші роки «Укрдержцирку», конвеєр та централізація виявили б успішність, а галузь вийшла б на самоокупність. Це переконання поділяли керманічі цирків у 1990-

х. Задля цього асигнування мали бути на рівні, який покрив би потреби на капремонта будівель та автотранспорту, ґрунтовну модернізацію світлової та звукової техніки, а також на виготовлення необхідного мінімуму циркового продукту й головне — на належну мотивацію кваліфікованих артистичних кадрів. Спершу держава виявляла готовність на серйозному рівні підтримати галузь. Та, на жаль, саме на ці роки (1993–1995) припав розквіт гіперінфляції. Тоді як загалом умови були досить сприятливими для розвитку справи: демографічна криза ще не набрала критичного розмаху, як і безробіття; населення ще мало деякі кошти й час на розваги, а Інтернет та новітні видовища ще не з'явилися, — гіперінфляція нищила заробіток й позбавляла змоги спрямувати здобуті кошти в розвиток. Показово, у цьому сенсі, що про становлення приватного цирку в цей час не йшлося — вплив гіперінфляції був надто катастрофічним.

Таким чином, було геть утрачено перші роки, що могли б стати золотими. Надто ж, якщо врахувати той початковий ентузіазм, із яким бралися до діла очільники щойно створеної української циркової системи. Згодом, коли інфляцію вдалося вгамувати, державне фінансування різко скоротилося, а решта умов, як зовнішніх, так і внутрішніх, почали погіршуватися, тоді як цирк не встиг іще «зіп'ястися на ноги». На тлі тривалих невдач щодо оптимізації конвеєра зміцніли відцентрові тенденції всередині циркової системи — вони завадили домогтися його ефективної роботи, що, ймовірно, було б цілком досяжним за наявності достатнього часу й коштів. Таким чином, несприятливість періоду, коли держава надавала підтримку на достатньому рівні, а також нетривалість такої підтримки значно послабили початковий потенціал розвитку системи.

Згодом чергові економічні, політичні й суспільні потрясіння, у свою чергу, негативно позначилися на фінансовому стані циркової галузі. Так, господарські справи цирків суттєво погіршилися внаслідок економічної кризи, що розпочалася в 2008 р., а відтак воєнний конфлікт на Сході країни серйозно підірвав як здатність держави матеріально підтримувати цирку, так і спроможність останніх налагодити прибуткову діяльність. Таким чином, упро-

довж майже 30 років становлення української державної циркової системи в неї практично не було більш-менш тривалого (хоча б 10–15-річного) фінансово «безхмарного» періоду, що дав би галузі реальний шанс зміцніти.

-
- Байрачная Ю. Алексей Житницький: «В цирке главное — трюк, а театризация уже на втором месте». *Время*. 31.07.2015. URL: <http://timeua.info/post/kharkov/aleksej-zhitnickij-v-cirke-glavnoe---tryuk-a-teatralizaciya-uzhe-na-vtorom-meste-00928.html> (дата звернення: 23.06.2020).
- Кулик Н. А. (1999). Культурні процеси в Україні 90-х років ХХ століття (на прикладі державних закладів культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. К., 17 с.
- Листування з М-вом економіки України, М-вом культури і мистецтв України, оргком. Міжнародного фестивалю циркового мистецтва в Китаї, посольствами зарубіжних країн, цирками з організаційно-творчих питань. 04.01 — 14.12.1999 р. ЦДАМЛМ України (Центр. держ. архів-музей літер. і мист. України). Ф. 1393. Оп. 1. Спр. 63. 100 арк.
- Листування з М-вом культури і мистецтв України, Антимонопольним ком. України, оргком. Всесвітнього фестивалю циркового мистецтва в Москві, Монте-Карло, цирками з організаційно-творчих питань. 22.01 — 30.12.1996 р. (*Там само*). Спр. 34. 75 арк.
- Накази М-ва культури і мистецтв України, що стосуються діяльності творчого об-ня. 07.04 — 27.05.1998. (*Там само*). Спр. 48. 4 арк.
- Протокол № 1 наради керівників циркових підприємств та організацій. 01 — 02.11.1995. (*Там само*). Спр. 20. 9 арк.
- Протоколи №№ 1-52 засідань оперативних нарад у президента творчого об-ня. 13.01 — 29.12.1997. (*Там само*). Спр. 42. 104 с.
- Протоколи №№ 19-25. 28.01 — 07.09.1999. (*Там само*). Спр. 59. 57 арк.
- Протоколи №№ 8-10 засідань Ради директорів циркових підприємств і організацій. 12.05-01.11.1997. (*Там само*). Спр. 39. 57 арк.
- Протоколи засідань оперативних нарад у президента творчого об-ня. 27.05 — 30.12.1996. (*Там само*). Спр. 33. 46 арк.
- Річний баланс за 1999 р. (*Там само*). Спр. 66. 38 арк.

Купрійчук Василь,

доктор наук з державного управління, професор, провідний науковий співробітник відділу екранної культури та інформаціоналізму Інституту культурології НАМ України

ОРГАНІЗАЦІЙНО-ФУНКЦІОНАЛЬНА СТРУКТУРА ДЕРЖАВНОГО УПРАВЛІННЯ ПАМ'ЯТКООХОРОННОЮ ДІЯЛЬНІСТЮ В УКРАЇНІ

Чинна в Україні система органів влади, яка здійснює повноваження у сфері управління пам'яткоохоронної діяльності, визначається базовим Законом України «Про охорону культурної спадщини» (Закон України № 1805-14, ЕР).

Відповідно до статті 54 Конституції України «Держава забезпечує збереження історичних пам'яток та інших об'єктів, що становлять культурну цінність, вживає заходів для повернення в Україну культурних цінностей народу, які знаходяться за її межами» (Конституція України, ЕР).

Якщо говорити про *організаційну структуру державного управління* — це компонент системи державного управління, зумовлений її суспільно-політичною природою, соціально-функціональною роллю, цілями і змістом, який об'єднує певну сукупність державних організацій, їх персонал, матеріальні та інформаційні ресурси, що виділяються і витрачаються суспільством на формування та реалізацію державно-управлінських впливів і підтримання життєздатності самого суб'єкта управління.

Органи державної влади, що характеризуються однаковим організаційно-правовим статусом і однорідністю здійснюваних управлінських функцій, позначають поняттям *ланка державно-управлінської системи* (міністерства, інші центральні органи виконавчої влади, місцеві державні адміністрації тощо) (*Державне управління* : у 2 т., 2012).

В Україні Міністерство культури та інформаційної політики є головним органом у системі центральних органів виконавчої влади, що забезпечує формування та реалізує державну політику у сферах культури, а також охорони культурної спадщини, музей-

ної справи, вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей тощо.

У червні 2021 року Уряд надав юридичні підстави (*Постанова Кабінету Міністрів №1185 24.12.2019...*, ЕР) для початку роботи Державної служби охорони культурної спадщини та Державної інспекції культурної спадщини. Саме ці органи виконавчої влади відповідали за реалізацію державної політики у сферах охорони культурної спадщини, музейної справи, вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей (*Державна служба охорони культурної спадщини...*, ЕР).

Однак Постанова Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 р. № 3 «Деякі питання центральних органів виконавчої влади у сфері культури» визнала такими, що втратила чинність вищезазначена Постанова від 24 грудня 2019 року № 1185 (*Постанова Кабміну України №3*, ЕР).

У більшості областей України підрозділи, що займаються пам'яткоохоронною діяльністю, існують у складі управлінь або департаментів культури, культури і туризму, культури і мистецтв тощо відповідних державних адміністрацій. Стаття 44 Закону України «Про місцеве самоврядування в Україні» гарантує право обласним та районним радам делегувати відповідним державним адміністраціям повноваження з організації охорони, реставрації, використання пам'яток історії та культури, архітектури і містобудування тощо.

Також сільські, селищні, міські ради наділені повноваженнями (ст.26) вносити пропозиції до відповідних державних органів для оголошення природних та інших об'єктів, які мають історичну, культурну або наукову цінність, пам'ятками історії або культури, і охороняються законом (*Закон України «Про місцеве самоврядування...»*, ЕР)

Сьогодні на порядку денному стоять питання розмежування повноважень і відповідальності між центральними органами та структурами місцевого самоврядування щодо реалізації політики пам'яткоохоронної діяльності.

Для забезпечення повноцінного розвитку сфери охорони культурної спадщини необхідною умовою є організація та здійс-

нення державного управління на засадах чітко визначених принципів, які є регулятивними настановами, що пов'язують мету зі способами її досягнення, вказують на можливі або ж необхідні шляхи, механізми, засоби реалізації поставленої мети в розвитку культури (*Реформа системи державного управління...*, 2018).

Найважливішим принципом удосконалення державного управління у сфері пам'яткоохоронної діяльності, на наш погляд, є принцип оптимального поєднання централізації і децентралізації управлінської діяльності у цій сфері. Саме він передбачає чіткий розподіл функцій, повноважень і відповідальності між місцевими, регіональними і центральними органами управління у сфері охорони культурної спадщини, усуває дублювання функцій, підвищує координацію дій усіх суб'єктів управлінської діяльності, створює умови для прийняття раціональних і ефективних управлінських рішень. Сьогодні, як ніколи, зрозуміло, що саме на регіональному і місцевому рівнях найбільше перехрещуються культурні інтереси та потреби різних субкультурних, етнічних груп, простежуються конкретні проблеми культурної сфери і можливі альтернативні варіанти їх розв'язання. Отже й управління у сфері охорони культурної спадщини має бути максимально децентралізованим і наближеним до того рівня, на якому відбуваються основні процеси культурно-мистецького життя (*Соціальна і гуманітарна політика*, 2016).

Принцип децентралізації державного управління у сфері охорони культурної спадщини — це принцип чіткого розподілу функцій між центральними органами державної влади і органами місцевого самоврядування, який передбачає передання основних функцій управління у сфері охорони культурної спадщини на місця, розширює повноваження регіональних і місцевих органів управління, посилює їхню відповідальність за розвиток культурної сфери в цілому.

Результатом автономії повноважень місцевих органів влади щодо розв'язання проблем культурного розвитку на своєму рівні є не лише зменшення часто-густо невиправданого впливу центру на щоденну діяльність органів влади місцевого рівня, а й посилення ініціатив останніх, їх активності та співпраці з різни-

ми суб'єктами культурної діяльності, що сприяє демократизації всієї системи управління у пам'яткоохоронній діяльності. При цьому розподіл компетенцій має відбуватися за принципом, коли на більш високий рівень управління передаються лише ті функції, які не можуть бути ефективно реалізовані на нижчому (*Державне управління в Україні...*, 1997).

В управлінській пам'яткоохоронній діяльності є й такі завдання, вирішення яких можливе лише на загальнодержавному рівні. Для того щоб цілеспрямовано вирішувати стратегічні питання культурного розвитку, потрібно спиратися на відповідну концепцію розвитку національної культури. Розробити таку концепцію можна лише на центральному рівні, де, як правило, сконцентрований основний науковий, експертний потенціал, здатний забезпечити обґрунтування теоретичних проблем, провести необхідні дослідження соціокультурної ситуації в країні чи в окремих регіонах (Ситник, Купрійчук, 2020).

На центральному рівні управління у сфері охорони культурної спадщини мають здійснюватися головні функції реалізації державної політики, які забезпечують вирішення стратегічних завдань культурного розвитку, а саме: розробка наукових основ державної політики у сфері культурної спадщини; організація наукових досліджень, у тому числі й дослідження соціокультурної ситуації в країні; забезпечення підготовки і підвищення кваліфікації кадрів для закладів та організацій культури і мистецтва; організація і здійснення культурних зв'язків із зарубіжними країнами; забезпечення єдиного культурного простору; фінансова допомога регіонам, які не мають достатніх власних ресурсів для здійснення пріоритетних програм культурного розвитку, за рахунок коштів державного бюджету; виявлення й утримання пам'яток культури, інших культурних цінностей загальнонаціонального значення, які є в регіонах; розробка і здійснення державних програм для їх підтримки і використання тощо.

Пріоритетними напрямками децентралізації державного управління у сфері охорони культурної спадщини мають стати спільні напрацювання державних органів влади та професійної

культурної спільноти, котрі міститимуть чіткі пропозиції щодо культурного розвитку, а саме:

- подальший перегляд функцій Міністерства культури та інформаційної політики України, делегування деяких із них іншим, у тому числі недержавним, суб'єктам (охорона культурної спадщини, музейна діяльність, координація діяльності театрів);

- врахування культурної специфіки регіонів під час проведення реформи місцевого самоврядування з метою збереження базової мережі об'єктів культурної спадщини, збільшення їх фінансової і матеріально-технічної спроможності, урізноманітнення діяльності;

- удосконалення законодавчої бази задля посилення спроможності неурядових організацій, що діють у царині культури, виконувати моніторингові, управлінські, організаційні, наглядові, дослідницькі функції;

- збільшення доступності культурних благ для громадян незалежно від місця проживання, їх активне залучення до участі в культурних практиках, особливо на регіональному та місцевому рівнях;

- підвищення ефективності партнерства держави, структур громадянського суспільства і бізнесу в царині культурної політики через створення механізмів участі інституцій громадянського суспільства у формуванні та реалізації культурної політики, сприяння розвитку благодійництва в культурній сфері, прискорення прийняття Закону України «Про меценатство»;

- розробка та реалізація додаткових заходів для збереження та актуалізація національної культурної спадщини, перетворення її на важливий чинник просвітництва і зміцнення національної ідентичності, передусім у молоді (Ситник, Купрійчук, 2020).

Світовий досвід свідчить про те, що запозичення управлінських моделей (від тих, що передбачають розгалужену та ієрархізовану систему державних органів з питань охорони та збереження культурної спадщини, до тих, де аналогічні функції виконують недержавні або напівдержавні автономні структури) може дати позитивний результат, якщо воно здійснюється критично і вибір-

ково, з урахуванням конкретних економічних і політичних умов країни, притаманних їй традицій взаємодії суспільства і влади.

Про охорону культурної спадщини : Закон України від 03.08.2017 № 1805-14. URL:<http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show>

Конституція України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254%>

Державне управління : підручник : у 2 т. (2012). Нац. акад. держ. упр. при Президентові України ; ред. кол.: Ю. В. Ковбасюк (голова), К. О. Ващенко (заст. голови), Ю. П. Сурмін (заст. голови) [та ін.]. К.; Дніпропетровськ: НАДУ. Т. 1. 564 с.

Державна служба охорони культурної спадщини та Державна інспекція культурної спадщини розпочнуть свою роботу. URL: <https://www.kmu.gov.ua/news/derzhavna-sluzhba-ohoroni-kulturnoyi-spadshchini>

Постанова Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 р. № 3 «Деякі питання центральних органів виконавчої влади у сфері культури». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3-2022-%D0%BF#Text>

Закон України «Про місцеве самоврядування в Україні» URL:<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/287>

Реформа системи державного управління та місцевого самоврядування в Україні: стан, виклики, перспективи здійснення: наук. доп. (2018) ; авт. кол. [за заг. ред. В.С. Куйбіди]. Київ : НАДУ. 180 с.

Соціальна і гуманітарна політика (2016). Підручник [авт. кол. : В.П. Трощинський, В.А. Скуратівський, М.В. Кравченко та ін.]; за заг. ред. Ю.В. Ковбасюка, В.П. Трощинського. К. : НАДУ. 792 с.

Державне управління в Україні: централізація і децентралізація: Монографія (1997). Відп. ред. Н. Р. Нижник; Кол. авт.: В. Б. Авер'янов, І. А. Грицяк, С. Д. Дубенко та ін. Київ : Вид-во УАДУ. 448 с.

Ситник, П.К., Купрійчук, В.М., Карлова, В.В., Небожук, Р.А. Принципи децентралізації державного управління у сфері культури (2020). *Інвестиції: практика та досвід*. № 2. С. 89–94.

Лимар Ганна,

*аспірантка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
України*

АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН АВАНГАРДУ

Прагнення розширити спектр теоретичних концепцій феномену авангарду стимулює пошук нових контекстних домінант. Аналіз проблем художнього методу, форми, особливостей образного рішення розкривають сутність природи авангарду, як явища у сфері гуманітарного знання. Поява авангарду на зламі історичних соціальних епох спричинила до зміни осмислення художньої практики. Зазначимо, що філософсько-естетичну сутність авангарду в Україні вивчали В. Личковах, О. Петрова та ін., аналіз авангарду з позицій культурології розглядали О. Лагутенко, О. Яковлев, В. Вовкун та ін., мистецтвознавчий підхід у вивченні авангардного руху притаманний Д. Горбачову, О. Федоруку, Л. Кияновській, М. Криволапову тощо. Проте чимала чисельність дослідників, які присвятили свої праці авангарду, не надавали уваги антропологічному феномену художнього у соціумі та розвитку людини і, відповідно, феномену авангарду.

Все ж у праці В. Вовкуна бачимо натяк на антропологію авангарду. Він звертає увагу на самоаналіз митця у контексті його вагомості в обґрунтуванні теоретичних концепцій (Вовкун, 2010). Проникнення за межі об'єктивного, у царину підсвідомого, пошук першопричини художньої творчості призводить до використання міждисциплінарних методів дослідження мистецтва. У вивченні мистецтва епохи палеоліту Д. Льюїс-Вільямс, Т.А. Доусон, Р. Беднарік використали нейропсихологічний підхід, суть якого полягає у тому, що палеолітичні знаки можуть бути фіксацією еноптичних явищ мозку, тобто картиними внутрішнього уявлення (Сойкіна, ЕР).

Виникнення образотворчого мистецтва у системі культурних цінностей давньої людини поставив питання про те, яким чином відбувся еволюційний «вибух», який призвів до виникнення мистецтва, і що він означав для людини. Поява авангарду на

тлі вікових художніх констант є своєрідним вибухом. На думку В. Карпова та Н. Сиротинської, розвиток культури людства демонструє наявність мистецьких паралелей між віддаленими в часі періодами. Зазначена подібність інспірована наявністю внутрішніх механізмів, сформованих в умовах первісного суспільства із притаманною йому експресією ейдетичної виразності. Динаміка таких культурно-мистецьких тенденцій пов'язана з підсвідомими імпульсами людського мозку, що визначило потребу впровадження таких інноваційних термінів, як нейроестетика та нейромистецтво. Результати осмислення сутності нейромистецтва можуть слугувати важливою складовою у дослідженні сучасних культурно-мистецьких здобутків, а також у визначенні ціннісних категорій гіперінформаційного суспільства. І — можна продовжити — для осмислення антропологічної сутності авангарду (Карпов, Syrotynska, 2018, №1). У цьому контексті важливим чинником стала ява — невидима сила, що детермінує світ і наповнює його естетичним змістом. Впродовж тривалого існування людського виду, насамперед ява інспірує до творчості, а водночас постає символічним носієм інформації, що мігрує з однієї системи знаків до іншої в безмежних просторах людської свідомості.

Антропологічну сутність авангарду пояснює зіставлення розвитку мистецтва ХХ століття із некласичною науковою парадигмою. Відлік свідомого входження Людини у світ власної загадкової ірраціональної сутності — підсвідомості, можна визначити трансгресивним культурним зламом на межі ХІХ–ХХ століть, коли європейські митці звертаються до почуттєвої «горизонталі» людського буття, до пошуку глибинних емоційних компонентів і форм (Личковах, 2006, с. 79). Це зумовило появу неймовірних мистецьких комбінацій, які спроектували культурне тло майбутніх десятиліть і які виразно засвідчені різким руйнуванням установлених традицій, втілених в архітектурі, скульптурі, малярстві, музиці та пошуку нових мистецьких можливостей.

Симптоматично, що аналогічний вихід за межі видимого або об'єктивного спостерігається в покроковому поступі й точних наук. Зазначену особливість у зіставленні з музичними новаціями зауважила Ірина Тукова (Тукова, 2013), яка відзначає першу третину ХХ

століття як час кардинальної перебудови наукової парадигми, коли на зміну класичній (механістичній) прийшла неklasична (релятивістська) картина світу. Це також відобразилося і в мистецтві, що їх підтверджує зіставлення не пов'язаних на перший погляд паралельних інновацій науки та музики (Karpov, Syrotynska, 2018, №2).

На підставі цього зіставлення прогнозуємо вплив розвитку науки і техніки на свідомість мистця та ініціацію його мислевих операцій із пошуку нових форм, змісту, образів у мистецтві й у кінцевому рахунку — авангарду. Тут буде актуальною філософія Ніцше у контексті використання метафоричної мови як засобу побудови програми самоперевершення людини з позиції внутрішнього зростання (Лютій, 2016). Злам суспільної свідомості ХХІ століття, розвиток штучного інтелекту потребує нових методів дослідження мистецтва із врахуванням найглибших дієвих чинників людського мозку та розвитку людини.

Вовкун, В.В. (2010). *Український авангард в контексті західноєвропейських культуротворчих процесів (10-х — початку 30-х рр. ХХ ст.)*: дис. на здобуття наук. ступ. канд. культ.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». К.: НАКККіМ. 197 с.

Сойкина, Н. Ю. *Живопись эпохи палеолита в системе культурных ценностей Евразии*: автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. ист. наук: спец. 07.00.06 «Археология». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kzdocs.docdat.com/docs/index-8175.html>

Karpov, V., Syrotynska, N. (2018). Neuroart in the context of creativity. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*: наук. журнал. К.: Міленіум. № 1. С. 21–36.

Личкова, В. (2006). *Дивосад культури*: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернівці. С. 79.

Тукова, І. (2013). Розвиток музичного мистецтва ХХ століття у співвідношенні з неklasичною науковою парадигмою. *Мистецтвознавчі записки*. Київ. Вип. 24. С. 241–248.

Karpov, V., Syrotynska, N. (2018). Medieval and contemporaneity world-visual and art parallels. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*: наук. журнал. К.: Міленіум. № 2. С. 117–183.

Лютій, Т. (2016). *Ніцше. Самоперевершення*. Київ. С. 845.

Литвиненко Алла,

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри культурології. Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, м. Полтава

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ СЕМІОТИКИ РЕКЛАМИ

Сучасні дослідження семіотики реклами розширюють і поглиблюють розуміння тонкощів функціонування рекламного повідомлення щонайменше як знакового, економіко-політичного (споживацького) та комунікативного феномена (Compagno, 2021, с. 279; Lelićanin, 2021). Знаковий характер рекламного тексту не піддається сумніву. Розкриття таких фундаментальних концептів семіотики, як «текст», «знак», «інтерпретація», «символ» є необхідною теоретичною й практичною передумовою для компонування з усіх поглядів грамотного (еквівалентно-успішного, дієвого, ефективного) рекламного повідомлення (що насамперед вилватиметься у показниках конверсії та даних рекламної аналітики — особливо якщо йдеться про онлайн-роботу), а також для адекватного прочитання готового рекламного продукту.

Практика дослідження семіотики реклами та основні здобутки в цьому напрямі наразі належать Західному Світу. Проте такий ракурс розгляду семіотики активно розвивається також і українськими вченими. Загалом, питанням семіотики реклами присвятили свої праці А. Акайомова (Акайомова, 2011), М. Солік (Solík, 2014), У. Еко, А. Лоруссо (Lorusso, 2021), О. Дарморіз (Дарморіз, 2018), С. Прищенко (Прищенко, 2019), Л. Бабушка (Бабушка, 2018), Б. Ріві, М. Пузакова, Х. Квак, М. К. Лелічанін (Lelićanin, 2021), Б. Р. Сосич та інші. Наразі в науковому дискурсі сформоване загальне уявлення про семіотику в рекламі та основи розуміння семіотичної суті рекламного продукту.

А. Акайомова розглядає семіотику не загалом, а її відгалуження — психофізіологічну семіотику — як сферу знань, що зосереджується на роботі з рекламними текстами й з кінця ХХ століття займається глибинним знанням законів парного клірингового

спілкування покупця й ринку (Акайомова, 2011). Словацький дослідник М. Солік зазначає, що світ реклами досить ґрунтовно працює зі знаками та знаковими системами, використовуючи їх із комерційною метою. Автор виокремлює три основні семіотичні методи експертизи: інтерпретація, формалізація та мовний аналіз (Solík, 2014, с. 207).

Для розуміння явища реклами потрібна інтерпретація — як на семіотичному, так і на семантичному рівнях. Велике значення у процесі інтерпретації будь-якого тексту культури відіграє особистість читача (індивідуальна чи колективна). Доступний як *семантичному* (наївному), так і *семіотичному* (критичному) сприйняттю текст, може бути дешифрований на рівні, що навіть не був задуманий автором. Проте якщо йдеться про рекламу, то тут, навпаки, автор рекламного тексту програмує його відповідно до узагальненого образу споживача рекламованого продукту й у такий спосіб, аби привабити — відгадати та реалізувати запити реципієнта.

У візуалізованій рекламі площина для семіотичного аналізу, з одного боку, звужується, а з іншого, кількість візуалізованої реклами, що значно переважає й навіть витісняє суто текстуальну, формує невичерпне джерело для досліджень. Відповідно до теорії необмеженого семіозису, текст є частиною ланцюга інтерпретацій, який має тривати без присутності автора та з урахуванням контексту, у якому знак функціонує (Solík, 2014, с. 217). Про обмеженість інтерпретації знака в медійній продукції йшлося в дослідженнях іще з часів появи кінопродукції. Дослідники намагалися з'ясувати, що робить фільми легко зрозумілими, й експериментували з виробництвом медійних файлів за методологією семіотичного мислення.

Головним чинником реклами є комунікація. Рекламна комунікація має особливості: комунікатором (ініціатором комунікативної взаємодії) є автор або спонсор реклами, одержувачем є потенційний споживач, а передане повідомлення є комерційним повідомленням, зорієнтованим на досягнення рекламної мети (Lelićanin & Šošić, 2021, р. 1101). Оригінальний погляд на цю проблему пропонує Л. Бабушка (Бабушка, 2018), дослідження якої

присвячені виявленню специфіки феномена фестивалі (святовості, не плутати з карнавальністю — явищем суміжним, але відмінним). Фестивалі реклами розглядається як особлива семіотична система, пов'язана з тим, щоб показати реалії та символи, що виражають «інституалізоване івент-дійство», частиною якого стає також реципієнт реклами. Згідно з категоріями семіотики суттю фестивалі є інверсійність офіційної моделі життєустрою, що реалізується через заміну знаків повсякденного світопорядку на «світ навиворіт». Цікаво, що дослідниця говорить про «гіперфестивальність» сучасного світу, який трансформував свято у видовище й шоу-бізнес, сформувавши тип Homo Festivus (Clark, 2019). Карнавальна свобода й феномен фестивалі у її межах утворюють семіотичну домінують реклами, що підпорядковує усталений життєвий уклад іманентним імпульсам сміхового начала (Бабушка, 2018). З іншого боку, така фестивалі цільком відповідає духові й принципам компонування дискурсів постмодернізму з його інтертекстуальністю, еkleктичністю, альтернативною реальністю й палімпсестністю (Lelićanin & Šošić, 2021).

Із розглянутих досліджень проглядаються тенденції виокремлювати семіотику реклами з кола інших семіотичних систем. Семіотика реклами, особливо медійної, вирізняється синкретичним характером. Можна простежити двобічний вплив між людиною (реципієнтом, аудиторією, потенційними споживачами) та рекламодавцем (творцем рекламного продукту). Якщо розглядати рекламу лише в синхронії, то це абсолютно постмодерний продукт, адже в рекламі (особливо в динамічній) можна простежити весь екстракт культури постмодернізму.

Акайомова, А. В. (2011). Семіотична модель комунікації реклами. *«Гілея: науковий вісник»*: збірник наукових праць. Випуск 45 (3). С. 593–599.

Бабушка, Л. Д. (2018). Семіотика комунікації в практиках конструювання фестивалі культури. *Питання культурології*. № 4. С. 160–170.

Дарморіз, О. В. (2018). Семіотичні аспекти використання реклами в соціаліній міфології. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. № 21. С. 19–21.

- Прищенко, С. В. (2019). *Еволюція рекламної графіки як складової художньо-проектної культури*: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ. 36 с.
- Clark, C. D. (2021). *All together now*. New Brunswick: Rutgers University Press. 250 p.
- Compagno, D. (2021). Review of Umberto Eco in his own words. *Semiotica*. Vol. 238. P. 279–289.
- Lelićanin, M. K., & Šošić, B. R. (2021). Metamodernism and Language: Pandemic Era Advertising. *Etnoantropološki problemi/Issues in Ethnology and Anthropology*. Vol. 16. No 4. P. 1101–1122.
- Lorusso, A. M. (2021). The good sense of Umberto Eco and the common sense of the Echian Encyclopaedia. *Semiotica*. Vol. 241. P. 29–44.
- Solík, M. (2014). Semiotic approach to analysis of advertising. *European Journal of Science and Theology*. Vol. 10. No 1. P. 207–217.

Міщенко Марина,

кандидат юридичних наук, завідувачка відділу культурної спадщини та пам'яткоохоронної справи Інституту культурології НАМ України

ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ОХОРОНИ ОБ'ЄКТІВ
КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В УМОВАХ
ВІЙСЬКОВОГО ВТОРГНЕННЯ

Сучасний понятійний контекст дефініції «охорона культурної спадщини» сформувався як з урахуванням напрацювань науковців-фахівців у сфері пам'яткоохоронної діяльності, так і нормативної основи — визначення, яке було сформульовано в статті 1 Закону України «Про охорону культурної спадщини» (*Про охорону культурної спадщини*, 2000). З урахуванням зазначеного, охорону культурної спадщини цілком закономірно можна вважати складною, багаторівневою системою, яка включає в себе сукупність різноманітних заходів (правових, організаційних, фінансових, інформаційних, матеріально-технічних тощо), спрямованих,

зокрема, на облік (незалежно від його етапів), запобігання руйнуванню або заподіянню шкоди, забезпечення захисту, збереження, ремонт, реставрацію культурної спадщини.

За понад тридцятирічну історію нашої держави було сформовано певні наративи як щодо теоретичної, так і практичної складових діяльності, пов'язаної з охороною об'єктів національної культурної спадщини. Разом із цим, від 24 лютого 2022 року, коли росія розпочала активне військове вторгнення на територію нашої держави, актуалізувалися не лише першочергові питання захисту суверенітету та територіальної цілісності України, збереження життя та здоров'я, недоторканості та безпеки людей, а й захисту культурної спадщини як невід'ємної складової нашої культури й підґрунтя для самовизначення української нації саме *в умовах агресивної війни*.

Слід наголосити на тому, що, за офіційними даними, станом на 31 березня 2022 року, було зафіксовано 135 воєнних злочинів, спрямованих проти культурної спадщини. З метою всебічної фіксації означених злочинних діянь і подальшого направлення усіх одержаних матеріалів — як доказів — до Міжнародного кримінального суду, за ініціативою Міністерства культури та інформаційної політики України було створено національну інтернет-платформу — <https://culturecrimes.mkp.gov.ua/>. Означений ресурс дає можливість кожній людині не лише ознайомитись з інформацією про відомі злочини, а й, заповнивши просту реєстраційну форму, особисто повідомити про їх вчинення.

Проаналізувавши злочини, верифікована інформація про які розміщена на вищеназваній платформі, слід зауважити, що станом на 11 квітня 2022 року, їх загальна кількість зросла до 187 (*Міністерство культури та інформаційної політики України, 2022*). Однак варто враховувати також і те, що названі військові злочини, у розумінні відповідного ресурсу, розміщені загальним «списком» і можуть включати не лише знищення чи пошкодження об'єктів культурної спадщини національного або місцевого значення, а й будь-яких творів мистецтва, приміщень, де вони зберігаються, інших будівель закладів культури, факти поранення чи загибелі людей внаслідок дій окупантів при спробі пошкодження різних

культурних об'єктів, захоплення окупаційними силами майна музеїв, бібліотек та інші пов'язані діяння.

З урахуванням вищеназваної динаміки, а також з огляду на ступінь цінності, який виявляється при веденні військових дій країною-агресором на території України, можемо зауважити, що на даний час для кожного об'єкта національної культурної спадщини є вкрай висока загроза знищення або пошкодження. Означена ситуація посилюється тим, що росія умисно порушує попередньо ратифіковані норми міжнародного права, спрямовані на захист як рухомих, так і нерухомих складових культурної спадщини. У цьому сенсі пропонуємо розглянути ті способи, які можуть бути використані для «фізичного» захисту культурної спадщини в таких критичних умовах.

По-перше, слід розглянути особливості захисту нерухомих пам'яток від реальної загрози бути знищеними або пошкодженими. Реалізація відповідних ініціатив залежить насамперед від місця їх знаходження — розташований об'єкт на умовно безпечній, неокупованій території, де наявний доступ до матеріалів і засобів, які можуть бути використані для захисту чи, навпаки, на тимчасово окупованій ворогом або звільнених місцевостях, куди доступ цивільних осіб тимчасово обмежений, а інфраструктура знищена або суттєво пошкоджена.

На багатьох інтернет-ресурсах у вільному доступі наявна інформація про те, як у різних містах України громадські активісти, за підтримки місцевої влади або з власної ініціативи, вживають заходів для «фізичного» захисту найвизначніших монументальних пам'ятників на випадок активних бойових дій у регіоні.

Для прикладу, за підтримки місцевої влади у столиці укріпили пам'ятники гетьману Сагайдачному, княгині Ользі, князеві Володимирі, гетьману Богдану Хмельницькому, фонтан «Самсон» та деякі інші (Молодковець, 2022).

Також відповідний досвід паралельно впроваджують в інших містах, де для цього є достатні умови — Дніпро, Запоріжжя, Львів, Одеса, Харків. При цьому способи, які використовують для цієї мети, дещо різняться між собою і залежать від фактичних розмі-

рів (габаритів) об'єкта, його розташування, рівня матеріального забезпечення, логістичних можливостей тощо.

Скажімо, у Львові деякі скульптури в історичній частині міста обгорнули вогнетривкими матеріалами, скловатою і зафіксували захисними мішками, інші демонтували та заховали у сховищах, а в Дніпрі, Києві й Одесі монументи переважно по всьому периметру обклали мішками з піском, подекуди використавши дерев'яні чи металеві риштування (Світлова, Шикуча & Дунська, 2022).

Розглянемо окремі особливості захисту культурних цінностей, які зберігаються в музеях, галереях, інших установах, спеціально пристосованих для цієї мети.

У цьому питанні, які і щодо нерухомих об'єктів культурної спадщини, також слід враховувати найважливіший нині критерій — їх локації, а також власне можливості та наявність відповідних ініціатив осіб, відповідальних за їх утримання або зберігання. Одними із суттєвих, на нашу думку, відмінностей є те, що певні види культурних цінностей можна переміщувати в просторі без заподіяння шкоди їх матеріальному стану, а також те, що вони зберігаються не на відкритій місцевості, як більшість монументальних пам'яток, а у спеціально пристосованих для цього приміщеннях. Це потенційно дає порівняно більше можливостей для їх убезпечення, однак на практиці, за відсутності чіткого розуміння та будь-яких гарантій стосовно того, яке місце можна вважати безпечним і як саме організувати переміщення, музейні працівники намагаються захищати культурні цінності за місцем їх фактичного розміщення.

Зокрема, з інформації, поширеної 15 березня на офіційні сторінці Музею Івана Гончара в соціальній мережі фейсбук, стало відомо про персональну ініціативу від керівництва установи щодо збору коштів для закупівлі пакувальних матеріалів (картон, папір парафіновий, коробки картонні, поролон тощо), які допоможуть максимально убезпечити колекцію культурних надбань нашого народу.

Варто наголосити на тому, що у питаннях захисту культурних цінностей також важливою є діяльність не лише окремих інсти-

туцій, а й небайдужих людей. Для прикладу, з інформації в інтернет-мережі стало відомо, що, коли внаслідок ворожого наступу розпочалася пожежа в Іванківському історико-краєзнавчому музеї, охоронець зі своєю сім'єю, ризикуючи власними життями, змогли врятувати частину цінних експонатів, зокрема, деякі роботи всесвітньо відомої художниці Марії Приймаченко.

Отже, навіть у складних умовах, коли постала потреба всебічного захисту від військової агресії, при вдалому поєднанні принципів приватного та державного партнерства реалізуються практичні складові охорони національної культурної спадщини, зокрема здійснюються заходи з її збереження.

Разом із цим, слід більш ґрунтовно дослідити ініціативи щодо оцифрування об'єктів культурної спадщини в Україні та за її межами, що хоч і не становить охорону культурної спадщини у прямому сенсі цього поняття, однак є не лише дієвим способом зберегти інформацію про неї як візуальну пам'ять для майбутніх поколінь українців, а й може також надалі сприяти реставрації пам'яток, пошкоджених в умовах війни.

Про охорону культурної спадщини: із Закону України. (2000, 21 липня). *Офіційний вісник України*. № 27. С. 32.

Міністерство культури та інформаційної політики України (2022). *Збираємо свідчення злочинів проти культурної спадщини, вчинених російськими окупаційними військами на території України*. Відновлено з <https://culturecrimes.mkip.gov.ua/>.

Молодковець, М. (2022, 28 березня). «Пережили німців, переживуть і росіяни». Як кияни захищають столичні пам'ятники від можливих обстрілів. *НВ Київ*. Відновлено з <https://nv.ua/ukr/kyiv/u-kiyevi-pamyatniki-zahishchayut-vid-obstriliv-foto-video-novini-kiyeva-50228962.html>.

Світлова, Н., Шикун, М. & Дунська, О. (2022, 12 березня). Встановлюють захисні екрани та збирають мішки з піском: як українські міста намагаються врятувати історичні пам'ятки. *Перший український інформаційний*. Відновлено з <https://www.5.ua/suspilstvo/vstanovliuiut-zakhysni-ekrany-ta-zbyraiut-mishky-z-piskom-iak-ukrainski-mistamamahaiutsia-vriatuvaty-istorychni-pamiatky-271095.html>.

Олійник Олександра,

кандидатка культурології, завідувачка відділу теорії та історії культури Інституту культурології НАМ України

КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ЯК ДОСВІД РЕВІТАЛІЗАЦІЇ ПРОСТОРУ

Не про ревіталізацію — про буквальну відбудову інфраструктури міст і селищ, що зазнали варварських руйнувань через агресивні спроби окупації України злочинними владами північного і східного сусідів, йтиметься після перемоги українського суспільства у війні проти окупантів, війні за своє право на остаточне самовизначення, насамперед — культурне. Парадоксальна відмінність російськомовного наукового тезаурусу від міжнародного разом із прагненням привласнити культурні надбання сусідніх народів чи народностей, що тривалий час входять до складу цього імперського утворення, дублюювання або перейменування визначень, підходів і методології досліджень явищ культури, на жаль, мають примітивне пояснення і жахливі наслідки: закритість суспільства і низький рівень культури у найширшому розумінні — як культурних практик повсякдення, інкультурованості особистості та культурну екосистему суспільства, що в сучасному цивілізованому світі витримують баланс зацікавленості як традиціями, так і новаторством, баланс поваги до національних етнічних особливостей і загальнолюдських гуманістичних цінностей, гармонію між особистими прагненнями і суспільним устроєм. Культура, що розглядається або як набір ранише «високоповажних» культурних продуктів зі стійкою ознакою національної приналежності, як-от «руський балет», «руська література», або як інструмент патріотичних розваг, культура, що толерує не права меншин, а їх обмеження, що пропагує не свободи і права, а власне право позбавляти свободи, є свідченням системної закритості суспільства з відповідною обмеженістю доступу до культурних благ, інформації та знань, відтак культура повсякдення подібного суспільства толерує насильство у будь-яких проявах — від утисків меншин, переслідування інакшості, приглушення свободи слова

до систематичних агресивних нападів на сусідні (й не дуже) держави, участь і смерть громадян у бойових діях у війнах на чужих територіях, нехтування нормами міжнародного права, правами людини тощо, й геть позбавлена внутрішньої критики — чи не основної соціальної функції мистецтва, основи розвитку культури і цивілізації.

Культурні практики, якщо цим терміном дозволено охарактеризувати спільну екосистему культури суспільства: від культури індивідуалізованого досвіду до культурного підприємництва, від повсякденних практик до збереження національних традицій і культури пам'яті, здатні до відтворення (відбудови) і культурної самобутності українських територій, й економічного потенціалу. Інтеграція культурного підприємництва і вплив культурних практик на інкультурацію особистості, їх сукупне самоорганізаційне значення, найвиразніше простежуються у дослідженнях урбаністів і соціальних географів, теоретичні та практичні тези яких опосередковано висновують, яким чином — навіть гіпотетично — культурне споживання і культурні практики впливають на зміни в суспільстві, і як суспільство зрештою змінює культурні практики. Дослідниця К'яра Валлі в дисертації присвяченій зв'язку мистецької зайнятості й джентрифікації слушно узагальнює значення культурного різноманіття — від принад божественного становища із відповідним способом життя і до проявів соціального спротиву самопрезентація мистецтва в соціальній структурі так чи так забезпечує «здатність вдихнути життя в наявні соціальні процеси, або ж кинути їм виклик» (Лендрі, 2020, с. 25). Потенціал культурних практик для розвитку міста не в інструментальній — ресурсній — ролі культури і мистецтва, що не звужує репрезентацію культурних практик їхньою комунікаційною функцією тим більше — рекреаційною, проте подібні концептуальні моделі теж важливо враховувати, однак орієнтуються на підтвердження гіпотези, чи формує пропозиція різноманітного культурного продукту або полегшений доступ до культурних благ, чи, навпаки, культурний продукт витісняється з суспільного простору через попит на культурний текст обмежений рекреаційною або гедоністичною функцією.

«Звичайні люди можуть робити надзвичайне, якщо дати їм шанс» — таким було вихідне припущення Чарльза Лендрі та його однодумців, які пропагують міждисциплінарну за підходом і методами реалізації концепцію «креативного міста». Вибудувана на тріаді «креативність, культура і дослідження міського простору» практико-орієнтована модель перетворення, переосмислення або ревіталізації публічного простору чи міста загалом, концепція з часів зародження у 1980-х років, за словами автора, накопичила свій багаж досвіду і помилок, зокрема, тих, що на перших етапах враховували «культуру» у звуженому розумінні — здебільшого як залучення митців і творчих секторів економіки, а досвід згодом засвідчив, що такий підхід є обмеженим і культура при глибшому розумінні її та її складових відкриває значно більші можливості для реалізації (в тому числі економічній) креативного потенціалу: «Культурні ресурси — сировина міста, його цінності, культурні налаштування тощо. Після оприявлення вони ставали основою культурного планування і стратегії. В ній є місце культурній грамотності — відомості про людей з різним культурним підґрунтям та їхні пріоритети». В цьому контексті, культурні практики, їх різноманітність і вільний доступ до них є значним ресурсом і дослідження, і реалізації трансформацій просторів. Так, у більш сучасній термінологічній манері й прикладному контексті, Ч. Лендрі звертається до людиноцентричного підходу, пропагуючи поєднання культурних соціальних психологічних, антропологічних, технологічних і економічних знань, підсилених «багатогранною винахідливістю» — сутністю креативності, бо «людська умілість, бажання, мотиви і творчість замінюють такі характеристики міста як розташування, природні ресурси та доступ до ринку» (Лендрі, 2020).

У концепції Лендрі йдеться про культурні ресурси як про можливість задіяти людські культурні цінності, ремісничі традиції та навички для створення нового «продукту», йдеться про «наболілу» для культурологічного тезаурусу «комерційну вигоду». «Культурні ресурси інкрустовано у творчість, навички і таланти населення» (Лендрі, 2020, с. 136), а роль культурної політики Лендрі визначає як ту, що «орієнтується на освіченість, збільшення

прав і свобод, сферу розваг, працевлаштування і створення економічного впливу» (Лендрі, 2020, с. 23).

Особливий український досвід ревіталізації простору довірених часів, ілюстрований, зокрема, діяльністю фонду «Ізоляція. Платформа культурних ініціатив», що функціонував як культурний центр у Донецьку до початку війни 2014 року, перетворений згодом злочинцями так званої ДНР на базу підготовки найманців, в'язницю й місце страти, і проєкт Н. Парфан та І. Гладштейна «'86» (фестиваль кіно й урбаністики) в м. Славутичі, Київської області, що серед своїх завдань прямо називав залучення всієї інфраструктури міста для фестивальных подій, котрі покликані «залучити всіх містян Славутича, щоб змінити айдентику міста та <...> свідомість громадян» (Утопія малого міста..., EP).

Лендрі, Ч. (2020). *Креативне містотворення: його сила і можливості*; пер.з англ. А. Діамант; Харків, Фоліо. 252 с.

Утопія малого міста: як фестиваль «86» змінює Славутич (EP).

Valli, C. (2017). *Pushing borders. Cultural workers in the restructuring of post-industrial cities*. Geographica 14. 153 pp. Uppsala: Department of Social and Economic Geography. ISBN 978-91-506-2631-5.

Причепій Євген,

доктор філософських наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту культурології НАМ України

ТРИРАЗОВЕ ПОТРОЄННЯ БОГИНЬ В АРХАІЧНІЙ СИМВОЛІЦІ ТА НАРОДНИХ ОРНАМЕНТАХ

У символіці та в народних орнаментах трапляється триразове потроєння богинь, яке ми умовно називаємо трьома «поколіннями» богинь. Феномен трьох богинь (три баби-яги у чарівній казці, три Еринії, три Мойри, три Норни в міфології, три жіночі фігури в орнаментах) привернув увагу відомих дослідників А. Голана

(Голан, 1994, с. 159–154) та М. Гімбутас (Gimbutas, 2001, р. 89–99), однак на триразове потроєння богинь вони не звернули уваги.

Наше дослідження цього феномена засноване на гіпотезі праміфу, що викладена в праці автора (Причепій, 2018). Коротко суть цієї гіпотези полягає в наступному: 1. *Космос ділився на сім сфер* (далі: sph від лат. sphere — сфера), три з яких (підземелля — 2 sph, наземний світ — 4 sph і небеса — 6 sph) були основними (жіночими) сферами, а чотири (підземні води — 1 sph, поверхня землі — 3 sph, піднебесся — 5 sph і зоряне небо — 7 sph) — неосновними, чоловічими. Останні могли ігноруватись, і Космос ставав тричленим. 2. *Космос ототожнювався з Тілом Великої Богині*, яке також ділилося на сім сфер. З них сідниці (вувльва), живіт (груди) та голова були жіночими, а ноги, пояс, шия та череп (волосся) — чоловічими.

Три богині, що символізують жіночі сфери Космосу. Перше «покоління» богинь. Велика Богиня, яка була тотожна Природі (Космосу), складалася з семи сфер (божеств), три богині з яких утворили перше «покоління». В символіці та орнаментах ці богині розміщені переважно *по вертикалі*. Такі три жіночі образи можна бачити на цьому артефакті угро-фінської культури (рис. 1), де зображена Богиня, поділена на три «жіночі» сфери (вувльва, живіт і голова), яким надано вигляду жіночих облич. Автором (див.: Причепій, 2018, с. 97–100) було доведено, що ромб є символом богині. Виходячи з цього, три вертикально розташовані ромби на орнаменті горщика з Малої Азії (рис. 2, 6–5 тис. до н.е.), позначають трьох богинь, що символізують три жіночі сфери Космосу.

Три архаїчні богині добре відомі з чарівних казок, де вони фігурують в образах трьох бабів-яг, до яких по черзі звертається герой. Яга, що скликає гадів і жаб, втілює підземний світ (2 sph), та, що прикликає звірів («матір звірів»), втілює сферу життя (4 sph) і та, що скликає пташок, — небеса (6 sph).

Друге «покоління» богинь утворилось внаслідок того, що кожна з трьох Дочок Богині подібно Матері «поділилась» на свою трійку богинь. На відміну від першої трійки богинь, які розміщувались *по вертикалі*, ці трійки в символіці та орнаментах розмі-

цені переважно по *горизонталі*. Звідси трійка богинь підземелля, трійка земного світу, трійка небес.

Поділ божеств на трійки (сімки) можна бачити на образі Богині, що вигравіюваний на сопілці з Сицилії (рис. 3, неоліт). На ньому простежується поділ сфер Космосу і Тіла Богині на вертикальну трійку/сімку (перше «покоління») — голова і дві широкі смуги нижче, що символізують три жіночі сфери, і чотири вузькі смуги, що їх розмежують — чоловічі). Крім цього, в кожній жіночій сфері простежується поділ на горизонтальні трійки /сімки (друге «покоління»).

Два умовні «покоління» трійок можна простежити на дереві-вазоні цього рушника з Поділля (рис. 4). Дерево символізує Космос (світ). На ньому чітко простежуються перше і друге «покоління». Три рівні квіток символізують підземелля, сферу життя і — перше «покоління». Три трійки — дві нижні квітки і ваза між ними, дві середні квітки і два пелюстки між ними, найвища квітка і бокові фігури, утворені з трьох ромбів символізують друге «покоління» богинь. (Квіти, ваза, пелюстки і фігури з трьох ромбів — символи богинь). Отже, дерево-вазон постає як трійка вертикальних жіночих сфер (підземелля, сфера життя і небеса — перше «покоління»), кожна з яких поділилась на свою трійку горизонтальних богинь другого «покоління».

У чарівній казці друге «покоління» представлене трьома бранками, яких дідок з довгою бородою (бог 3 sph) утримує в підземеллі, й трьома бранками, яких утримує змії-вихор на горі (небі).

Трійка символів в одній богині. Третє «покоління» богинь. Третє «покоління» являє собою три жіночих символи, з яких складаються богині другого «покоління». Так, квіти дерева-вазону (рис. 4) утворені з трьох жіночих символів. Квітка містить «підкову» чи «ліру» — символ, яким часто позначають сідниці Богині, ромбик, який у даному разі символізує живіт, і хрестик — голову. Верхні бокові фігури з цього ж орнаменту утворені з трьох ромбів. З цих та ряду інших прикладів було зроблено висновок, що три символи, з яких утворені богині другого «покоління», можуть позначати третє «покоління» божеств. Осо-

бливість трійки богинь даного покоління полягає в тому, що тут трійка богинь утворює одне ціле. Цілком можливо, що саме таке поєднання трійки в одному приховане за трійками грецьких Мойр, римських Матрон, німецьких Норн, ірландських Брігіт, трьох сестер Моріган, які фігурують як щось одне.

Три «покоління» богинь можна бачити в орнаментах цих рушників з Вінницької обл. (рис. 5) і Тверської губернії (рис. 6). Тут три фігури, що представляють перше «покоління», поділились на трійки умовних гілок (друге «покоління»), «голівки» останніх поділились на чергові трійки (третє «покоління»). Якщо врахувати, що всі ці трійки символів позначають богинь (на жаль, тут цього не можна аргументувати), то сенс цих орнаментів постане як триразове потроєння богинь.

Висновки. Мета цього доробку полягала в тому, щоб звернути увагу дослідників на феномен триразового потроєння богинь. Нам не до кінця зрозуміла суть цього феномена. Можна припустити, що він символізує три покоління первісних божеств, як це впливає з аналізу символіки, орнаментів і чарівної казки. Однак зміна поколінь божеств (теогонія), яка наявна в міфах не зовсім узгоджуються із запропонованою концепцією. З огляду на це, питання, що приховується за триразовим потроєнням богинь, залишається відкритим.

Голан, А. (1994). *Миф и символ*. (2-е изд.). Москва: Русслит.

Причепій, Є.М. (2018). *Богиня-Космос і сімка божеств у первісних міфологічних уявленнях*. Київ: Інститут культурології НАМУ. 335 с. 3 мал.

Gimbutas M (2001). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson.

Ілюстрації подані за джерелами:

Голан, А. (1994). *Миф и символ*. (2-е изд.). Москва: Русслит. 374 с. (рис.2).

Калмыкова Л.Э. (1981). *Народная вышивка Тверской земли*. Ленинград: «Художник РСФСР» (рис.6).

Мифы народов мира (1998). Энциклопедия в 2-х т. Москва. Т.2 (рис.1).

Причепій Є.М., Причепій Т.І. (2007). *Вишивка Східного Поділля* (з іл.). Київ.

Родовід (рис. 4, 5).

Gimbutas, M. (2001). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames &

Hudson (рис. 3).



рис. 1



рис. 2

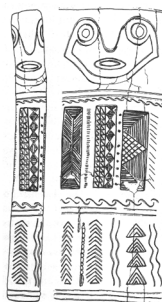


рис. 3



рис. 4

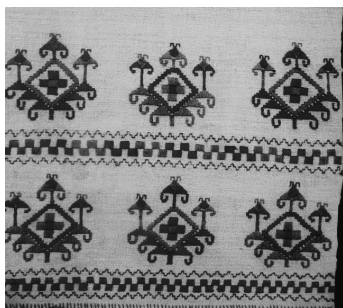


рис. 5

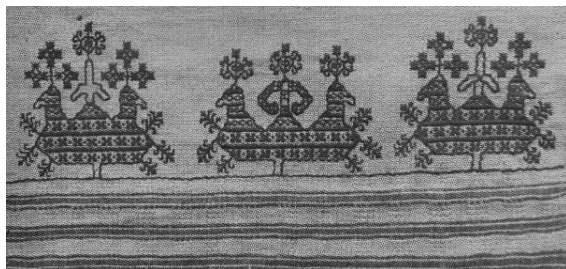


рис. 6

Сітенко Тетяна.

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

КИЇВСЬКІ КОНЦЕРТИ СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ НА ЗЛАМІ ХІХ–ХХ СТ.

Важливою ланкою концертної структури Києва кінця ХІХ — початку ХХ ст. були симфонічні зібрання, головним організатором яких виступало місцеве відділення ІРМТ. Лише в 1907–1910 рр. через конфлікт з Міською Думою (яка відмовила Товариству в наданні приміщення Міського театру та оркестру для проведення концертів) «симфонічна справа» перейшла до рук приватного гуртка на чолі з М. Тутковським. До організації симфонічних концертів у різні роки долучались також Літературно-артистичне товариство (1890-ті) та «Товариство друзів музики» (1916–1917).

Головним і постійним виконавцем симфонічної музики був оркестр Київського Міського театру, склад якого у разі потреби збільшувався за рахунок запрошення викладачів та учнів музичного училища, згодом — консерваторії. Починаючи з 1914 р., постійним учасником концертного життя міста став студентський оркестр Київської консерваторії під орудою Р. Глієра.

Величезне значення для розвитку симфонічної музики в Києві мала диригентська діяльність О. Виноградського. Завдяки його зусиллям суттєво виріс професійний рівень оркестру, значно збільшилась кількість симфонічних зібрань, які стали найвідвідуванішими; збагатився їхній репертуар (кияни мали змогу почути всі симфонії Бетховена, III симфонію Й. Брамса, численні твори П. Чайковського). Саме О. Виноградським були запроваджені тематичні симфонічні концерти, які присвячувались творчості окремих митців, ювілейним датам, репрезентації досягнень різних національних композиторських шкіл. З метою популяризації симфонічної музики влаштовувались загальнодоступні зібрання, а у випадках аншлагов слухачі допускались на платні генеральні репетиції (причому вартість квитків зменшувалась удвічі). Крім

того, в «аншлагових» ситуаціях О. Виноградський запровадив практику проведення двох концертів за однією програмою з інтервалом у два-три дні. Відданість «симфонічній справі» виявлялась і в тому, що в разі потреби диригент здійснював необхідні розрахунки власним коштом. Як одностайно визнала критика, в результаті «симфонічну апатію» киян було подолано.

З київським оркестром у різні роки виступало чимало визначних зарубіжних диригентів, серед яких Р. Буллеріан, Г. Шнеєфогт, З. Носковський, Р. Каянус, О. Недбал, О. Фрід, Г. Фітельберг, В. Бердяєв, П. Чайковський, О. Глазунов, С. Кусевицький, С. Рахманінов, В. Сафонов та ін. За диригентським пультом оркестру стояли видатні українські митці — Р. Глієр (1913–1920), М. Черняхівський, Л. Штейнберг, Й. Прібік, С. Аббакумов, В. Березовський. Значного резонансу набули київські виступи Берлінського симфонічного оркестру під орудою А. Нікіша (1899, 1904). За свідченням періодики, єдиним недоліком постійної зміни диригентів була деяка неузгодженість концертного репертуару.

У програмах київських симфонічних зібрань переважали твори західноєвропейських і російських композиторів II пол. XVIII — XIX ст. Симфонічний доробок сучасних авторів був представлений опусами Р. Штрауса, Е. Бьогє, П. Дюка, Г. Шарпантьє, Е. Елгара, Г. Малєра, К. Дебюссі, З. Носковського, В. Желєньського, О. Глазунова, О. Лядова, С. Прокоф'єва (виступав у симфонічних зібраннях і як соліст-піаніст), С. Василенка, В. Каліннікова, М. Ладухіна, І. Стравінського, М. Черепніна, Ю. Конюса.

Українська симфонічна музика посідала досить скромне місце у концертному репертуарі й була репрезентована творами переважно київських митців. Знаменною подією став «Симфонічний ранок», що відбувся в грудні 1900 р. у новозбудованому театрі М. Соловцова: вперше програма концерту складалася виключно з творів українських музикантів — В. Пухальського, Б. Яновського, М. Тутковського, В. Чечотта, Є. Рибє, Г. Бобінського, Ф. фон Мулєрта, В. Петра. Оркестром керував Є. Риб, сольні партії виконували Н. Єрмоленко, М. Янса, Г. Бобінський, Ф. фон Мулєрт. Друге симфонічне зібрання, програма якого також була складена з творів українських авторів, відбулося 22 грудня 1914 р.: під ору-

дою Р. Глієра прозвучали Антракт з IV дії опери «Тарас Бульба» М. Лисенка (в інструментовці Р. Глієра), Концерт для фортепіано з оркестром В. Пухальського, Симфонічна поема «Сирени» Р. Глієра, Симфонія f-moll Є. Ріба, Танці з опери «Буйний вітер» М. Тутковського. «Українська складова» київських концертних програм була представлена також творами М. Сікарда, І. Крижанівського та Г. Любомирського.

Відбувались симфонічні зібрання, як правило, у приміщенні Миського театру, під час його відбудови (1896–1901) — у Залі Купецького зібрання та в театрі М. Соловцова.

Упродовж літнього сезону, який тривав з травня до вересня, симфонічні вечори влаштовувались на концертному майданчику в Саду Купецького зібрання, причому їхня інтенсивність у цей період не зменшувалась: крім щоденних, раз на тиждень проводились великі симфонічні концерти. Кожному дню тижня відповідала певна за своїм наповненням програма: у понеділок звучала «серйозна» симфонічна музика, у вівторок — «легка загальнодоступна», у середу виконувались твори російських композиторів, у четвер — уривки з опер та балетів, у п'ятницю лунали твори західноєвропейських авторів, у суботу — історичні концерти (досить часто «іменні», присвячені творчості певних композиторів), у неділю та у святкові дні виконувалась музика «загальнодоступного змісту». У складі «літнього» симфонічного оркестру, як правило, переважали музиканти з інших міст — випускники Петербурзької, Московської та Саратовської консерваторій. Літній сезон був особливо щедрим на бенефіси — диригентів, оркестрантів, а також представників адміністрації оркестру. Як справедливо відзначали газети, у жодному з міст Російської імперії, крім Петербурга та Москви, літня садова музика не набула такого поширення, як у Києві. Щоправда, під час проведення концертів просто неба іноді виникали й певні труднощі: наприклад, заважали сторонні шуми (гудки пароплавів, автомобільні сигнали); погані акустичні умови спотворювали тембри духових; ледь чутними в останніх рядах були і сольні партії струнних інструментів. Іноді на заваді ставали несприятливі метеоумови: як повідомляла «Київська газета» (№ 232, 1900) про один з концертів, «...наприкінці програ-

ми температура, при якій добре почувати себе могли б тільки білі ведмеді, змусила публіку та оркестр переселитися в зимове приміщення (тобто до Зали Купецького зібрання — Т. С.), де і атмосфера, і настрої виявились значно теплішими».

Розквіт літніх симфонічних концертів значною мірою пов'язаний був з діяльністю відомого німецького диригента Р. Булле-ріана, в репертуарі якого налічувалося близько 600 (!) партитур. За свідченням критиків, диригував він напам'ять, не маючи перед собою навіть пульта.

Київські концерти симфонічної музики, які вирізнялися потужним диригентським «корпусом», високим виконавським рівнем, широким репертуарним діапазоном, сприяли становленню української симфонічної школи, розквіту музичного життя міста та перетворенню його на важливий культурний центр Європи.

Сурнін Микита,

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

СУЧАСНА ПРОБЛЕМАТИКА ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Розуміння терміна «культурна ідентичність» починається з розуміння слів *ідентичність* та *ідентифікація*.

Слово «*ідентичність*» поєднує у собі два значення і походить від латинського *identicus* — тотожний та однаковий.

I. *Тотожність* особи самій собі (з антиномією *інший*);

II. *Однаковість* із кимось або чимось (з антиномією *різний*).

III. *Унікальність* (лат. *ipse*, нім. *selbtheit*, англ. *selfhood*). Хоча цей варіант є семантичною калькою варіанта I (Габермас, 2006, с. 75).

Неможливо не сказати про інший термін — *ідентифікація*, котрий завжди стоїть дуже близько до слова *ідентичність*. *Іден-*

тифікація походить від пізньолатинського *identificare* і означає уподібнення, впізнання, тобто — *встановлення збігу об'єктів*. У «Філософському енциклопедичному словнику» *ідентифікацією* називають «дію, спрямовану на встановлення *ідентичності*» (Смелзер, 1995, с. 233).

Якщо спростити і не наводити інші варіанти тлумачення цих термінів, а їх є дуже багато, тоді виходить, що *ідентифікація* передбачає процес співвіднесення одного суб'єкта з іншим, виявлення спільних чи, навпаки, специфічних ознак, рис. А *ідентичність* постає як певна даність, котра результує процес *ідентифікації*.

Ідентифікація індивіда як процес ототожнення (пошук схожості) з іншими суб'єктами (колективна ідентифікація (людиною, групою)) відбувається через засвоєння певних ознак: культурно-символічних, соціальних установок і ролей, цінностей і стандартів поведінки цієї групи.

Важливо, що *ідентичність* — це суб'єктивне почуття спільності, яке формується на основі протиставлення *свого* і *чужого*. *Ідентичність* — це не лише самовіднесення себе до якоїсь *іншої* спільноти людей, як-то, наприклад, нація, а ще й уява (стереотипи) про цю інакшість, її історію, культуру, вірування та мову (Козловець, 2009, с. 35).

«Суть культурної ідентичності полягає в усвідомленому прийнятті людиною відповідних норм і зразків культури, поведінки, ціннісних орієнтацій і мови, розумінні свого “Я” з позицій тих культурних характеристик, які прийняті в цьому суспільстві, в самоототожненні себе з культурними зразками даного суспільства» (Бейсенова, 2009, с. 137).

І тут постає проблема суб'єктивності. Як саме об'єктивно можна визначити ту чи іншу ідентичність? Які ± об'єктивні критерії для Tier list культурної ідентичності можна записати у лонг-лист чи хоча б шорт-лист для визначень?

Щодо архетипів: якщо раніше римлянин міг запитати у германця «як звати вашого головного серед богів?» і отримати відповідь, що германці вважають головним Меркурія (мається на увазі Один) (Тацит, EP), то цього було достатньо, аби сказати, що це германець. Попри те, що Гай Юлій Цезар деякі племена кельтів і германців

плував. Але ж у айнів є важливе божество, яке вміє перекидатись у ведмедя та орла; в них також є тотемні дерева, як і в германців та кельтів. Або Перун, який має не лише схожий функціонал, а й ім'я одне; він є головним як в українців, так і латишів. За стилем Західне Католицтво таке саме, як Східне Арабо-Мусульманство, мається на увазі ідея “захоплення світу”, панування світом.

В умовах глобалізму майже все населення Землі перестало носити традиційний одяг, вдягаємо однакові речі, хоч і сконструйовані під естетику для себе (принти на футболках з улюбленою музикальною групою чи з якоюсь кіно/мультиплікаційною історією). Офіційний одяг ще менше надає можливості відчутти приналежність до тієї чи іншої етнічної спільноти.

Щодо першого варіанта одягу, то все одно для принтів береться щось із поп-культури (гік-культури чи культури віабу як її різновидів). Тобто або американофільство (Голлівуд, комікси, кінокомікси), або японофільство (мага, аніме).

Навіть їжа не надто допомагає у ідентифікації національної ідентичності. Тому що глобалізація дає змогу капіталу текти туди, де є попит і пропозиція. Через це в Україні спокійно можна було не лише відвідати ресторацію з кухнею тієї чи іншої країни, а й просто купити в магазині потрібні продукти з японської чи тайської кухні, як-то: гриби шіїтаке, ерінги, соуси мірін з рисовим оцтом, шрірача чи кокосове молоко та водорості вакаме і норі; самому приготувати страву дуже автентичною, бо навіть у ресторації не завжди можна було скуштувати цілком автентичною за рецептурою (мотчі) страву.

Тому питання пошуку і розуміння культурної, національної ідентичності, на наш погляд, є дуже важкою і неоднозначною темою із не менш складною проблематикою, де остаточно неможливо, особливо за когось вирішувати, у кого яка ідентичність, бо як мінімум це дуже суб'єктивне, ідеалістичне відчуття. А ідеалізм може спричинити непередбачувані наслідки.

Габермас, Ю. (2006). *Залучення іншого: Студії з політичної теорії*; перекл. з нім. Андрій Дахній; наук. ред. Борис Поляруш. Львів: Астролябія. 416 с.

- Смелзер, Нейл Дж. (1995). *Проблеми соціології*. Георг-Зімелівські лекції. ; перекл. з англ. В. Дмитрук. Львів: Кальварія. 6 с.
- Козловець, М.А. (2009). *Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації*: Монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. 558 с.
- Бейсенова, Г.А. (2009). Идентичность как культурологическая проблема в контексте регионального развития. *Фундаментальные проблемы культурологии. Т. VII: Культурное многообразие: теории и стратегии*; отв. редактор Д.Л. Спивак. М., СПб.: Новый хронограф, Эйдос. С. 134–145.
- Тацит Корнелий. *О происхождении германцев и местоположении Германии*. URL : <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/tacit.htm> (дата звернення 09.04.2022)

Наукове видання

VII МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ

**СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ
В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА**

Підп. до друку 06.06.2022 Формат 60x84/16
Папір офсетний. Друк цифровий.
Ум. друк. арк. 9,76

Видавець і виготовлювач ТОВ «7БЦ»
03067, м. Київ, вул. Олекси Тихого, 84
e-mail: 7bc@ukr.net, тел: (044) 592-00-80
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК №5329 від 11.04.2017