



**Міністерство освіти і науки України
Рада молодих учених при Міністерстві освіти і науки України
Рада молодих вчених Київського національного університету
культури і мистецтв
Рада молодих вчених Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського**

І Всеукраїнський форум молодих вчених «Наукова весна 2021. Культура і мистецтво в сучасному світі»

Збірник матеріалів форуму

**Київ
Видавничий центр КНУКіМ
2021**

УДК 001:[008+7]"2021"(082)
Н340

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 15 від 18 червня 2021 р.)*

Оргкомітет форуму:

Гуменюк Т. К. – доктор філософських наук, професор, проректор із науково-методичної роботи Київського національного університету культури і мистецтв, заслужений працівник освіти України;

Ващук О. П. – доктор юридичних наук, доцент, професор кафедри криміналістики «Національного університету «Одеська юридична академія», голова Ради молодих учених при МОН України;

Матвєєва К. В. – аспірантка, представник Ради молодих вчених Київського національного університету культури і мистецтв, асоційований член Ради молодих учених при Міністерстві освіти і науки України, член Національної спілки театральних діячів України, заступник голови оргкомітету, модератор форуму.

Н340 Наукова весна 2021. Культура і мистецтво в сучасному світі : I Всеукраїнський форум молодих вчених : збірник матеріалів форуму (Київ, 28 травня 2021 р.) / МОН України ; Рада молодих учених при МОН України ; Рада молодих вчених КНУКіМ ; Рада молодих вчених ХНУМ імені І. П. Котляревського. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2021. 102 с.

У збірнику представлені результати досліджень знаних фахівців, науковців, молодих вчених, а також відомих практиків культурно-мистецької галузі, учасників I Всеукраїнського форуму молодих вчених «Наукова весна 2021. Культура і мистецтво в сучасному світі», в яких розглядаються сучасний стан та перспективи розвитку сучасної молодіжної науки у сфері культури і мистецтва, актуальні проблеми культурно-мистецької освіти у викликах часу, практики використання цифрових технологій у сфері культури і мистецтва, а також інтеграція творчих і наукових здобутків молодих вчених у міжнародний науковий простір.

Основна мета заходу: популяризація діяльності активних, талановитих, креативних молодих вчених у галузі культури і мистецтва, сприяння у реалізації їхнього творчого і наукового потенціалу.

ISBN 978-966-602-340-0

УДК 001:[008+7]"2021"(082)

ЗМІСТ

Олеся Ващук	Вітальне слово	6
Тетяна Гуменюк	Вітальне слово	7

РОЗДІЛ 1. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ У ВИКЛИКАХ ЧАСУ

Руслана Лоцман	Україноспів як традиція та арттерапія	8
Зенон Коваль	Особливості культурної дипломатії	11
Катерина Матвєєва	Синергія ароматерапії та хореографії як ефективний естетичний спосіб відновлення організму	13
Анастасія Страханська	Вплив економіки на розвиток сучасного українського кінематографа	15
Віталій Льницький	Соціально-культурна та інформаційна діяльність бібліотек для дітей в Україні	19
Наталія Стрижко	Естетика каліграфії Китаю	21
Ліза Маркіна	Тінейджери & історико-археологічні музеї Китаю. Виклик часу	25
Анна-Юлія Матис	Режисер – батько вистави	28
Софія Березнюк	Культурні практики як інноваційні методи розвитку культури читання	32

РОЗДІЛ 2. СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ МОЛОДІЖНОЇ НАУКИ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА

Ірина Петрова	Культурологія в освітньому просторі сучасності	35
Валентина Галацька	Проблема збереження фольклорної пам'яті Придніпров'я як національно-естетичний пріоритет	38
Дар'я Жалєйко	Феномен композиторського стилю В. Сильвестрова	39
Сергій Несмачний	Актуалізація творчого доробку унікального художника-символіста Михайла Сапожнікова в експозиції Дніпропетровського художнього музею. Деякі аспекти мистецького соціокультурного проектування	42
Серафим Желєзняк	Теоретичні підходи до вивчення сучасної аудіовізуальної культури	46
Роман Южека	Білінгвізм та його наслідки у сфері культури і мистецтва	48

Олександр Лисичка	Ранні твори Едварда Елгара: використання та відкинуті принципи композиторського стилю	51
Олександра Ільницька	Особливості сценічного циркового костюма в жанрі буффонада і клоунада	54
Василь Пустовалов	Специфіка історико-культурних і природничих заповідників України в європейському контексті	56
Юлія Ракоєдова	Наукові погляди на терміносистему понять мімезис і поїесіс та їхній вплив на формування предметного середовища в Україні	59

РОЗДІЛ 3. ПРАКТИКИ ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА

Дарина Кушерець, Марина Хмара	Штучний інтелект у мистецтві	62
Даша Малахова, Наталія Чижова	Презентація артпроєкту «Театр 360 градусів»	68
Тетяна Бегаль	Цифрові технології в експозиційному середовищі музею: сучасні тенденції та перспективи розвитку	70
Тетяна Совгира	Культурні практики організації імерсивного театру завдяки штучному інтелекту	72
Надія Величко	Класифікація інтерактивних дитячих друкованих книг, які працюють у поєднанні зі смартфоном	75
Марія Виноградова	Використання технологій доповненої реальності у плакаті	79
Людмила Дідух, Наталія Залеток	Із сучасної практики оцифрування великоформатних документів у державних архівних установах України	82
Владислав Зозуля	Використання сучасних музичних технологій у роботі науково-творчої лабораторії гітарного мистецтва ВП МФ КНУКіМ. Мастеринг як особлива форма звукової обробки закінченого аудіоматеріалу	86
Галина Лещук	Краудфандинг соціокультурних проєктів	89

РОЗДІЛ 4: ІНТЕГРАЦІЯ ТВОРЧИХ І НАУКОВИХ ЗДОБУТКІВ МОЛОДИХ ВЧЕНИХ У МІЖНАРОДНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Марія Проскуріна	Наукові здобутки молодих вчених та їхні представлення в міжнародному просторі	92
-------------------------	---	----

Олександр Маншилін	Культурно-мистецькі проєкти всеукраїнської асоціації «Платформа сучасного танцю» 2018–2021 р. Досвід співпраці з державними та міжнародними інституціями та інвесторами	92
Марина Ілляхова	Креативні індустрії: можливості інтеграції творчих і наукових практик	93
Катерина Демакова	Гітара в сучасному освітньому просторі Миколаївщини	97

Світанок

*Тихо, ніби нічого нема,
Навіть зірка ще спить,
Десь у хмарах.
То невже я у світі сама?
Якось дивно й ніяково стало
Мить тривала в безодні одна.
Але пташка відчула самотність,
Заспівала так гарно вона
І створила весь світ на сьогодні
Порцева Л. І.*

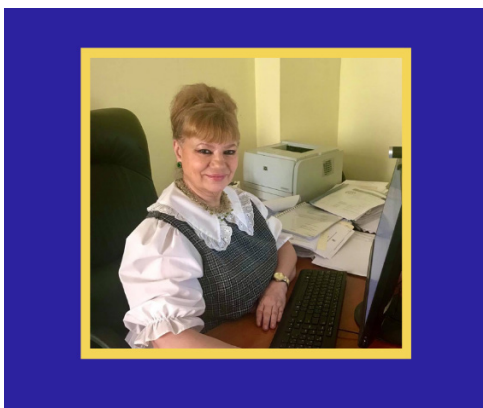


Олеся Ващук

*доктор юридичних наук, доцент,
професор кафедри криміналістики
Національного університету
«Одеська юридична академія»,
голова Ради молодих учених при МОН України,
м. Київ, Україна
inovrada@gmail.com*

ВІТАЛЬНЕ СЛОВО

Вітаю, як організаторів, так і учасників форуму, адже саме спільними зусиллями нам вдалося організувати цей захід та продемонструвати власні напрацювання, дослідження і здобутки, які з часом принесуть чіткі результати, матимуть продуктивні наслідки. Вдячна всім, хто виявив бажання та сміливість, прагнення стати почутим і побаченим, сподіваюся надалі укласти резолюцію заходу, яку ми з Вами погодимо і будемо дотримуватися. Зауважу, що будь-який захід має початок, власне процес і завершення, і зараз ми на середині шляху, і можемо стверджувати, що в нас все попереду. Адже від змісту, від його наповнення кожним із нас, адаптації особливостей, з якими кожен прийшов, залежать результати, резолюція і подальший розвиток. Щиро сподіваюся, що ми не даремно сьогодні зібралися, вірю в це, і прошу кожного максимально викластися і сприяти ефективній колаборації, комунікації й обміну інформацією. Молоді вчені варті того, щоб їх вислухали, підтримали і допомогли зростанню у фахових сферах і бажаю всім – не зупинятися на досягнутому.



Тетяна Гуменюк

*доктор філософських наук, професор,
проректор із науково-методичної роботи
Київського національного університету
культури і мистецтв,
заслужений працівник освіти України,
м. Київ, Україна
t_gumenyuk@ukr.net*

ВІТАЛЬНЕ СЛОВО

Вітаємо всіх учасників І Всеукраїнського форуму молодих вчених «Наукова весна 2021. Культура і мистецтво в сучасному світі». Цей форум – унікальна подія. Уперше Рада молодих вчених КНУКіМ спільно з Радою молодих вчених при Міністерстві освіти і науки України, а також Радою молодих вчених Харківського національного університету мистецтв імені І. Котляревського організували такий представницький науковий захід, присвячений актуальним проблемам культурно-мистецької освіти.

Варто зазначити про надзвичайно високий рівень форуму, адже участь беруть знані фахівці, науковці, професори, доктори і кандидати наук, молоді вчені, а також відомі практики культури і мистецтва нашої країни та зарубіжжя.

Ми впевнені, що тематика і перелік проблем, які постануть предметом обговорення, є дуже цікавими, вкрай важливими, тому що присвячені актуальним питанням культурно-мистецької освіти у викликах часу, практиці використання цифрових технологій у сфері культури і мистецтва, а також сучасному стану та перспективам розвитку молодіжної науки й інтеграції творчих здобутків молодих вчених у міжнародний науковий простір.

Головним залишається завдання не втратити накопичений потенціал, не допустити зниження якості в підготовці фахівців культурно-мистецької сфери. Знову і знову ми стверджуємо – талант вчених і викладачів, нові ідеї і знання – ось той фундамент, на який має спиратися вища школа і у цьому роль наших здобувачів, вихованців, випускників, молодих вчених важко переоцінити.

Сподіваємося, цей форум сприятиме досягненню визначених цілей, реалізації основної мети – інтеграції освіти і науки у галузі культури і мистецтва, популяризації діяльності активних, талановитих, креативних молодих вчених, сприяння у втіленні їхнього творчого та наукового потенціалу.

РОЗДІЛ 1. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ У ВИКЛИКАХ ЧАСУ



Руслана Лоцман (спікер Форуму)

*кандидат педагогічних наук,
доцент факультету мистецтв
ім. А. Авдієвського Національного педагогічного
університету імені М. П. Драгоманова,
заслужена артистка України,
м. Київ, Україна
ruslanalotsman@gmail.com*

УКРАЇНОСПІВ ЯК ТРАДИЦІЯ ТА АРТТЕРАПІЯ

Україноспів – це пісенна традиція українців, яка сягає глибини в тисячі років від перших вигуків-спілкувань наших предків із матінкою-природою до сьогодні. Український народ визнано одним із найспівучіших у світі та найбагатшим за кількістю фольклорного пісенного надбання, завдяки якому ми можемо пізнати себе і традиції свого роду. Від нас самих залежить, як пильно ми берегти-мемо ці духовні скарби нації у своїх серцях та голосах.

Здавна з роду в рід життя людини супроводжує пісня. У ній єднаються і передаються слово та музика, думки і настрої душі, енергетика любові. Від матері до доньки, від бабусі до внучки, від прадіда до правнука. З перших днів життя дитина чує голос матері та ніжні мотиви, які лунають над колискою з побажанням щасливої долі. Українські колискові мають особливий арттерапевтичний потенціал, формуючи в дитини уявлення про світ та даруючи відчуття спокою і родинного затишку.

Дитячий пісенний фольклор вважається найкращим засобом виховання наймолодших, адже його споконвіку не просто співали, а обігрували в дружньому колі. Завдяки ігровим пісням діти потрапляють у справжній театр життя пісні. Милі дитячій душі забавлянки дарують чудовий настрій і малятам, і всій родині. З кожним прожитим роком людині відкриваються таємниці Україноспіву через пізнання традицій і звичаїв свого роду та нації.

Усі пори року в Україні оспівані. Весна – гаївками, веснянками, вуличними, закличними, обрядовими піснями. Літо наповнене кустовими, русальними, купальськими піснеспівами, що приурочені до основних дат Сонячного кола, за яким жили наші пращури. Оспівані українським мелосом обжинки та жнива – важливий етап підсумку врожайного року, коли сніп заносили в хату і зберігали

до Різдва. У цих піснях закладалося шанобливе ставлення до хліба, землі, людської праці та основного призначення людини – вирощувати зерно.

Весілля чи визвольні війни, народини чи поховання, закоханість чи розлука – все життя українців споконвіків було оспіване, адже з піснею легше в біді і веселіше в радості. Україноспівами розливались Карпатські гори та поліські ліси, степи Слобожанщини та південні моря. Про все, що оточує наше життя, співали здавна українці.

Чому українці співали? Це була потреба спілкування зі світом, налагодження контакту із силами природи та емоційно-виражальна дія, своєрідна арттерапія. Весною, вийшовши на вулицю після зимової сплячки, людський голос пробуджував природу вигуками і звуками. Закликаючи весну піснями, люди діставали тепло з неба, щоб засівати землю. Що ж сьогодні відбувається з нашим кліматом – ви бачите самі. Людина перестала цінувати природу і отримує натомість її нелюбов. Так само і з піснею. Забуваючи традицію Україноспіву, ми віддаляємось від свого коріння і виявляємо неповагу до своїх предків, які несли ці пісні крізь усе життя.

Ми перестали співати з різних причин, але маємо знайти єдине обґрунтування, щоб повернути Україноспів у повсякдення. Варто зазначити, що спів – це народження нашого голосу і перетворення дихальної енергії у звукову. Співати – означає дихати і жити наповненим життям. Спів корисний з погляду фізіології та психології: укріплюються дихальні, голосоутворювальні органи та покращується емоційний стан людини, яка співає. Спробуйте заспівати ніжний мотив плаксивій дитині – і вона заспокоїться. Запитайте в старенької бабці, яка ледь ходить, а співає: звідки беруться її сили до співу? І вона відповість, що пісня додає здоров'я. І це справді так.

Україноспів і досі виконує функцію арттерапії, адже людина з піснею на устах стає щасливішою, забуває негаразди. Часто у фольклорних експедиціях, під час спілкування з носіями української пісні, автор статті фіксував зміни психоемоційного стану виконавців у співі та розмові. Після довгих розповідей про тяжке життя людина пригадувала певну пісню і з її обличчя зникали смуток, печаль, невдоволеність тощо. Пісня знімає стрес, огортає душу мелодикою, замінює роздратованість на психологічно врівноважений стан. Звісно, важливо звертати увагу на зміст пісні, що має сприяти високій моральній установці, а не спричиняти депресію.

Неодноразово пісня була інструментом морального впливу на військових, які готувалися до бою чи проходили лікування у шпиталях. Так, волонтерський рух ГО «Народна філармонія», започаткований у квітні 2014 року автором статті, з'явився у відповідь на потребу національно-патріотичного виховання та арттерапії для українців. Українська пісенна традиція повернулася у побут військових

для забезпечення моральної підтримки та підняття бойового духу добровольців. За час воєнних дій на Сході України організували пів тисячі благодійних концертів у військових частинах різних областей України, у шпиталях, в зоні проведення АТО та ООС, для родин загиблих воїнів. Українська народна та естрадна пісня досі допомагає зцілювати та заспокоювати, надихати та підтримувати, вірити в нашу перемогу та обстоювати рідне.

Україноспів як традиція співати щоденно може бути одночасно арттерапією для всієї родини. З власної ініціативи започаткований проєкт «Пісенний щоденник» охопив багатотисячну інтернет-аудиторію в соцмережах і став прикладом для наслідування іншим родинам українців. Усвідомлення потреби Україноспіву стало поштовхом до того, щоб присвячувати 5-10 хвилин щоденного життя на відродження пісенної традиції в побуті. Разом із малолітніми доньками наша родина впродовж 2020 року відтворила сотні пісень – народних та сучасних.

Впроваджений карантин, соціальна дистанція, спалах епідемії в усьому світі, невтішні новини з телеекранів та безліч супутніх проблем підштовхнули людей шукати позитив у природі та радіти кожному дню. Мистецька потреба створювати прекрасне та позитивне сприяла утвердженню традицій Україноспіву та проведенню циклу майстер-класів та онлайн-концертів української пісні до визначних свят. Про результат ефективності такої практики свідчать відгуки аудиторії, якій пісня дарувала наснагу наприкінці важкого дня і надію на майбутнє.

Справді, наповнюючи своє життя піснею, ми укріплюємо своє фізичне здоров'я і позитивний настрій, а також розвиваємо музично-творчі вміння та духовно-особистісний світ. Переконані, що коли співатиме одна людина – заспіває її родина, отже, співатиме й Україна. Відродження Україноспіву сприятиме гармонізації самопочуття кожного з нас та формуванню сприятливої атмосфери в родині і суспільстві. Співаймо й будьмо щасливими з Україноспівом!



Зенон Коваль (спікер Форуму)
*бельгійський дипломат, спеціальний радник
посольства України в Брюсселі,
експерт Євросоюзу, представник франкомовних
Урядів Бельгії в Чехії, В'єтнамі, Тунісі, Польщі,
ЮНЕСКО і ОЕСР у Парижі
м. Брюссель, Бельгія*

ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ

Тема культурної дипломатії широка і важлива. А дипломати – «нормальні» люди, які працюють у тіні та сумлінно виконують свої обов'язки, спілкуються з колегами, йдуть до урядовців, міністрів. Але за певних умов дипломатія виходить на зовні, щоб набути ознак культурної.

Три галузі, в яких дипломати можуть вийти за рамки своєї суто дипломатичної роботи – це культура, освіта і спорт. Культурний захід у рамках дипломатичної роботи часто організують у формі кінофестивалю або фестивалю танців чи музики, адже це найкращий спосіб продемонструвати культуру країни, об'єднати людей, зацікавити і одночасно культурно збагатити.

Освіта також дуже важлива, але, на нашу думку, в Україні досі бракує кафедр українознавства при університетах. Однак, така кафедра є в Америці, у Гарварді, з 2013 року її очолює професор С. Плохій і публікує багато праць англійською та українською мовами про різні історичні події України. Подібні кафедри чи навчальні заклади функціонують у Франції, Великобританії, Португалії, Іспанії – там вивчають мову, культуру історію, проводять різноманітні культурні заходи.

Третя галузь – спорт. Коли Україна здобуває перемоги у футболі чи на Олімпіаді, про Україну говорять. Спортивні досягнення, безперечно, позитивно впливають на імідж країни у світі.

Треба не забувати важливу тезу: якщо бути відкритим до світу і цікавитися ним і людьми, з якими і для яких працюєш, то світ відкриється тобі. Варто знайти ту точку перетину, де культура, яку ми хочемо пропагувати, може зустрітися із культурою країни, в якій ми працюємо.

Культурною дипломатією можуть займатися люди, які не залучені до неї, зокрема, культурні гурти, які виїжджають за кордон. Наприклад, Даха Браха, які здобули славу за межами України. Заходи цього гурту без посольства власними силами йшли через професійні мережі, виступали та підіймали імідж України, який дуже позитивно був сприйнятий публікою і пресою.

У рамках культурної дипломатії обов'язково треба вивчати історію і культуру країни, до якої їдемо, адже лише тоді зможемо знайти точки перетину. Кожна культура має свою специфіку і важливо напередодні ознайомитися з основними моментами етикету. Наприклад, під час відвідування однієї з арабських країн українські дипломати перехрестили на зустрічі ноги і продемонстрували підощви взуття, а цього категорично не можна робити. Напередодні візиту варто довідатися про особливості країни в консульствах, занотувати й застосовувати.

З китайцями можна говорити на дипломатичній зустрічі скільки завгодно, вони переважно беземоційні, ви ніколи не дізнаєтеся, що вони думають. Не скажуть вам «ні», але це не означає, що скажуть «так». Адже Китай як тоталітарна держава, де останнє слово – за комуністичною партією. Ви можете провести найкращі переговори, а згодом дізнатися, що нічого не вийшло.

Американці – дуже прагматичні. Араби – зазвичай кажуть: «іс шаля» (якщо Аллах захоче). Кожна країна буде захищати свої інтереси, а ви добре мусите знати свої інтереси, щоб їх відстоювати. І всі ці нюанси – культура, ставлення, точки спотикання, взаєморозуміння – зачіпка для подальших переговорів.

Звернемо увагу, що багато речей ми не зрозуміємо, але відчуваємо, тому треба бути відкритим і дослухатися.

Людина без коріння плаває. Маємо чітко знати, звідки ми йдемо, щоб розуміти, де ми є, і тоді зможемо вирішити, куди нам треба йти.



Катерина Матвєєва (спікер Форуму)

аспірантка, представник Ради молодих вчених Київського національного університету культури і мистецтв, асоційований член Ради молодих учених при МОН України, експерт Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти, член Національної спілки театральних діячів України
м. Київ, Україна
kmatvieieva@gmail.com

СИНЕРГІЯ АРОМАТЕРАПІЇ ТА ХОРЕОГРАФІЇ ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ЕСТЕТИЧНИЙ СПОСІБ ВІДНОВЛЕННЯ ОРГАНІЗМУ

Дослідження – результат плідної співпраці авторки з ароматерапевтом міжнародного класу, художницею та письменницею Ларисою Порцевою.

Ароматерапія історично виникла тисячі років тому й на сьогодні ґрунтовно досліджена та сформована як один із ефективних, незамінних способів відновлення організму та забезпечення здорового способу життя. Наука ароматерапія трансформувалася з лікарської методики в індустрію захисту людства від стресів сучасного життя.

Важливо знати, що ефірні олії – це природні хімічні сполуки, які чудово впливають на організм і не викликають звикання.

Запахи рослин обумовлені наявністю запахних ароматних складників ефірних олій, а ефірні олії – це багатокомпонентні ароматні сполуки рослинного походження, які належать до різних класів хімічних речовин. Виділені з рослин олії мають консистенцію рідини різної щільності, хоча можуть бути й у твердому стані. Всі вони майже не розчинні у воді, проте добре розчинні в спиртах, жирних оліях та інших органічних сполуках. Ефірні олії можуть стимулювати й регулювати фізіологічні процеси, модифікувати електромагнітне поле людини, що важливо для вегетативної нервової системи.

Ефірні олії важливі в профілактиці застудних вірусних захворювань та необхідні під час пандемії. Наприклад, ефірні олії в кімнаті через 4 години зменшують кількість мікробів утричі, а бактеріальна стабільність триматиметься добу. Звертаємо увагу, що для аромопроцедур з аромолампами не треба застосовувати складне обладнання, адже невелика аромолампа очистить повітря в аудиторії як площею 20 квадратних метрів, так і понад 100.

Ефірні олії, крім антибактеріальної, мають протизапальну, очищувальну, протибольову дію, корегують імунну систему та психоемоційний стан. Повітря, насичене ефірними оліями, сприяє бадьорості, вільному диханню, знижує напруженість зору, допомагає витримати значні фізичні навантаження, знімає втоми.

За даними результатів РЕГ (реоенцефалографії), позитивний вплив олій на гемодинаміку головного мозку сприяв адекватній розумовій і фізичній працездатності, знижував тонічну напругу стінок судин. Зокрема, під час друкування значного обсягу текстів або в процесі програмування з використанням аромолампи й ефірних олій: олія лаванди зменшує кількість помилок на 20 %, жасмину – на 33 %, лимона – 54 %.

Висока «агресивність» ефірних олій до мікробів поєднується з безпечністю для організму людини і тварини. Наприклад, водяний розчин чебрецевої ефірної олії знищує повністю тифозну бактерію і бацилу Шига (збудника дизентерії), Колі-бактерію за 2,8 хвилини, стафілокок – за 6, вкрай небезпечну паличку Коха (збудника туберкульозу) – за годину.

Протипоказань до застосування фактично немає, окрім: індивідуальної непереносимості (несприйняття конкретного запаху (ідіосинкразії) та психологічне дратування людини), а також клінічно виявлені алергічні реакції, пов'язані з іншими захворюваннями. Вдихання повітря, насиченого ефірними оліями, може активізувати процеси очищення організму через слизові оболонки, спричиняючи виділення слизу. І це може бути зовсім не алергія, а пришвидшені процеси очищення, що часто плутають з алергічною реакцією і перестають використовувати засоби аромотерапії, але насправді, це найпростіший спосіб виведення токсинів через слизові оболонки.

Автори дослідження (Матвєєва К. В., Порцева Л. І.) застосовували безконтактний метод аромотерапії в дитячому хореографічному колективі (аромолампи з ефірними оліями евкаліпту, апельсину, лимону, сосни). Під час занять протягом двох місяців у дітей вимірювали пульс: без використання ефірних олій показники зростали іноді до 130-150 ударів на хвилину, після використання – не вище 100 і швидко нормалізувалися. У дітей зросла активність, покращилася пам'ять, підвищилася цікавість до вправ, знизився рівень захворюваності. Крім того, ефірні олії впливають на сприйняття дітьми атмосфери приміщення: від запаху ефірної олії мандарина – свіжа, але тепла, грейпфрута, апельсина, лимона – свіжа і прохолодна. Вихованці дуже люблять змішані запахи апельсина з корицею, який нагадує свіжоспечену смачну випічку і аромат нового року одночасно.

Зауважимо, що аромотерапія – це природній спосіб відновлення організму, профілактичний і естетичний шлях запобігання хворобам. Ефірні олії не викликають звикання, забезпечують лікувальний процес, проте якість ефірних олій має бути підтверджена відповідними міжнародними документами і протестована професійними аромотерапевтами.

Список використаних джерел

1. Матвєєва К., Порцева Л. Поєднання культури хореографії і аромотерапії як ефективний і естетичний спосіб відновлення організму. *Грааль науки*. 2021, квітень. № 2-3. С. 664-666.

Анастасія Страханська
*курсантка 4 курсу інституту МПЗ НАСВ,
молодший сержант
м. Львів, Україна
andreevna11082000@gmail.com*

Петрук Н. М.
*працівник ЗС України
м. Львів, Україна*

ВПЛИВ ЕКОНОМІКИ НА РОЗВИТОК СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА

Становлення українського кінематографа проходило у важких умовах, на його розвиток впливали політичні, ідеологічні та економічні процеси, що відбувались у нашій державі, починаючи з останньої третини ХІХ ст. Історія становлення нашого кінематографа, його самобутність – це постійний духовний пошук, художні та творчі відкриття і водночас боротьба за свої права, незалежність, свободи.

Ця тематика досліджень входить в коло наукових інтересів: Анікіної Т. О. у своїй роботі «Основні тенденції розвитку українського кінематографа на зламі ХХ–ХХІ століть», Барановської Д. О. у праці «Генеza теоретичних концепцій у дослідженні кіновиробництва як соціально-економічного феномена»; Черкасової Н. О. у статті «Специфіка кінематографа і кінопрокатної системи в сучасній моделі кінопроцесу» та інших сучасних дослідників.

На основі аналізу літературних джерел прийшли до висновків, що досліджені далеко не всі аспекти розвитку сучасного українського кінематографа, зокрема економічний, на якому й зосередимо увагу.

17 жовтня 2019 року Президент України Володимир Зеленський підписав Закон України «Про державну підтримку кінематографії в Україні», в якому нормативно закріпили засади компенсування частини витрат на виробництво кіноконенту, за співробітництва іноземних режисерів в тому числі. Раніше цей нормативний акт спричинив дискусії, суперечності в українському суспільстві, проте зараз всі ми розуміємо, що це вагома підтримка та допомога в розквіті кінематографа з боку держави.

Держдопомога – це своєрідний контракт між творцями фільму, режисерами та державою. Нині Україна намагається підтримувати дебютне кіно, авторське кіно на 100%, а ігрове кіно, документальне, воєнне (на досвіді ООС (АТО)) – до 80 %; 50% держпідтримки спрямовано на розроблення українських серіалів [1].

З такою метою держава минулого року виділила 500 млн грн через Держкіно та 300 млн грн – з коштів Українського культурного центру. На нашу думку, варто окремо проаналізувати підтримку Держкіно та Українського культурного центру в економічному аспекті розвитку кіноіндустрії.

З 2014 до 2018 року за сприяння Держкіно випустили 164 фільми, зокрема: «Атлантида», «Заборонений», «Захар Беркут», «Чорний ворон», «Земля блакитна, ніби апельсин», «Скажене весілля 2», «Наші котики», «Пекельна хоругва, або козацьке Різдво». Суттєво розширилася кількість аудиторії, адже у 2014 році українські фільми переглянули у кіно 451 тис. людей, а в 2018-му – понад 2,5 млн. Касові збори значно зросли з 16,6 млн грн до орієнтовно 200 млн грн.

За останні шість років фінансування Держкіно значно зросло, тому що у 2014 році з держбюджету було запроєктовано виділити приблизно 67 млн грн, але фактично витратили лише 34 млн грн. 2015 року держава розподілила 176 млн грн, які успішно вклали у створення сучасних українських фільмів. Завдяки попиту глядачів обсяг фінансування зріс до 516 млн, і з часом досяг суми 775 млн грн до 2020 року.

Після ухвалення закону про державну підтримку кінематографії, зарубіжні кінорежисери можуть подавати на так звані, кеш-рібейти, тобто відшкодування певної частини кваліфікованих витрат на кіновиробництво України. Зауважимо, що отримання компенсації ймовірно для міжнародних виробників після подання відповідної заявки до Держкіно.

Аналізуючи фінансування української кіноіндустрії різними засобами, ми можемо визначити різницю між вищезазначеними кеш-рібейтами і звичайною держпідтримкою: перші – виплачуються після того, як гроші були інвестовані, а другі – авансовий платіж. Це засвідчує, що законотворці переконані в тому, що українські кіновиробники не завжди зможуть відразу знайти фінансування і зняти фільм, а потім одержати зазначену компенсацію.

Прибуток від виробництва та прокату фільмів, знятих за підтримки Держкіно, формують спецфонд держбюджету в частині доходів. Гроші надходять від продажу майнових прав на використання фільмів, оплати кіновиробником розгляду заяви про отримання держсубсидій на виробництво фільму та з половини прибутків, отриманих від прокату чи передачі прав на використання фільму [2].

Також у жовтні 2019 року щодо кеш-рібейтів набрав чинності Закон України «Про внесення змін до Закону України «Про державну підтримку кінематографії в Україні» про надання державної субсидії для повернення частини кваліфікованих витрат, здійснених іноземним суб'єктом кінематографії при виробництві (створенні) фільму в Україні» від 20.09.2019 №130-ІХ. Умови надання кеш-рібейтів:

- витрати повністю або частково здійснені в Україні при виробництві (створенні) фільму на користь особи, яка провадить господарську діяльність та зареєстрована як суб'єкт господарювання на території України;

- фільм відповідає хоча б одній із таких вимог:

а) є ігровим фільмом або анімаційним фільмом, призначеним для перегляду в кінотеатрах, загальним хронометражем не менше 74 хвилин;

б) є ігровим телевізійним фільмом або анімаційним фільмом, що складається з однієї або декількох серій, загальним хронометражем не менше 74 хвилин;

в) є документальним фільмом, призначеним для перегляду в кінотеатрах та/або для показу на телебаченні, загальним хронометражем не менше 52 хвилин;

г) є телевізійним серіалом або анімаційним телевізійним серіалом, або окремою частиною (серією), загальним хронометражем не менше 40 хвилин;

г) є рекламним фільмом (фільм, що є виключно рекламним засобом для популяризації торговельної марки, фірмового найменування, імені фізичної або найменування юридичної особи) або музичним відео (фільм, звуковий ряд якого складається виключно з одного музичного твору), призначеним для показу на телебаченні, перегляду в кінотеатрах та/або для розміщення в мережі інтернет, загальним хронометражем не менше 20 секунд [3].

«Ще ніколи український парламент не підтримував кіноіндустрію, як зараз. І наразі є дуже тісна команда: Офіс Президента, парламент, Держкіно, Міністерство», – наголосив народний депутат України П. Сушко [4].

Варто теж згадати про вищезазначений Український культурний центр, який також відіграє важливу роль у фінансуванні українського кіно. Український культурний центр – це некомерційна організація, котра просуває українську культуру, кіномистецтво за межами нашої держави, в Естонії. Українці можуть з легкістю вдосконалювати свою мову, плекати культуру та традиції у цьому центрі; водночас центр дає змогу естонцям та народам інших національностей детальніше познайомитися з нашою культурою.

Завдяки фінансуванню сучасної кіноіндустрії за останні роки жанровий діапазон значно розширився, але найактуальнішими залишаються історична та військова тематика.

Аналізуючи різні джерела та інтернет-ресурси, варто звернути увагу, що у 2015 році вийшло лише 8 українських фільмів, 2016 року кінопрокат збільшився до 21 українського фільму, серед яких «8 кращих побачень», «Я з тобою» та інші. За 2017 рік на екранах демонстрували 22 фільми українського виробництва, найвідоміші: «Кіборги», «Сторожова застава», «Червоний». 2018 рік відзначився численними кінострічками: «Я, Ти, Він, Вона», «Сказане весілля», «Свінгери», «Пригоди S Миколая».

Найбільше касових зборів мав 2018–2019 рік, проте цікавим фактом є те, що кількість фільмів у 2016 та 2017 роках була приблизно однаковою, але касові

збори згідно з діаграмою, відрізняються, тому що все залежить від якості кіно-продукту. З 2017 року були випущені фільми про збройний конфлікт на території Луганської та Донецької областей, та патріотичні кінокомедії, в яких з'явилися нові обличчя, переважно непрофесійні актори, а особисто учасники ООС (АТО), також цікавішим став сюжет, тому й касові збори зросли.

На 2021 рік Міністерство культури запланували закласти в бюджет 1 млрд грн на фінансування українського кінематографа. «Ми закладаємо на наступний рік, у нас мета – це мільярд гривень, які мають іти на проекти кінематографії... Наше завдання – розширювати обсяги фінансової підтримки», – зазначив перший заступник Міністра культури та інформаційної політики України Р. Карандєєв [5].

Отже, кінематограф розвивається під впливом потреби людини в образному осмисленні дійсності, яке допомагає особистості відгородитися від проблем та зануритися в іншу реальність. Кіновиробництво – потужний важіль для розвитку країни, вклад у духовний і матеріальний розвиток суспільства та крок до визнання якісного українського продукту на міжнародній арені. Для його розвитку варто докласти значних зусиль насамперед на законодавчому та фінансовому рівнях. На нашу думку, високий рівень фінансової автономії у розвитку кінематографа сприятиме об'єднанню інтересів держави, суспільства, кіновиробництва та ефективного регулюванню процесів кінематографічної галузі.

Список використаних джерел

1. Бородянський В. Як працює державна підтримка українського кіно. Ліга новин. 2019. URL: <https://ua-news.liga.net/economics/opinion/yak-pratsyue-derjavna-pidtrimka-ukrainskogo-kino-royasnyue-ministr> (дата звернення: 10.05.2021)
2. Держкіно: як в Україні підтримують українського та зарубіжного кіновиробника. Слово і Діло. 2020. URL: <https://www.slovoidilo.ua/2020/01/30/infografika/kultura/derzhkino-yak-ukrayini-pidtrymuyut-ukrayinskoho-ta-zarubizhnoho-kinovugobnyka> (дата звернення: 10.05.2021)
3. Державне агентство України з питань кіно. Кешрібейти. 2019. URL: <https://usfa.gov.ua/new-keshribeyty> (дата звернення: 10.05.2021)
4. Кеш-рібейти в Україні мають працювати як годинник. Укрінформ. 2020. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2884882-deputat-susko-pro-kinorinok-kesribejti-v-ukraini-maut-pracuvati-ak-godinnik.html> (дата звернення: 10.05.2021)
5. МКІП планує закласти у бюджет 2021 року, мільярд на українське кіно. Укрінформ. 2021. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3095758-mkip-planue-zaklasti-u-budzet2021-milard-na-ukrainskogo-kino.html> (дата звернення: 09.05.2021)

Віталій Ільницький

*асистент кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету*

культури і мистецтв,

м. Київ, Україна

vitalyilnitsky.4s@gmail.com

СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНА ТА ІНФОРМАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ БІБЛІОТЕК ДЛЯ ДІТЕЙ В УКРАЇНІ

Дитяча бібліотека – соціокультурний інститут виховання і духовного розвитку особистості.

Безсумнівно, цінність дитячої бібліотеки сьогодні полягає в ставленні до кожної дитини як до унікальної, неповторної особистості. Дитяча бібліотека з її матеріальними і духовними ресурсами є ідеальним середовищем для духовної підтримки сучасної дитини, надаючи кожному читачеві можливість у визначенні його особистісних перспектив [1].

Зміни в країні (соціальні, культурні, політичні, економічні) суттєво трансформують місце й роль бібліотек у суспільстві, ставлять перед останніми нові завдання, підкреслюють необхідність інноваційної діяльності, пошуку сучасних форм і методів обслуговування різних груп користувачів, нових шляхів і засобів функціонування, організації взаємодії з довкіллям.

Діяльність бібліотеки обумовлена тим, що вона є соціальним інститутом, який разом з іншими виконує в суспільстві певні функції. На думку Г. К. Олзоевої, місія сучасної бібліотеки полягає в реалізації культурно-дозвіллевої діяльності [2].

Дискусії про те, яким саме соціальним інститутом є бібліотека – інформаційним чи культурним – втрачають свій сенс, адже бібліотека включена у різні підсистеми суспільства, безпосередньо пов'язана із забезпеченням інтересів соціальної спільноти загалом, її необхідно розглядати як інтегративний соціальний інститут, що включає інформаційні, культурні та інші компоненти. Бібліотеки стають ініціаторами розробки і реалізації програм соціальної спрямованості, об'єднуючи зусилля представників влади, громадських організацій та населення. Цілеспрямована, структурована, осмислена активність бібліотек пов'язана з формуванням, задоволенням життєво-насушних духовних потреб користувачів для всебічного і гармонійного розвитку особистості в просторі дозвілля. Дослідження закономірностей розвитку бібліотек як соціокультурних центрів в Україні потребує чіткого визначення та аналізу термінів «культурно-дозвіллева діяльність», «масова робота», «бібліотечні заходи».

Входження України в інформаційне суспільство обумовило відповідну парадигму в діяльності не лише бібліотек, а й соціальних інститутів, освітніх закладів. Традиційне слово «читання» почало замінюватися словом «інформація», але ми можемо розділити поняття «інформація» і «читання».

Навчити дітей відшукати певну інформацію не важко. Читання ж – це духовна діяльність, яка несе і виховну функцію.

Перебуваючи в постійному пошуку нових нетрадиційних форм роботи з читачами, дитяча бібліотека стимулює внутрішні сили особистості дитини для самовиховання, забезпечуючи її всебічний розвиток, а, отже, створюється сучасний імідж дитячої бібліотеки. Кінцевою метою цього є формування позитивного ставлення до бібліотеки, привернення уваги до її ролі і значення.

Сьогодні бібліотеки цілеспрямовано виконують просвітницькі, інформаційні функції, намагаючись попри фінансову скруту відповідати своєму призначенню. Накопичено потенціал педагогічних ідей, у нас міцна читацька традиція, що є частиною генетичної пам'яті.

Сучасні бібліотеки для дітей трансформуються, модернізуються, надають послуги на якісно новому рівні. Інформатизація бібліотек означає, що вони змінюють свою комунікативну сутність. Сьогодні весь світ опікується проблемою безпечного вебпростору, адже щороку аудиторія користувачів інтернету збільшується і її переважну частину становлять діти й підлітки.

Тепер для захисту дітей від небезпеки в онлайн-світі розробляються різноманітні заходи. Ефективною формою є спільна робота в корпоративному проекті «Найкращі інтернет-ресурси від Української асоціації працівників бібліотек для дітей», до якого долучилася і наша бібліотека. Основна мета проекту – забезпечення доступу користувача-дитини до об'єктивної і всебічної інформації. Проект представлений двома блоками: найкращі інтернет-ресурси для дітей та найкращі інтернет-ресурси для дорослих [3].

Список використаних джерел

1. Бібліотека для дітей: нове бачення, нові орієнтири та соціальне партнерство : матер. всеукр. наук.-практ. конф. директорів обласних бібліотек для дітей 19-23 вересня 2011 р. Хмельницький, 2011. 247 с.
2. Домаренко Е. Социально-культурная деятельность библиотек : научно-практическое пособие. Москва : Либерейя-Бибинформ, 2006. Вып. 44. 120 с.
3. Красножон В. М. Електронні ресурси Національної бібліотеки України для дітей: нова модель розвитку. *Бібліотека для дітей: нове бачення, нові орієнтири та соціальне партнерство* : матер. всеукр. наук.-практ. конф. директорів обласних бібліотек для дітей 19-23 верес. 2011 р. Хмельницький, 2011. С. 166-178.

Наталія Стрижко

*аспірантка факультету теорії та історії мистецтва,
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
м. Київ, Україна
nataliia.stryzhko@gmail.com*

ЕСТЕТИКА КАЛІГРАФІЇ КИТАЮ

Проблема естетики каліграфії Китаю аналізує одну з ключових тем виникнення та розвитку китайської культури. Трансформація рефлексій свідомості давньокитайської культури пройшла багато століть, проте ключові засади та світогляди залишилися незмінними і гармонійно лягли в основу вчення та напрямів мистецтв.

Розквіт китайської філософії впродовж VI до III ст. до н.е. відбувався одночасно зі становленням естетики Стародавнього Китаю (VII ст. до н.е. до III ст. н.е.) [7, с. 83]. Згодом естетика, розвиток якої був зумовлений традиціями китайської філософії, виокремилась у самостійну науку, а філософське осмислення естетичних цінностей Китаю дало поштовх для розвитку каліграфії як певного різновиду мистецтва. Вплив філософських ідей на естетику каліграфії має глибоку історію походження та завдяки філософському осмисленню став духовним стрижнем, який впорядкував та окреслив її ключові засади.

Саме даоські філософські думки про природність, де природа постає основою для естетичного виховання, сформуvalи ключові засади китайської філософії й культури, а також найбільше вплинули на естетику каліграфії, образність походження та віковий пошук досконалого пластичного руху якої втілювався і виділювався в повноцінний напрям мистецтва.

Зародження китайських ієрогліфів пов'язане із сакральними традиціями ворожіння та записуванням «волі Неба». У XVI–XIII ст. до н.е. написи на кістках великої худоби і звірів, а найбільше на панцирах черепах, сформуvalи систему знаків, що були залучені в ритуалах як інструмент спілкування з духами для передбачення майбутніх подій. У цей період спільного письма ще не було й у різних провінціях Китаю вигадували та застосовували свої ієрогліфи, абсолютно незрозумілі для інших регіонів. В III–II ст. до н.е. для об'єднання країни засновник та перший імператор династії Цинь створив уніфікований єдиний стиль письма, систему нанесення ліній, рис, крапок та їхніх сполучень.

Зароджуючись як політичний інструмент об'єднання країни, каліграфія відразу гармонійно увійшла в систему державного управління [3, с. 115]. Проте складність написання таких знаків стрімко мотивувала подальший розвиток та ство-

рення нових стилів письма. Переписування та копіювання священних даоських текстів створило середовище, де каліграфія і даоська філософія тісно перепліталися і впливали один на одного. Копіюючи канонічні тексти, майстри не тільки покращували свої навички каліграфії, але також впливали на розвиток даоської думки, впливаючи на еволюцію теорії каліграфії та створення каліграфічних творів. Під час копіювання кисть відтворює форму оригіналу та підключається до його енергетичних циркуляцій і вловлює психосоматичні характеристики авторської енергетики ци. Цей процес розкриває задум твору і створює можливість духовної «зустрічі» копіїста і автора.

Основою вікової історії розвитку мистецтва каліграфії був пошук не ідеальних форм та ліній, а саме досконалих пластичних рухів. Тут, як і в більшості видів мистецтв Китаю, панує гармонійна взаємодія з енергетичними потоками Всесвіту. Ці потоки формують пластичні теми з потенційного стану каліграфа в дійсне, поєднуючи їх у візуальні утворення, де і проявляється їхній власний художній зміст.

Каліграфічний трактат III ст н. е. Чжун Ю «Роздуми про енергопотоки кисті» доповнив каліграфічну естетику терміном «схопити енергопотік». Стверджується, що енергопотоки не створюються, а з'являються і рухаються за власними законами, а каліграф через кисть лише керує їхньою будовою та ходом. Згодом у період династії Тан вже розмірковували про спонтанність природи енергопотоків.

У трактаті Шень Цзунь Цяня (1736–1820) «Збірник повчань із живопису Цзечжоу» йдеться: «Ци збирається в енергопотік. Енергопотік управляється ци. Енергопотік можна побачити, ци не можна. Тому той, хто має намір знайти енергопотік, спершу мусить виростити і виплекати свій ци» [10,171]. Саме завдяки енергопотіку відбувається об'єднання всіх його елементів. Циркуляція життєвих струмів у якийсь момент відділяється від майстра, формуючи пластику «саморуху». Китайська приказка стверджує: «Кисть відчуває, туш захоплює». Упродовж тисячоліть сформовано безліч трактатів із каліграфії та її естетики, де аналізуються десятки видів енергопотоків та асоціації з рухами в живій та неживій природі. Всі ці знання гармонійно вписуються в загальнокультурний пласт Китаю та знання про Всесвіт, будову та циркуляцію енергопотоків.

Рівень майстерності каліграфа визначається свободою та єдністю енергопотоків та гармонізацією навколишнього простору. Все це реалізується в композиційній побудові каліграфічного твору.

Естетика каліграфії Китаю формується та досягається завдяки:

1. Майстерному володінню каліграфом космічними циркуляціями ци, що він пропускає через себе під час творчого акту й розумінню природи цих енергопотоків та законів побудови гармонійного «енергетичного вихру». Філософія даосизму відіграє в цьому ключову роль, адже формує основу світосприйняття.

2. Створенню та проявленню динамічних властивостей каліграфічної пластики завдяки «каліграфічним ритмам» на основі циклічних трансформацій полярностей інь-ян. Малюнок цих трансформацій формує індивідуальні стилістичні відмінності та, власне, почерк майстра. Крім того, каліграфічна естетика пов'язує поняття стилю з диханням, за допомогою якого ритміка енергетичних циркуляцій переходить у руку майстра і стимулює духовну ритміку.

3. Окремо варто виділити ритміку кисті та ритміку туші. Ключовою особливістю ритміки кисті є пластична ритміка рухів кисті, в той час коли ритміка туші визначається градаціями покраса та тонів туші.

4. Каліграфічна пластика відрізняється енергетичною інтенсивністю мікроформ, а саме точки, риси, окремого знаку, які в своїй інтенсивності вищі ніж макроформи: стовпці знаків, абзаци тексту. Завдяки цьому, створений каліграфічний твір набуває різних за потужністю циркуляцій та просторової глибини з віддаленням та наближенням, не вдаючись до використання знань про перспективну побудову простору [10, с. 175]. Створюється ефект нефіксованого просторового розташування рис, які перебувають в якомусь живому «колисанні» і саме пластичні властивості каліграфічних форм, а не колористичні ефекти, важливі для передавання енергопотоків.

5. Синхронізації двох часових параметрів: час, витрачений на створення каліграфічного твору, та час, необхідний для його повноцінного перегляду, дають повноцінне розуміння глядачем естетики каліграфії та авторського задуму. Філософія естетики каліграфії пояснює процес створення твору як процес самостворення особистості каліграфа не лише через його проникнення в техніку виконання, а повне злиття з енергетичними потоками ци, що створюються під час творчого акту. Особливість каліграфії полягає в тому, що вона прирікає каліграфа на повне самовиявлення. У мистецтві каліграфії, де немає сюжетної канви, образотворчих форм і кольористичних прийомів, майстру ніде заховати недоліки своєї майстерності: тут неможливо здаватися, а можна лише бути.

Отже, ключові філософські вчення Китаю, що ґрунтуються на стародавніх віруваннях, сформували та гармонійно поєдналися з міфосвідомістю стародавньої культури та дали підґрунтя для розвитку духовної культури Китаю, а також мистецтва каліграфії. Осмислення ключових засад естетичних цінностей лягло в основу мистецтва та каліграфії Китаю й стало основоположною ланкою для сучасного китайського мистецтва.

Філософія конфуціанства акцентує увагу каліграфії на соціальному, в той час як даосистські постулати звертаються до природної гармонії. Метафізичне даосистське споглядання та милування природою лягло в основу осмислення мистецтва каліграфії, де на відміну від європейського антропоцентричного та антропоморфного підходу панівне місце завжди належало образу природи [5, 23]. У цій

філософії надзвичайно важливі психофізичні аспекти творчого процесу, що вказують рівень майстерності каліграфа, спонтанність виконання та надзвичайну зосередженість, що в результаті і формує естетику твору. Для розуміння цього мистецтва необхідно навчити свої «внутрішні очі» бачити основні принципи, якими керується майстер, абстрагуватися від зовнішньої краси та дійти до глибинної краси структур і форм, втіленої всередині твору.

Список використаних джерел

1. Мартиненко Л. Б. (ред.) Естетика : навчальний посібник. Умань, 2016.
2. Цао Гуан Юй Традиційне китайське мистецтво : питання розвитку та особливості. *Сходознавство*. 2007. № 39/40.
3. Белозёрова В. Г. Искусство китайской каллиграфии. Москва, 2007.
4. Белозёрова В. Г. Традиции знаточества (цзянь) и эксцентрики (се) в каллиграфии Фу Шаня (1607–1684). *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*. 9, № 2 (2019). URL: <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.204>
5. Завадская Е. В. (пер) Слово из сада с горчичное зерно. Москва, 1969.
6. Кравцова М. Е. История культуры Китая. Учебное пособие для вузов по специальности «Культурология». Санкт-Петербург, 2003.
7. Лукьянов А. Е. Древнекитайская философия. Курс лекций. Часть II. Философия даосизма. Москва, 2015.
8. Соколов-Ремизов С. Н. Оприроде и перспективности китайской «современной» каллиграфии (Сяньдай Шуфа) в контексте многовековых традиций : тезисы доклада каллиграфии. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=32538273>.
9. Сюй Ю. Образ, знак, смысл в китайской каллиграфии URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=38316577>.
10. Титаренко М. Л. (гл. ред.) Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. + доп. том. Т. 6 доп. (Искусство). Москва, 2010.
11. Шевцова Д. А. Китайская каллиграфия в двух аспектах: дидактической и эстетической каллиграфии. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23230538>.
12. Чжоу Чен Основные этапы развития и становления китайской каллиграфии. *Вісник ХДАДМ*. Выпуск 3. Харьков, 2014.

Ліза Маркіна

магістр, молодший науковий співробітник

Київського національного університету

ім. Т. Г. Шевченка

м. Київ, Україна,

Lizamarkina_museologist@ukr.net /

museologist.lm@gmail.com

ТІНЕЙДЖЕРИ & ІСТОРИКО-АРХЕОЛОГІЧНІ МУЗЕЇ КИТАЮ. ВИКЛИК ЧАСУ

Тінейджер є не просто словом для позначення підлітка 13–19 років, це сформована культура і система життєвих цінностей, яка має своєрідний світогляд, особливе сприйняття навколишнього світу та свою емоційну мову і власний діджиталізований «світ».

Зокрема, вони нерозривно зв'язані з певними проблемами і соціальними фобіями. Тінейджери – це саме ті, хто пробує нове й водночас шукає точку опори в житті, вибудовуючи взаємини в соціумі – батьками, вчителями, вихователями, друзями, протилежною статтю. На думку психологів, цей період у житті людини є найскладнішим і досить відповідальним. Саме в цей час підлітки прагнуть до самовизначення, переймаючи життєві цінності та установки, намагаються виділятися завдяки нестандартній зовнішності, нерідко наслідують різні субкультурні течії. У цьому віці в людини проявляється прагнення до самостійності, самореалізації, бажання домогтися успіху й здобути визнання оточуючих. Завоювати увагу підлітка в цей період дуже складно. Здебільшого у підлітка виникає бажання не грати за чужими правилами, а визначати власні правила гри. Саме в цьому віці вони відкриті і допитливі. У тінейджерів 17–19 років з'являється безліч нових захоплень і знайомств. Це новий період творчості та сміливих експериментів.

Психологи вважають період тінейджерства в житті людини найвідповідальнішим і найскладнішим. На думку музейних педагогів, саме підлітки, тобто тінейджери, – це найважлива аудиторія у світі. Їм швидко стає нецікаво, вони більше зацікавлені в соціальній взаємодії між собою, ніж у культурному змісті, і саме у них непросто ставлення до сприйняття інформації. Це пов'язане з тим, що в наш час високих комп'ютерних технологій не потрібно витрачати особливих зусиль для отримання базової інформації будь-якого рівня. Шлях від об'єкта інформації до споживача занадто спрощений. Сьогодні для отримання інформації не треба відвідувати бібліотеку, музей, планетарій чи кінотеатр. Джерело інформації завжди поруч, потрібно мати лише функціональний гаджет та інтернет.

Переконані, що музеї мають сприйматися сучасними підлітками не лише як заклади, що зберігають артефакти та інструменти пропаганди культурної та історичної спадщини, а як сучасні освітні та творчі проекти, співавторами яких виступатимуть саме тінейджери. Варто ефективно використати сучасний потенціал музеїв: віртуальні платформи, додатки, імерсивні технології, чат-боти для співпраці з тінейджерською аудиторією. Адже саме ця аудиторія і є споживачем майбутнього, і саме вона формуватиме стандарти майбутнього.

У період тінейджерства формується соціальна свідомість та відповідальність, а, головне, креативність, творчий та науковий потенціал, тому завдання музею – створити захоплююче середовище, у якому в тінейджера виникає бажання стати активним учасником процесу, а також жага до отримання нових знань, уточнення та перевірки інформації, а головне – сприйняття цього процесу як частину власної необхідності.

Заохочуючи тінейджерів до музеїв, потрібно враховувати те, що одним з улюблених видів поведінки підлітків є онлайн-чати. Використовувати таку можливість варто особливо грамотно, адже підлітки завантажують конкретний музейний додаток на смартфон, здебільшого, лише якщо зацікавлені. Музеям, особливо історико-археологічного призначення, треба залучати: нестандартне дизайн-мислення для врахування потреб і цінностей підлітків із погляду культурного досвіду; гейміфікацію контакту з аудиторією для зосередження відвідувачів на виконанні завдання, привертаючи їхню увагу до колекцій. А також музеї мають враховувати чинник фізичної втоми в період контакту підлітків з експозицією [5].

Музеї на території Китаю є важливим освітнім ресурсом країни і невід’ємною частиною у вихованні молоді. Переймаючи досвід зарубіжних країн, спеціалісти звернули увагу на приказку: «Якщо колекція вважається серцем музею, тоді освіта є душа музею» [4].

У сучасному Китаї, особливо в час пандемічної кризи, музеї провели активну трансформацію в напрямі діджиталізації експозиційно-виставкового простору. Музеї розглядаються не тільки як історія матеріалізації культурної спадщини, а як інтерактивний простір для освіти підлітків, здобуття знань і спостереження за природою і суспільством. Він допомагає збагнути минуле, зрозуміти оточення і побудувати краще майбутнє. Якщо говорити метафорично, то мета сучасних музеїв перетворити музей у велику класну кімнату, упакувати музей в шкільну сумку і дає змогу ресурсам музею грати більше ролей у вихованні молоді [4]. У Китаї вважають, що саме молодь є важливим учасником музеїв. Одним із прикладів успішної моделі залучення підлітків як повноправних співавторів музейного освітнього процесу є система мультитач-взаємодії між людиною й комп’ютером, створена спільно Нанкінським палеонтологічним музеєм і відповідними технічними відділами університету науки і технологій Китаю. Ця

система використовує технологію мультитач, проєкційну технологію, комп'ютерну графіку, фотоелектричне зображення, дисплей злиття, мультисенсор, обробку зображень, комп'ютерні звукові ефекти й інші технології. Одним із експонатів цієї численної системи є відома експозиція фауни Чженьцзян. Експозиція представлена двома формами відображення: одна сторона демонструє вражаючу тривимірну давню морську екосистему, представлену 15-ма видами, що вільно переміщалися в океані 520 мільйонів років тому й має кілька точок сприйняття. Вона представлена як зображення, що обертається на 360 градусів та має інформативну частину. Інша сторона складається з польових порід фауни Чженьцзян, демонстрація якої відбувається з допомогою декількох збільшувальних стекол із розподіленими точками сприйняття. Поки збільшувальне скло сприймається рукою і переміщується до точки сприйняття, що містить скам'янілість, можна уявити викопну форму, яка потім перетворюється в динамічну 3D-історію з життя тварин [1]. Після завершення демонстрації анімації, глядач можете вибрати кадр зображення, що обертається на 360 градусів, або інформативну сторінку. Експозиція музею розповідає про еволюцію життя на Землі. В її зміст входить тематична виставка «Історія еволюції життя». Переконані, що інтерактивність музеїв є найбільш перспективною формою співпраці з підлітками.

Список використаних джерел

1. “澄江生物群” 多点触摸人机交互系统. (2013-10-22 09:20:00). URL: <http://www.nmp.ac.cn/index.php?c=article&id=452>
2. 大型数字化虚拟互动景观 «武纪乐园». (2013-10-22 09:16:00). URL: <http://www.nmp.ac.cn/index.php?c=article&id=451>
3. 南京古生物博物馆. URL: <http://www.nmp.ac.cn/index.php?c=article&a=type&tid=3>
4. 王 珏 . (2014年05月15日08:11). 博物馆如何亲近青少年引关注：把博物馆装进书包. 人民网—人民日报 . URL: <http://culture.people.com.cn/n/2014/0515/c87423-25019172.html>
5. Stefania Boiano and Giuliano Gaia. (July 05 2017). Tips for Involving Teenagers in Your Museum Using a Chatbot. URL: <https://www.museumnext.com/article/5-tips-involving-teenagers-museum-using-chatbot/>

Анна-Юлія Матис
*студентка V курсу Львівського
державного університету ім. Івана Франка,
спеціальність 024 «Хореографія»
м. Львів, Україна
podibka.yulua@gmail.com*

РЕЖИСЕР – «БАТЬКО» ВИСТАВИ

Самостійна робота над постановкою вистави режисерами-початківцями, тобто студентами п'ятих курсів зі спеціальності «хореографія» або четвертих курсів навчальних закладів саме з режисерським спрямуванням, включає чітко визначені теоретичні інструкції, яких необхідно дотриматися та опрацювати, перш ніж братися за практичне втілення задуму. Насамперед будь-яке творче завдання вимагає чітко продуманого та організованого робочого плану. Одиниці є достатньо обдарованими, талановитими людьми, яким вдається створювати прекрасні вистави «по ходу справи». Але є люди, яким потрібно значно більше часу і праці над різними пізнавальними ресурсами, щоб створити власні постановки, від чого ці люди не стають поганими режисерами-постановниками, просто методи роботи кожен обирає сам.

Отож, побутує певний загальний «кодекс» для усіх, хто бере на себе відповідальність називатися режисером:

1. для початку потрібно чітко визначити проблеми художньої цілісності вистави;
2. наступне – це формування режисерського задуму та рішення;
3. далі – визначення надзавдання автора і надзавдання вистави;
4. надзадача і наскрізна дія артиста – ролі;
5. поняття «режисер – автор вистави»;
6. робота режисера зі сценографом і художником-костюмером;
7. попрацювати з музикою у виставі;
8. обдумати питання етики співтворчості;
9. організувати сценічний ансамбль;
10. розробити стратегію й тактику репетиційного процесу [1, с. 75].

Створюючи виставу, режисер бере на себе ролі: художника, столяра, костюмера, підбирає музику, освітлення, ефекти, грим тощо, та нерідко є й самим виконавцем вистави. Видатний майстер сцени, режисер Г. А. Товстоногов підкреслював, що режисер, який не відчуває акторську природу – його особистий ворог [1, с. 76]. Тобто, не будучи самому в «шкірі» актора, режисер може зіштовхнутись

із непорозуміннями в колективі. Так само, як директор будь-якого концерну чи фірми має знати, над чим та як саме працюють його підлеглі, так і режисер задля досягнення бажаного результату має розуміти, як працюють усі механізми в цій сфері діяльності. Це своєрідне випробування на професійну і особистісну зрілість режисера. Адже робота зводиться не лише до застосування технічних прийомів, використання акторської майстерності тощо – вона вимагає самостійності і творчої сміливості, відповідальності і любові до колективної роботи. Високі моральні цілі, жива віддача серця і думки – цементують цю роботу [1, с. 76]. Режисер, драматург, театральний критик В. І. Немирович-Данченко колись сказав таку річ: «для режисера не достатньо чисто артистичного і організаційного мистецтва. Ще потрібно завоювати моральне право володіти душами людей, відданих мистецтву» [2].

Для вистави може використовуватися будь-який сюжет: художні твори усіх жанрів, вірші чи поеми, пісні, історії чи біографії, ну, і звісно ж, авторське лібрето. Головне надзавдання – заради чого ця вистава сьогодні буде поставлена глядачам. Використовують так званий метод дієвого аналізу, який допомагає проникнути в таємницю обраного сюжету і водночас виявляє певні його хиби – немає художньої правди і логіки, безконфліктність, підміна проблеми примітивною мораллю. Якщо вибір режисера зупиняється на неглибокому сюжеті, псевдосучасному, то використовувати цей метод аналізу для такої вистави немає сенсу. Як писала І. Б. Малочевська: «який сенс застосовувати надскладні лазерні прилади, призначені для дослідження життя в океанських глибинах, для вивчення життя в дощовій калюжі: дуже хитромудрий прилад, найтонший інструмент нічого не знайде на дні її, крім недопалків, битого скла і іншого сміття» [1, с. 76].

Під час підбору матеріалу режисер ставить перед собою певну мету: проникнути в таємницю задуму автора, розгадати ні на що не схожий світ його твору, його унікальну стилістику, чи навпаки – використати сюжет лише як привід для постановки, для доведення власного бачення на те, що відбувається, застосувати у виставі з допомогою цього твору наперед сформовану режисерську концепцію. І кожен із цих задумів має право функціонувати.

Режисер – автор вистави, постановник і педагог, психолог і дипломат, літератор, художник та музикант, він блискуче оперує просторово-пластичною композицією, видовищним мисленням, наділений інтуїцією і фантазією, широко освічений, культурно розвинений, не менш важливі його організаційні здібності, а також вміння магічним чином притягувати до себе людей, заражати їх своїм художнім баченням світу [1, с. 80].

Варто приділити увагу ще такому етичному аспекту як стосунки режисера з акторами. У театрах часто режисер-постановник як єдиний автор, що диктує текст вистави, методи роботи, правила, емоції, які актори мають точно відіграти.

Водночас артисти просто виконують завдання режисера, не проявляючи ініціативи. Цей метод останнє століття справедливо вважається застарілим. Багато режисерів використовують метод імпровізації, тобто направляють акторів у русло, яким вони мусять рухатися з допомогою сценарію – лібрето, але дають їм свободу самим знайти цей внутрішній стан, цю емоцію, з якою вони відіграють певний момент.

Одним із завдань режисера є правильне спрямування актора для виявлення ним «самого себе». Це взаємодія актора з режисером в спільних інтересах. Кожен виконавець по-своєму «читає» поставлене перед собою завдання, і, маючи можливість імпровізувати, вносить нові барви в образ свого персонажа. Тим самим актор відточує свою професійність, а режисер має можливість спостерігати нові грані персонажа, яких, можливо, сам не уявляв в такому ключі [1, с. 77].

Не менш важливим завданням режисера є вміння чітко організувати роботу з художниками, костюмерами, операторами, максимально доступно і просто пояснити завдання. Саме на цьому етапі постановнику стають в нагоді знання про роботу всіх цих ланок – що і як виглядатиме на сцені, що проглядатиметься краще, а що є недоречним тощо.

У пункті «організація сценічного ансамблю»: ансамбль – це єдиний злагоджений організм, але це поняття більше підходить до визначення роботи колективу, тобто всі його елементи працюють як один механізм. Проте кожен виконавець – особистість зі своїм баченням ролі, і у режисера можуть виникнути певні проблеми, якщо у нього на думці створити «безликий» номер, де маса виступає допоміжним фоном для підкреслення ролі соліста чи солістів. Однак ансамбль це не лише «маса», «фон» і т.д. Це може бути дійство, де кожен виконавець сповна виявить свою натуру, харизму, дотримуючись сценарію. Це залежить від завдання режисера.

Кожен режисер мусить зазначити для себе три особливо цінні якості актора:

1. природна органічність – те, що у музикантів називається слухом;
2. рівень інтелекту, який дає змогу виконавцю розділити режисерський задум, не просто зрозуміти його, але й загорітися ним;
3. здатність до імпровізаційного існування на репетиціях і на виставі, до імпровізаційного способу гри в точному режисерському малюнку [1, с. 80].

Вистава – оркестр, в якому в кожного інструмента є своя партія. Отримати якісний очікуваний продукт можливо лише якщо у режисера з його помічниками та колегами є довіра та взаєморозуміння. Маються на увазі як актори, так і художники, костюмери, оператор тощо.

Сценографія – це простір, час, світло, рух. Режисер у роботі над виставою має знайти відповідь на чотири важливі питання:

1. який цілісний художній образ сценографії, його емоційна складова, стилістика, жанр, тональність;

2. які композиційні і мізансценічні можливості дає сценографія режисеру, з погляду акцентування важливих етапів дієвого розвитку вистави;

3. як розвивається сценографія вистави від витоку, через основну, центральну і фінальну події до головної;

4. як ця сценографія здатна вирішити художньо-технічні завдання поставленої вистави [1, с. 82].

Безсумнівно, музика має бути дібрана так, щоб озвучувати сценічну роль виконавця, відповідати емоційному навантаженню. Зазвичай, спершу режисер-постановник визначає ідею спектаклю, далі пише лібрето, потім підбирає відповідну музику, і тоді ставиться конкретне дійство. В одиничних випадках музика пишеться композитором на хореографію (якщо музика авторська). Наприклад, музику до балету «Спляча красуня» П. Чайковський написав на готовий балет, так сказати покроково за артистами писав партитуру.

У становленні режисера важливими умовами є самовиховання, самоосвіта, саморозвиток. Найстрашнішими ворогом професії, безсумнівно, являється дилетантизм – приблизність або «вершина айсбергу» знань. Режисер – вчитель і вихователь колективу, а щоб вчити когось – необхідно самому мати великий багаж знань і досвіду.

Список використаних джерел

1. Малочевская И. Режиссерская школа Товстоногова. Улан-Уде, 2004. 89 с.
2. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие: В 2 т. / Сост., ред., примеч. В. Я. Виленкин. Москва : Искусство, 1952. Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма. 442 с.
3. Зборівський коледж ТНТУ ім. І. Пулюя : Теорія драми. URL: http://teatr-zboriv.blogspot.com/p/blog-page_94.html.

Софія Березнюк

*аспірантка Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна
sofia.berezniuk@ukr.net*

*Науковий керівник – кандидат культурології,
доцент Горбань Ю. І.*

КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ЯК ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ЧИТАННЯ

У сучасному глобалізованому світі в усіх сферах людської діяльності невпинними темпами зростає конкуренція, а конкурентоспроможність стає важливою якістю успішного функціонування тої чи іншої галузі. Бути конкурентоздатним – означає володіти якісними та успішними характеристиками, бути лідерами у своїй професійній діяльності. На нашу думку, неможливо набути таку якість без нововведень – інновацій у різних видах діяльності. В інформаційно-бібліотечній сфері для розвитку культури читання, обслуговування користувачів відповідно до сучасних стандартів, успішного функціонування бібліотеки як соціокультурного інституту, вкрай необхідно вийти за межі засвоєних традицій та поступово впроваджувати нововведення. Це дасть змогу бібліотеці виконати роль покладеної на неї соціальної місії.

Відповідно до Закону України «Про інноваційну діяльність» «інновації – новостворені (застосовані) і (або) вдосконалені конкурентоздатні технології, продукція або послуги, а також організаційно-технічні рішення виробничого, адміністративного, комерційного або іншого характеру, що істотно поліпшують структуру та якість виробництва і (або) соціальної сфери» [3]. Поняття «інновація» в бібліотечно-інформаційній справі можемо сприймати в різних розуміннях: як спосіб пошуку нових шляхів функціонування або ж як ефективний засіб для зростання числа користувачів, чи як можливість забезпечення користувачів бібліотеки якіснішими послугами.

Дослідженням застосування інноваційних практик у бібліотеках присвячені наукові праці А. О. Бессараб [2], Я. О. Хіміч [7], Л. В. Найди [5], О. Г. Бабічевої [1], О. К. Журавльової [1]. У своїх дослідженнях науковці висвітлюють інноваційні форми популяризації літератури, новітні методи обслуговування читачів, цифрові технології та технології доповненої реальності, однак, оминають тему впровадження застосування культурних практик у діяльності бібліотечних закла-

дів, зокрема у розвитку культури читання. У цьому полягає актуальність цього дослідження.

Культурні практики як процес формування практичної культурної діяльності з певною метою і спрямовану на перетворення реальної дійсності. Їхнє застосування дає змогу реалізувати творчий потенціал, на практиці застосовувати свої вміння й набуті професійні навички, а, головне, долучити всіх учасників до духовного багатства культури. Переконані, що використання культурних практик у діяльності бібліотек – ефективний спосіб розв’язання найгостріших проблем сучасного суспільства, що пов’язані зі зниженням цікавості до читання та відвідування бібліотек загалом. Результати соціологічного опитування громадян із приводу культурної залученості, що були проведені Державною службою України з етнополітики та свободи совісті, продемонстрували, що у 2020 році 29,2 % респондентів відвідували бібліотеки та книгарні, тоді як 58,9 % не відвідували вищезгадані установи і не читали книжок взагалі [5]. Цей факт свідчить про те, що розвивати культуру читання в Україні надзвичайно актуально і вкрай важливо. Найпопулярнішими культурними практиками, які активно використовують у своїй діяльності бібліотеки, є літературно-музичні вечори, екскурсії, виставки, медіалекції, презентації книг, творчі вечори, майстер-класи, тренінги, STEM-проекти, медіауроки, тематичні буктрейлери тощо. Зокрема Національна бібліотека України для дітей пропонує маленьким читачам низку проектів, спрямованих на розвиток культури читання. Серед них: «Казки на ніч», «Твори і творці» (відеофактаж про життя видатних людей), «Книги іноземною» (найактуальніші книжкові огляди), «Про космос», «Art-знайко», «Секрети книжника або як стати лідером читання», «Читай та співай. Книжкова мотивація від українських зірок», родинний проєкт «Корабель читання» [6]. Прикметно, що частина проєктів проводиться онлайн, інша передбачає відвідання майстер-класів, музичних і творчих вечорів, зустрічей з видатними особистостями. Однак функціонування бібліотек як соціокультурних інститутів із використанням культурних практик радше явище поодиноке, ніж масове. Безліч регіональних бібліотек України, з огляду на обставин, лишається без розуміння своєї мети та місії у сучасному суспільстві.

Список використаних джерел

1. Бабічева О. Г., Журавльова О. К. Інноваційні методи обслуговування читачів у бібліотеках вищих навчальних закладів Харківського зонального методичного об’єднання. Вісник Одеського національного університету. Том. 19, вип. 1(11). Бібліотекознавство, бібліографознавство, книгознавство. 2014. С. 79–92.
2. Бессараб А. О. Технології доповненої реальності як новий тренд у формуванні культури читання. Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації. № 4. 2016. С. 4–8.

3. Закон України «Про інноваційну діяльність». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/40-15#Text> (дата звернення: 08.05.2021).
4. Культурні практики та культурна інфраструктура України: результати всеукраїнського опитування. URL: <https://hromady.org/wp-content/uploads/2020/06/Bogdan-Presentation-June-9.pdf> (дата звернення: 27.04.2021).
5. Найда Л. В. Інноваційні форми популяризації художньої літератури у НТБ НУ «Львівська політехніка». Сучасні завдання та пріоритети діяльності бібліотек вищих навчальних закладів: шлях інновацій: матеріали наук.-практ. інтернет-конф. Ужгород, 15-19 черв. 2020. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/29413>(дата звернення: 28.04.2021).
6. Національна бібліотека України для дітей. URL: <https://chl.kiev.ua/Default.aspx?id=6476> (дата звернення: 06.05.2021).
7. Хіміч Я. О. Інноваційні зміни в бібліотеці на основі проєктного, кадрового менеджменту та ініціативної діяльності бібліотек : посіб. для бібліотекарів за програм. підвищ. Кваліфікації. Укр. бібл. асоц. НАКККіМ. Центр безперерв. інформ.-бібл. освіти. Київ : Самміт-книга. 2012. 88 с.

РОЗДІЛ 2. СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ МОЛОДІЖНОЇ НАУКИ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА



Ірина Петрова (спікер Форуму)
*доктор культурології, професор,
завідувачка кафедри івент-менеджменту
та індустрії дозвілля Київського національного
університету культури і мистецтв,
м. Київ, Україна
petrovaiw@gmail.com*

КУЛЬТУРОЛОГІЯ В ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОСТІ

Науковий статус та суспільне визнання будь-якої науки визначаються рівнем розроблення її теоретичних та методологічних засад, що обґрунтовують предмет, цілі, функції, закономірності розвитку, зв'язок із практикою. Культурологія у цьому контексті не є винятком.

Передумови виникнення культурології. Історія розвитку культурології в Україні з початку 90-х рр. ХХ ст. пов'язується із «культурно-просвітньою роботою», а пізніше – із «соціально-культурною» та «культурно-дозвіллевою» діяльністю. Це закономірний діалектичний розвиток культурно-просвітньої роботи у багатоманітнішу за змістовим наповненням та потенціалом культурологію, аніж радянська КПР. Наприкінці ХХ ст. «культурно-просвітню освіту» остаточно змінює «культурологічна». Еволюція культурології стала не лише наслідком її внутрішнього розвитку, але й результатом незворотних змін, які відбувалися й далі відбуваються у сучасному суспільстві. У науковий обіг активно вводяться такі поняття як «культурні практики», «прикладна культурологія», «соціальна культурологія», «педагогічна культурологія»; видаються численні підручники та посібники, наукові статті й монографії, означувані як культурологічні.

Як навчальна дисципліна культурологія з'явилася у закладах вищої освіти у другій половині 90-х рр. ХХ ст. І, власне, саме у 90-ті й було започатковано спеціальність «культурологія». Водночас, маємо зазначити, що із самого початку свого становлення, культурологія спиралася на різні теоретичні засади та різні наукові школи. Звідси – основні проблеми, серед яких:

- *поняттєва невизначеність.* Дехто із науковців сприймає культурологію як суто філософську теорію або ж інтелектуальну течію; дехто – як систему знань про культуру; дехто – як складову гуманітарного/соціального знання. Невизначе-

ність поняття «культурологія» пояснюється кількісним, статистичним підходом у його розкритті (це не дає змогу відобразити змістову сутність), та розширеним, завдяки суміжним напрямам пізнання, предметним полем (у просторі культурології – різні види суспільної практики: соціально-культурна діяльність, дозвілля та дозвіллева діяльність, народна художня культура і творчість, культурно-просвітня робота тощо);

- *методологічна неузгодженість*, розрізненість дослідницьких підходів та наукових практик, багатоманіття наукових інтересів і методів, означуваних як культурологічні. Найкраще цю думку підтверджує аналіз підручників та посібників із назвою «Культурологія», які за своїм змістовим наповненням зводяться до історії культури. Як влучно зазначає О. Кравченко, «для більшості українських авторів підручників – це лише привід для оновлення стилю викладу матеріалу, а не інструмент використання певної концепції» [1; с. 447]. До того ж, кількість навчальної літератури значно перевищує наукові праці, присвячені безпосередньо культурологічній методології та теорії.

Сучасний стан культурології. Питання, чи має *майбутнє* культурологія як науковий чи освітній проєкт сьогодні не виникає. У багатьох закладах вищої освіти здійснюється підготовка фахівців у галузі культурології на різних рівнях: першому (бакалаврському), другому (магістерському), третьому (освітньо-науковому). Багатоманіття змістового насичення відображає й специфіка освітніх програм за спеціальністю «Культурологія» у різних наукових та освітніх інститутах. Так, у НМАУ ім. Чайковського реалізується ОНП «Музична культурологія»; у НАКККіМ – ОНП «Теоретична культурологія», у ІПСМ НАМУ – ОНП «Теорія та історія культури», в КНУКіМ – ОНП «Культурологія»; у ДУ «Одеська політехніка» – «Культурологія, кіберкультура, культурна урбаністика» тощо. Проте принципу наступності процесу здобуття вищої освіти дотримано лише в деяких ЗВО. Наприклад, в КНУКіМ на першому (бакалаврському) рівні здійснюється підготовка студентів за ОП «Подієва культура», на другому (магістерському) рівні реалізується ОПП «Прикладна культурологія», на третьому – освітньо-науковому – ОНП «Культурологія».

Тобто, можемо стверджувати, що в Україні культурологія як освітня система унормована. Водночас, маємо зауважити, що її розмаїття відображає специфіку локальних університетських осередків й адаптоване до освітнього та контексту й наукових традицій певного закладу.

Перспективи та нагальні завдання в галузі культурології.

1. Конкретизація професійної кваліфікації. До сьогодні культурологія не представлена у переліку професій, що негативно позначається і на сприйнятті культурології як науки, і на освітньому процесі та подальшій професійній діяльності випускника-культуролога.

2. Інституціоналізація та колаборація. Вітчизняна спільнота культурологів характеризується тривалим періодом свого функціонування. Проте, заради професійного розвитку вона має об'єднатись. Яким буде цей формат об'єднання – ліга культурологів, професійна спілка чи громадська організація – не має значення. Прикметно, що з початку 2000-х рр. такі спроби здійснювалися неодноразово – і на Всеукраїнському рівні, і на регіональному. Проте, з різних причин, результатів суттєвих не мали.

3. Формування потужного методологічного та теоретичного підґрунтя культурології. На шляху до реалізації цієї проблеми зроблено чимало. Зокрема, академічною спільнотою України розпочато багатотомне монографічне дослідження, присвячене проблемам сучасної культурології. Перший том цього видання – «Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів» – було видано 2019 р. Також започатковано дискусійний лекторій, присвячений культурологічній проблематиці. Так, у березні 2021 р., за ініціативи КНУКІМ та КНУТШ, відбувся науково-методологічний семінар на тему «Практика одомашнення образу в концепції Г. Бьома» для здобувачів вищої освіти третього науково-освітнього рівня докторів філософії спеціальності 034 «Культурологія». Гостьовим лектором зустрічі була доктор філософських наук, професор кафедри етики, естетики та культурології Київського національного університету імені Т. Шевченка О. Павлова. Прикметно, що тема зустрічі привернула увагу багатьох молодих вчених України, тому її візитерами стали студенти-культурологи з різних ЗВО України: Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Харківської державної академії культури, Херсонського державного університету та Київського національного університету імені Т. Шевченка. У квітні увагу культурологів усієї країни привернула наукова дискусія «**Культурологія в Україні: єдність в розмаїтті?**», що була організована за ініціативи доктора філософських наук, професора Острозької академії Д. Шевчука. У травні Харківською державною академією культури проведено відкриту лекцію доктора культурології, професора К. Кислюка «Культурологія візуального в ситуації післяпостмодерну».

Видається, що такі заходи роблять культурологічну спільноту відкритою до співпраці та усувають суб'єктивізм містечкових наукових середовищ, формуючи потужну українську наукову школу культурології.

Список використаних джерел

1. Кравченко О. В., Кравченко О. В. Культурологія в пострадянському освітньому дискурсі. *Дриновський збірник*. Випуск 11. Софія-Харків, 2018. С. 440-449.



Валентина Галацька (спікер Форуму)
*кандидат філологічних наук, доцент,
член Національної спілки театральних діячів
України
м. Дніпро, Україна,
farion66@ukr.net*

ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ ФОЛЬКЛОРНОЇ ПАМ'ЯТІ ПРИДНІПРОВ'Я ЯК НАЦІОНАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНИЙ ПРІОРИТЕТ

Фольклор як синергетичне явище у сучасному соціокультурному просторі Придніпров'я займає важливе місце. Глобалізаційні процеси в суспільстві призводять до розгерметизації етнічної свідомості українців, проявленої у функціонуванні образної фольклорної пам'яті. Фольклорна пам'ять (термін проф. К. П. Фролової) в естетичному аспекті виявляється через категорії-результати динамічного співвідношення ідеалу та дійсності: трагічного, драматичного, комічного, що виявляється у найвідоміших жанрах регіонального фольклору. Сама постановка питання про естетичну наповненість фольклорних жанрів є, на нашу думку, цікавою і продуктивною, з огляду на позиції міждисциплінарного підходу до цього явища. Фольклорна пам'ять Нижньої Наддніпрянщини створює код неповторного національного світосприйняття, виділяючи елементи емоційно-образного каркасу української ментальності.

Дар'я Жалєйко (спікер Форуму)

*кандидат мистецтвознавства, старша викладачка
кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського Національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна
lorindarina@gmail.com*

ФЕНОМЕН КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ В. СИЛЬВЕСТРОВА

Серед творчих постатей вітчизняної культури вирізняється особистість В. Сильвестрова – музиканта-філософа, творця унікального, неповторного за характеристиками музичного стилю. У сучасному музикознавстві назріває необхідність наукового обґрунтування феномена композиторського стилю та фундууючої ролі творчого методу В. Сильвестрова, геніального художника нашого часу, який почав новий етап розвитку української композиторської школи другої половини ХХ ст. (як один із засновників «київського авангарду»).

Аналіз музики автора з погляду концептуально-мовної системи композитора стає іноді неможливим з допомогою мистецтвознавчих категорій і стилістичних термінів сучасної музичної науки. Багатогранна творчість композитора представлена широким жанровим діапазоном – від монументальних симфонічних творів до фортепіанних мініатюр і музики для дітей.

Принципова свобода творчого самовираження – одна з домінантних характеристик В. Сильвестрова як художника-творця. Потужний філософський підтекст творів композитора парадоксально поєднується з відтворенням поезії життя, безпосередністю й чистотою її сприйняття: це – «... уміння побачити єдність індивідуальної людської долі й загальних життєвих процесів <...>, коли лірика веде розмову про значущість високого, прекрасного: свого роду це експозиція ідеалів і життєвих цінностей», – на думку М. Нестьєвої [1]. З вражаючою природністю в композиціях В. Сильвестрова відображаються і «співіснують» різні сторони його творчої індивідуальності: технологічна композиторська «оснащеність» і здатність втілення філософського осмислення буття, прагнення до концептуальності авторського задуму та втілення найтонших граней емоційних станів, відтворення зовнішньої оманливої простоти музичного матеріалу та його внутрішньої складності. Композитор надає величезного значення деталізації форми, інтонаційній відточеності, «внутрішній проспіваності» кожного мотиву та кожної фрази, філігранному нюансуванню, найдрібнішим подробицям агогіки як виразникам природності інтонування та зміни емоційного модусу. Композитор немов ство-

рює нову якісну «синергію»: продуманість, дисциплінованість поєднуються з тяжінням до імпровізаційної свободи, спонтанністю організації різних драматургічних ліній розвитку, «інертністю» музичної форми. Як свідчить М. Нестьєва, «В. Сильвестров зсередини прослуховує та проживає кожен звук твору, будь-яку послідовність. За устремлінням його композиторської волі в символ перетворюються прості інтервали, звукові ряди, впізнавані мелодії, можна сказати, що він творить співочу форму» [1]. Значну роль в творах композитора відіграє контекст, який «насичує» всю звукову музичну тканину метафоричністю, іносканням, несподіваним семантичним перетворенням інтонаційних ідіом класично-романтичного дискурсу. До найхарактерніших особливостей творчості композитора входять втілення ліричного модусу і концептуальність його творів, що відсилає слухача до метафізичних підстав її розуміння. Особливий вплив на кристалізацію індивідуального композиторського стилю композитора справила творчість Ф. Шуберта. Створення природної, невимушеної безперервності протяжних ліній, що немов «трансляють» стан медитативності, взаємозв'язок інтонаційної гнучкості й найтонших нюансів, «поворотів» душевних переживань, що розкриваються в усій своїй повноті за допомогою втілення діалектичної єдності ніжності та трагедійності – особливості, що відрізняють музику композитора, і вказують на вплив творчості Ф. Шуберта на формування його композиторського стилю. Звернувшись до фортепіанної творчості В. Сильвестрова, можна простежити еволюцію його індивідуального композиторського стилю: від раннього, авангардного – до зрілого, «універсального», «метафоричного» (терміни В. Сильвестрова). Феномен композиторського стилю В. Сильвестрова характеризується внутрішньою цілісністю, яка ґрунтується на органічній взаємодії концептуальної та образної сторін музики композитора. Сильова природа творів В. Сильвестрова визначає своєрідність композиторської поетики, що концентрується на свідомості, рефлексує на концепції музичного як живій стихії чистого музикування, що символізує катарсичне сопричастя духовній реальності. За висловом композитора, «... твір музики в сучасних умовах – це пригадування того, що вже було, <...> в результаті чого виникає якесь болісно спотворене, покрите тлінням і ностальгією повторення. В такому агонізувальному пригадуванні полягає вся болісність та вся насолода, що криється у творі музики наших днів» [2]. Авторська стратегія проявляє себе в прагненні до створення «нової музичної реальності», в якій слухач ніби «заново» виявляє і відкриває красу і гармонію, нескінченну глибину смислів у «звичайних», інтонаційних обертах та мелодичних лініях. У такому специфічному «відкритті» слухача міститься імпульс до екзистенційного «стрибка», спровокованого саморефлексією. Прозорість фактури, «передбачуваність» побудови та «впізнаваність» слухачем мелодійних обертів сильвестровських творів сприяють виявленню реципієнтом глибокої семантичної наповненості елементів му-

зичної мови, що створює нову естетичну модель, існування якої можливо лише за умови напруженого «діалогу» слухацького сприйняття з швидкоплинним часом та метапростором, що вміщує в себе багатоголосне стильове «відлуння».

Список використаних джерел

1. Нестьєва М. Чтоб музыка была не придуманной, а услышанной.....». 2010. URL: rytyka.com/ua/reviews/chtoby-muzyka-byla-ne-prydumana-uslyshana-muzyka-valenty-na-sylvestrova-besedy-staty-pysma
2. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди з С. Пілютіковим. 2012. URL: <https://www.yakaboo.ua/dochekatisja-muziki-lekcii-besidi.html>



Сергій Несмачний (спікер Форуму)
*аспірант Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, м. Київ, Україна
заступник директора з наукової роботи КЗК
«Дніпропетровський художній музей» ДОР»
м. Дніпро, Україна
sergey.nesmachniy@gmail.com*

АКТУАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ УНІКАЛЬНОГО ХУДОЖНИКА-СИМВОЛІСТА МИХАЙЛА САПОЖНИКОВА В ЕКСПОЗИЦІЇ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ. ДЕЯКІ АСПЕКТИ МИСТЕЦЬКОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОЄКТУВАННЯ

Початок ХХ століття в Україні – це час небаченого злету інтелектуальної думки, виникнення й поступу розмаїття естетичних та філософських концепцій, бурхливого розвитку нових мистецьких напрямів і художніх практик та появи плеяди яскравих творчих індивідуальностей. Співіснування різноспрямованих течій в образотворчому мистецтві – характерна ознака часу. В той час ще активно діють пересувні художні виставки, учасники яких обстоюють принципи демократичного реалізму, і в цей же час низка українських художників освоює сучасні на той момент європейські мистецькі напрями – від імпресіоністичного творчого методу до найактуальніших модерних та авангардних художніх практик.

Ключовою літературно-мистецькою складовою культури того часу був символізм, з ідеями та естетикою якого пов'язана визначальна частина творчого доробку Михайла Сапожнікова (1871 – 1937), який жив та працював у Катеринославі-Дніпропетровську в першій третині ХХ століття.

Майже весь відомий мистецький спадок живописця (понад 250 живописних та графічних робіт) зберігається у Дніпропетровському художньому музеї. До музейної збірки твори М. І. Сапожнікова потрапили наприкінці 1960-х років, але для експонування та дослідження вони стали доступні лише за часів Незалежності України, після проведення необхідних реставраційних робіт [2, с. 19]. Збірка творів митця надає достатньо цілісне уявлення про його уподобання та пошуки, адже хронологічно охоплює майже весь творчий шлях майстра: від студентських натурних постановок часів навчання в Імператорській Академії мистецтв (1890-х рр.) до пейзажних замальовок-настроїв останніх років життя (1930-ті рр.).

Особливу цікавість у дослідника можуть викликати дві серії символічних картин та відповідний допоміжний матеріал, який складається з натурних етюдів та ескізів. Серії, що об'єднують по 12 картин (Серія №1 «Примари», 1906 – 1916; Серія № 2, 1917 – 1924), значно відрізняються одна від одної за художньою мовою, що є цілком природно, зважаючи на те, що мистецтво символізму неможливо обмежити якимись стилістичними рамками.

У картинах серій, що були створені під враженням від революційних шоків 1905 – 1917 років, Першої Світової та Громадянської війн, Михайло Сапожников у художніх образах-символах прагне віддзеркалити як теми «одвічних» філософських пошуків, так і актуальні погляди свого часу. У фокусі уваги Михайла Сапожникова – діалектично пов'язані всесвіт і людина. Конкретні образи, події та вся історія людства розглядаються автором у площині глобальній – космічній.

Сприйняття творів художника, на думку самого автора, має бути активним, і в глядачеві він імовірно намагається знайти співрозмовника та співавтора, ніж пасивного спостерігача [5]. Відповідно, можливе зовсім різне трактування символічних образів, з огляду на ступінь культурного або освітнього розвитку «співрозмовника». Передбачаючи те, що його думки та ідеї не просто буде зрозуміти відповідно саме до авторського задуму, митець, окрім оригінальної назви, дає кожній картині в серії номер (а значить – і конкретне експозиційне місце), а також підбирає до кожного твору відповідний «коментар» із Біблії.

Мистецький доробок Михайла Сапожникова видається нам винятковим в історії українського мистецтва першої чверті ХХ століття. Насамперед, на жаль, його ім'я та його живопис, відомі здебільшого вузькому колу знавців.

У новітньому часі (2010-ті рр.) першими кроками на шляху дослідження та репрезентації творчого доробку унікального катеринославського художника стало включення низки його робіт до основної експозиції Дніпропетровського художнього музею [3]. До експозиційного блоку «Модерн. Авангард. Символізм», після реекспозиції 2018 року, увійшли десять творів майстра (дев'ять із яких презентують символістську частину його мистецького спадку), що певною мірою сприяло інтегруванню його імені та творчого доробку до лінії розвитку вітчизняного мистецтва першої чверті ХХ ст.

Визначними також стали дві мистецькі події, що відбулися навесні 2019 року у Дніпропетровському художньому музеї, а саме: презентація видання «Світ символів Михайла Сапожникова» (автор – В. В. Кулічихін) та відкриття музейного виставкового проєкту «Від Задуму до Втілення. Світ символів Михайла Сапожникова» (куратори – С. М. Несмачний та О.С. Щербина).

Образотворче видання «Світ символів Михайла Сапожникова», де в науково-популярній формі викладені основні факти біографії митця та проілюстровано головні живописні та графічні твори майстра, стало підсумком дослідницької

роботи В. В. Кулічихіна, який протягом довгого часу (працюючи на посадах наукового співробітника, головного зберігача та директора музею) вивчав матеріали щодо біографії та творчої спадщини М. І. Сапожникова. На жаль, передчасна смерть автора у 2016 році не дала змогу досліднику побачити працю свого життя у завершеному вигляді, тому закінчувати справу довелося його колегам, науковим співробітникам музею.

Виставковий проєкт «Від Задуму до Втілення. Світ Символів Михайла Сапожникова» теж став непересічною подією, адже виставку такого формату зали Дніпропетровського художнього музею ще не бачили. В експозиції об'єднали вибрані твори з двох серій символічних картин з ескізами цих робіт, натурними замальовками та етюдами (що зазвичай позбавлені експозиційної уваги), а також «сторінки» з книги Володимира Кулічихіна – смислові «пояснення» до кожної картини та тонко підібрані рядки з поезій відомих авторів «срібного віку». Виставковий проєкт «Від Задуму до Втілення. Світ Символів Михайла Сапожникова» – це виставка-дослідження, «своєрідна спроба відслідкувати шлях митця від ідеї до художнього втілення та показати шлях дослідника від твору до розкриття й потрактування смислу художнього символу» [6]. Кожне полотно розглядається як самостійна робота, до створення якої веде певний, зазвичай невідомий глядачеві, ланцюжок художніх пошуків та узагальнень. Експозиція виставки надала широке поле для глядацької інтерпретації, адже «далеко не завжди достеменно відомо, чи то певний етюд з натури слугував підготовчою працею до картини, чи він – лише поштовх, зерно з якого виростає символічна композиція» [6].

Наступними кроками в контексті актуалізації творчої спадщини творчості М. І. Сапожникова стали впровадження двох мультимедійних проєктів, які презентували в рамках програми мистецької акції «Ніч музеїв 2019», а саме: комп'ютерна анімація твору М. Сапожникова «В затоці» «в якій найбільш загадкова істота з полотна Михайла Сапожникова поворухнулась, а картина «ожила» завдяки комп'ютерній академії ШАГ» [4], та пісочна анімація від студії «Три сестри», спеціально розроблену для музею за мотивами робіт художника. Представлені мультимедійні атракції на сьогодні є невід'ємною частиною музейної експозиції, актуалізуючи мистецький доробок митця засобами сучасних цифрових технологій.

Вихід у світ образотворчого видання «Світ символів Михайла Сапожникова», відкриття виставкового проєкту «Від Задуму до Втілення. Світ Символів Михайла Сапожникова», презентація двох мультимедійних проєктів музею за мотивами робіт митця стали, безумовно, непересічними культурними подіями, означили лише перші кроки на шляху актуалізації мистецького надбання видатного митця, а також усвідомлення творчого спадку художника як перспективної потенції для музейного соціокультурного проєктування.

Безумовно, художня спадщина М. І. Сапожникова потребує подальшого вивчення в контексті виявлення стильових особливостей та естетичних засад символістської творчості митця та осмислення символізму як мистецького вектору в українському культурно-мистецькому просторі першої третини ХХ століття, а комплексне науково-мистецтвознавче дослідження, слугуватиме запорукою того, що, ім'я Михайла Сапожникова міцно увійде до широкого наукового обігу, а постать посяде достойне місце в колі майстрів українського образотворчого мистецтва.

Список використаних джерел

3. Історія українського мистецтва: у 5-ти т. НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. 1048 с.
4. Куличихин В. В. Мир символів Михайла Сапожникова. Днепр : Литограф, 2018. 176 с.
5. Несмачний С. М. «Модерн. Авангард. Символізм» – нова зала музейної експозиції. *Дніпропетровський художній музей* : офіц. веб-сайт. URL: <http://artmuseum.dp.ua/?p=7726> (дата звернення: 19.05.2021).
6. Ніч музеїв у ДХМ – 2019. *Дніпропетровський художній музей* : офіц. веб-сайт. URL: <http://artmuseum.dp.ua/?p=8218> (дата звернення: 19.05.2021).
1. Сапожников М. И. О символическом творчестве в искусстве. *Аргонавты. Журнал искусств*. Екатеринбург, 1918. №1. С. 23–24.
7. Щербина О. С. Від Задуму до Втілення. Світ Символів Михайла Сапожникова. *Дніпропетровський художній музей* : офіц. веб-сайт. URL: <http://artmuseum.dp.ua/?p=8174> (дата звернення: 19.05.2021).



Серафим Желєзняк (спікер Форуму)
*аспірант 4 курсу навчання,
спеціальність «Культурологія»
Київського національного університету
культури і мистецтв
м. Київ, Україна
tritonische@gmail.com*

ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОЇ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Вивчення сучасної аудіовізуальної культури нині активно здійснюється дослідниками різних галузей із використанням різноманітних методів дослідження, що зумовлено її поширенням у суспільстві. Важливим елементом у творах сучасної аудіовізуальної культури є звук, що також є предметом певної кількості наукових розвідок.

Один із видів звуку в аудіовізуальному творі – мова. В електронному документі «Цікавитися кіно. Мова фільму» наводиться два різновиди використання мови у стрічці. Перший із них – діалоги, другий – закадровий голос оповідача [1]. Може здійснюватися дослідження різних особливостей цього елемента звукового супроводу в екранному творі.

Деякі ідеї дослідження мови в аудіовізуальній культурі відображені в роботах закордонних авторів, зокрема А. Ле Февр-Бертело [2], М. Шинглера [4] та ін. У своїй статті М. Шинглер аналізує певну кількість праць, у яких досліджується питання голосу в кіно з різних точок зору, пропонує перспективи міждисциплінарного підходу до вивчення голосу в екранних творах, що зумовить повніше його вивчення [4]. А. Ле Февр-Бертело згадує статтю М. Шинглера та зауважує, що у ній автор досліджує мову, що не обмежена закадровим голосом, а також зосереджується на фізичних характеристиках звуку [2].

У статті «Ауідо-візуальне: безтілесні голоси в теорії» французька дослідниця досить змістовно вивчає теоретичні уявлення про звук в кіно на різних етапах розвитку кіно та його теорії, наводить і досліджує перелік літератури, в якій розглядається звук в кіно в контексті різноманітних підходів та з точки зору науковців у різних галузях [2]. Далі авторка зосереджується на проблемах використання закадрового голосу в аудіовізуальній культурі. Дослідниця застосовує й пояснює класифікацію видів мови, що наводиться в наукових працях, присвячених звуку та мові в кіно, зупиняється на поданих у працях різних авторів класифікаціях

мовлення в аудіовізуальних творах, що під час звучання не має відповідника в кадрі, а саме джерела мови [2].

Також варто зазначити певний напрям досліджень звуку – звукові студії. Деякі положення цього напрямку висвітлені в колективній праці «Оксфордський довідник зі звукових студій», у якій, зокрема, є розділ присвячений розвитку звукового дизайну, пов'язаному з появою анімаційних стрічок компанії «Pixar» [5]. Розроблення звукових студій та звуку в аудіовізуальних творах також здійснюється у праці «Знижуючи бум: критичні дослідження звуку у кіно» [3]. У роботі досліджується широке коло питань, пов'язаних із теоретичними аспектами звуку в фільмі, його зв'язком із вивченням культури та ін., що виражено у відповідних розділах книжки [3]. А. Ле Февр-Бертело згадує зазначену працю та вбудовує її в контекст дослідження взаємодії звуку й зображення [2].

Отже, варто наголосити, що підходи до вивчення сучасної аудіовізуальної культури постійно розвиваються, для чого застосовуються знання з різних галузей, що дає новий погляд на предмет дослідження, а також зумовлює подальші перспективи наукових праць із сучасної аудіовізуальної культури. Також досліджуються певні елементи екранних творів, зокрема звук, мова, що важливо для розуміння стану аудіовізуальної культури та її трансформації.

Список використаних джерел

1. Into Film. Film Language. Sound. URL: <https://www2.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/bfi-language-sound-jennifer-johnston-into-film-2016-07.pdf> (дата звернення: 14.05.2021).
2. Le Fèvre-Berthelot A. Audio-Visual: Disembodied Voices in Theory. InMedia. 2013. 4. URL: <http://journals.openedition.org/inmedia/697> (дата звернення: 14.05.2021).
3. Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound / Eds. : J. Beck, T. Grajeda. Urbana : University of Illinois Press, 2008. 342 p.
4. Shingler M. Fasten Your Seatbelts and Prick Up Your Ears: The Dramatic Human Voice in Film. Scope. 2006. 5. URL: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2006/june-2006/shingler.pdf> (дата звернення: 14.05.2021).
5. Whittington W. The Sonic Playpen: Sound Design and Technology in Pixar's Animated Shorts. The Oxford Handbook of Sound Studies / Eds. : T. Pinch, K. Bijsterveld. New York : Oxford University Press, 2012. P. 367–386.



Роман Южека (спікер Форуму)
*аспірант кафедри кримінально-правових
дисциплін юридичного факультету
Дніпропетровського державного
університету внутрішніх справ
м. Дніпро, Україна
yuzhekaroman@gmail.com*

БІЛІНГВІЗМ ТА ЙОГО НАСЛІДКИ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА

На сьогодні однією з основних особливостей України є наявність великої кількості різноманітних мовних меншин. Безумовно, соціально-мовна ситуація в Україні характеризується як білінгвізм або двомовність. Вітчизняні артисти, поети, актори поступово переходять на державну мову. Поширюючи творчість іншою (недержавною мовою), ми втрачаємо нашу ідентичність. Саме тому актуальним видається дослідження проблем білінгвізму у сфері культури і мистецтва.

Насамперед, варто зазначити, що білінгвізм (двомовність) – специфічний стан суспільного життя, в якому функціонують і співіснують дві мови в межах однієї держави. Джерелом білінгвізму, як правило, є етнічна неоднорідність суспільства, наприклад, існування в одній державі двох етносів, що користуються різними мовами. У сучасному світі практично немає етнічно «чистих» держав, тому білінгвізм як мовне явище отримало значне поширення [1, с. 36]. Безумовно, інколи білінгвізм має і позитивний вплив, наприклад, коли за співіснування двох мов у межах однієї держави в повсякденному житті громадяни спілкуються державною.

Білінгвізм відображає ситуацію, коли відразу дві мови визнані державою внаслідок юридично закріплених норм або законів на рівні офіційних і з рівноправним статусом для кожної з цих мов. Серед типових прикладів країн з офіційним білінгвізмом є Канада, Бельгія, Фінляндія, Казахстан та ін. Неофіційний білінгвізм відповідає ситуації, коли офіційно визнана лише одна з двох мов, що найбільш часто використовується населенням цієї держави. Водночас невизнана на рівні офіційної друга мова продовжує вживатися значною частиною населення достатньо широко. З певних історичних причин до таких держав сьогодні належить Україна, як і деякі інші держави на географічному просторі колишнього Радянського Союзу [1, с. 36].

Мовна ситуація, що склалася в Україні в останні роки, досить парадоксальна, адже відповідно до Основного Закону України (Конституції України), держав-

на мова одна, проте вільно функціонують дві без мови-опонента в деяких регіонах. Об'єктивно Україна живе в умовах фактичного (не юридичного) білінгвізму. «Віртуально можна уявити собі, як крізь усю країну проходить невидимий кордон, який розділяє її на дві частини: східну, де панує використання російської мови (чимала частина східної частини знає українську), і західну, де в усіх сферах функціонує українська мова (населення західної частини здебільшого знає російську)» [2, с. 62].

Нині ситуація в українському суспільстві склалася у такий спосіб, що комунікативна потужність української й російської мов, а також їхній функціональний та соціальний статуси далеко не рівнозначні. Зокрема, у загальнодержавному вимірі серед української молоді лише у сфері навчання та офіційно-ділових ситуаціях українська мова є більш уживаною, у решті ж комунікативних ситуацій (у сферах розваг, міжособистісного спілкування, медіановин, літератури та музики) домінує російська. Фактично, навіть у разі використання державної мови у сфері офіційного спілкування у свідомості мовця формується лише одна мова, лексична система якої вміщує в собі український і російський плани вираження. Прикладом такої мовної поведінки є використання російськомовними громадянами україномовної «паперової» термінології під час спілкування російською мовою. Мовний конформізм українців, їхня звичка підпорядковуватися диктатові російськомовних партнерів з комунікації стали масовим явищем, яке виразно виявляють соціологічні дослідження мовної поведінки молоді в ситуаціях неформального міського спілкування [3, с. 11].

Доводиться констатувати, що в сучасній Україні складається ситуація, яка призводить до масового соціального конформізму, – більше половини населення країни змушене на соціальному рівні переходити до прихильності російської мови. Адміністративно-директивна українізація вже призвела до розриву між буденним і соціальним рівнями спілкування. Найважчим наслідком цього розриву стає падіння суспільної моралі й утвердження принципу подвійної моралі: для мене – одне, для інших – друге [4, с. 54].

Що стосується наслідків білінгвізму, варто зазначити, що насамперед поширюється культура іншої держави та втрачається наша власна ідентичність. Більшість вітчизняних артистів, усвідомлюючи наслідки білінгвізму, вже давно перейшли на державну мову. Поширюючи свою творчість державною (українською) мовою, надихають молодь до подібних дій.

Отже, окреслена проблема вимагає докорінно змінювати ситуацію всередині держави. Законодавець має починати внутрішні зміни і встановити відповідний контроль за виконанням громадянами законодавства з приводу спілкування державною мовою, особливо у публічній сфері (куди належить сфера культури і мистецтв). Однією з причин прояву білінгвізму на території України є масове

спілкування, поширення культурних заходів іншою (недержавною) мовою. Існування двох мов на території нашої держави негативно впливає не тільки на патріотизм та відданість Батьківщині, але й на молоде покоління.

Список використаних джерел

1. Павліченко Ю. В. Білінгвізм в Україні: причини й наслідки. *Управління розвитком*. 2013. № 15. С. 36-38.
2. Савченко Л. В. Міжмовні комунікації: проблеми білінгвізму в Україні. *Культура народів Причорномор'я*. 2003. № 37. С. 62-65.
3. Бурда Т. Мовна поведінка особистості в умовах українсько-російського білінгвізму (мовне середовище м. Києва) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.01. НАН України, Ін-т укр. мови. Київ, 2002. 22 с.
4. Позняк Д. Комунікативні сфери української та російської мов у регіональному вимірі. *Соціальна психологія*. 2007. № 1. С. 53–69.

Олександр Лисичка (спікер Форуму)

*аспірант 1 року навчання кафедри теорії та музики
Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського,
викладач кафедри історії української та зарубіжної музики,
член РМВ ХНУМ
м. Харків, Україна
Aleksandrlisichka@icloud.com*

*Науковий керівник – канд. мистецтв., доц.,
проф. кафедри історії української та зарубіжної музики Іванова І. Л.*

РАННІ ТВОРИ ЕДВАРДА ЕЛГАРА: ВИКОРИСТАННЯ ТА ВІДКИНУТІ ПРИНЦИПИ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ

Для дослідження певної жанрової царини у творчості будь-якого композитора важливим є вивчення перших творів цього жанру, адже це дає змогу простежити лінію розвитку композиторського стилю, вибудувати історичну перспективу – особливо в тих випадках, коли між вихідною та кінцевою точками спостерігається значна розбіжність. На відміну від «зрілого» періоду творчості Е. Елгара, який має чітку дату початку (межа 1899-1900 р.), початковий період неможливо однозначно зафіксувати в хронології. Причиною тому є два явища, що часто ускладнюють вивчення ранніх творів багатьох композиторів: твори, що не збереглися до сьогодні – бо не були опубліковані, або були втрачені чи знищені та практика перероблювання творів. Першим завершеним і не переробленим згодом оркестровим твором Е. Елгара є «Севіліана» («Sevillana»), оп. 7 (1884). Твір має підзаголовок «Іспанська сцена» («Scene Espagnole»), й обидва слова безпосередньо позначаються на його музиці: як імітації кастаньєт та яскравість звукопису, свобода побудови.

Початковий розділ (g-moll) включає дві теми та своєрідний «ритурнель» – саме з нього і починається п'єса. Він же є найяскравішим втіленням саме «іспанського» образу: з активним ритмом і дробленням першої долі, із залученням барабана та трикутника. Виконувана скрипками та кларнетами, основна тема сприймається як ліричніша, чому сприяють багато чинників: відхід від типового для іспанської музики гармонічного мінору та повторювані інтонації «зітхань».

Середній розділ «Севіліани» складається з кількох епізодів, спільними рисами яких є мажорний лад, на відміну від мінору основного розділу та зміна темпу (*Poco meno mosso*). Перша тема (G-dur) має вальсоподібний характер, що виражено в типовому фактурному рисунку, початку з трьох довгих звуків, чергуван-

ні пауз та попарно злігованих звуків, простій гармонічній структурі. Друга тема представляє собою типовий Віденський вальс у дусі Й. Штрауса (хіба що нотований в розмірі 3/8), з темою у вигляді безперервного руху шістнадцятих та пунктиром в тридольному розмірі, підкресленим барабаном наприкінці чотиритактів (Сполучення цих прийомів можна знайти в таких відомих вальсах Й. Штрауса як «На Дунаї» ор. 314 та «Імператорський вальс» ор. 437). Відповідає вальсовій традиції і модуляція в мінор наприкінці побудови (в Fis-moll). Саме на цій вальсовій темі починається розробковий розділ, в якому використовується мотивний розвиток завершального двотакту теми – через залучення різних інструментальних груп та співставлення тональностей. У межах цієї «розробки» контрапунктично сполучуються обидві теми середнього розділу. Після чергової появи початкової інтонації вальсової теми звучить друга тема основного розділу, ще в більш кульмінаційному вигляді, ніж уперше внаслідок протиставлення оркестрових груп, у тому числі «важкої міді», це знаменує початок репризи (Хоча зміна ключових знаків на g-moll відбувається пізніше, перед основною темою, там же вміщено і подвійну тактову риску).

Після паузи з ферматою настає кода, що є майже невід'ємним атрибутом творів Е. Елгара, і ця кода має досить складну побудову. Вона починається проведенням першої теми середнього розділу на фоні рівномірних пасажів, що лише певними зворотами нагадують «вальсову» тему. Наступний епізод, кульмінаційне повернення основної теми, є досить передбачуваним, але його тональність g-moll, витримана послідовно, досить сильно дисонує з мажорними крайніми розділами коди – при цьому мажор і мінор просто зіставляються поруч. Останній тематичний елемент коди – повтор рітурнеля в «святковому» звучанні (з треллю трикутника ff) та порушенням тридольної пульсації з допомогою акцентів. Характерним для композитора є і вибіркоче дублювання духовими партій струнних, і завершення величним кадансом із розширенням, і цей заключний каданс є субдомінантовим, як і в багатьох наступних творах Е. Елгара.

М. Кеннеді про ранні твори композитора зазначав: «Не так багато композиторів, чия музика, написана в двадцять років, так сильно видає своє авторство» [1]. Як впливає з наведеного аналізу, до рис, що стануть типовими для композиторського стилю, належать: використання ритму «довгий звук – короткий звук», рухливий та відносно самостійний бас у другій темі основного розділу, спільність фактури супроводу між першими темами основного та середнього розділів, тематичні трансформації, застосування субдомінанти в заключному кадансі, фрагментарні оркестрові дублювання. Є і ті властивості, що не стануть характерними для стилю Е. Елгара. Насамперед це очевидна та навіть підкреслена жанрова та національна специфіка твору загалом та його тем. Це ж зумовлює і значну роль повторності, особливо в вальсовій темі. По-друге, це робота з оркеструванням:

у «Севіліані» використано «святкове» звучання, в якому типові прийоми Е. Елгара-оркеструвальника не склалися, не застосовуються в тій кількості, що дала б змогу б безсумнівно атрибуувати цей твір як «елгарівський», як це можливо було б зробити до його більш зрілих творів.

Список використаних джерел

1. Kennedy M. Elgar Orchestral Music. 1971. P. 12.

Олександра Ільницька

*асистентка кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв
м. Київ, Україна
ilnitskaya_aleksandra@ukr.net*

ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОГО ЦИРКОВОГО КОСТЮМА В ЖАНРІ БУФОНАДА І КЛОУНАДА

Мистецтво цирку набуло популярності у глядача різних поколінь і упродовж століть сформувало власні жанри. Одні з найяскравіших та найдавніших жанрів – буфонада та клоунада.

Специфіка циркового мистецтва (зовнішній ефект якого є одним із основоположних законів) зумовила широке використання артистами так званої маски – певного образу, який вирізняється постійністю біографій, властивостей характеру та зовнішнього вигляду, а всі засоби виразності спрямовані на створення протягом короткого часу (хронометраж окремих циркових номерів не перевищує 3-х хвилин) місткого, емоційно сильного образу [4].

У жодному іншому видовищі перше враження не має такого важливого значення, як у цирку. Зовнішній ефект – один з основоположних законів цирку. І тривалий час цей ефект досягався строкатістю різноцв'іть і великою кількістю блискіток. Проте одного разу сталося, що ця примітивна яскравість фарб перестала задовольняти глядача, виявилось, що костюму потрібні лінії, форма, виразна гострота, костюмний трюк. Усвідомили, що втілення всього цього під силу тільки художнику, знайомому з законами композиції, естетики, специфіки цього мистецтва. Адже костюм не лише допомагає артисту створити образ, розкрити його внутрішній зміст, а й сприяє вихованню естетичної культури, художніх поглядів і смаку глядачів. Костюм також може стати і рекламою, і сатирою, і плакатом [4].

Буфонада як художній прийом відома з часів існування давньогрецького театру (слово від італ. «buffonata» – жарт, кривляння). Сам термін виник пізніше, коли постала необхідність чіткішого визначення особливостей клоунади. Буфонадна клоунада зумовила і нове амплуа – клоун-буф (наприклад, виступи блазнів в епоху середньовіччя та Відродження). Поштовхом став італійський театр масок (комедія дель-арте). Запозичивши цей театральний прийом, цирк надав йому специфічних манер та форм. Циркова буфонадна сценка – антре (від франц. «entree» – вхід, вступ) має зав'язку, розвиток дії, кульмінацію і розв'язку. З таким повноцінним сюжетом клоуни виходять на манеж, де зовнішні риси клоуна, його дії і бутафорія навмисне та обов'язково вкрай перебільшені.

Мистецтво клоунади поза часом, його закони незмінні, а маски клоунів установлені раз і назавжди. Так вважає автор книги «Клоуни і клоунада» К. Кровер, визначаючи традиційні трюки клоунади як «routine» (штамп). Автор радить «нанести відповідний грим, підібрати костюм, ходу і поведінку», які пасуватимуть до одягу, знайти реквізит – «бутафорію», наприклад, «мотузку зі зв'язок сосисок», підготувати кілька фокусів, наприклад, «квіти, які пускають воду» [3].

Фактично клоунада завжди була демократичною в своїй основі. У різний час і з різних причин клоуни часом відходили від суспільно важливих виступів і зверталися до дрібних тем. Траплялося й так, що народні блазні робилися блазнями придворними. Однак, якщо взяти історію загалом, то легко встановити глибоку і органічну демократичність мистецтва цирку. Найвиразніше ця властивість виявляється в клоунаді, бо клоун завжди позитивний персонаж, близький аудиторії [1].

Міра гіперболи для цирку не має обмеження: артист може з'являтися в реалістичному вигляді або ж в умовній клоунській масці – традиційній, покритій біло-червоно-чорними плямами гриму або знову придуманій. Важливо, щоб зовні обличчя артиста відповідало суті образу. Добре продуманий контраст між манерами й костюмом у Чапліна сильно допомагає коміку.

У клоуна Карандаша грим – непомітний, побутовий. У В. Є. Лазаренко грим був умовний, яскравий, але в обох випадках маска допомагала артистові. Пошуки образу клоуна починаються з того, що визначається – враження якого характеру артист хоче створити у глядача. У зв'язку з цим в гримі посилюється вираз наївності або крутійства, захопленості або флегматичності [1].

Костюм покликаний завершувати образ, створений артистом, тому важливі не тільки висока художня майстерність і досконалість, культура і тонкий смак художника, а й те, з чого і як він виконаний, як його носить і працює в ньому артист. Наприклад, не можна для Ікарійських ігор – номера дуже темпового, ексцентричного, зазвичай легко і невимушено виконуваного, зробити костюм із досить щільної тканини або оксамиту та ще й чорного кольору. Тільки тоді, коли в костюмі дотримані всі частини його доданка: точне відчуття форми, ліній, колірною співвідношення, – він дістає закінченість, бездоганність, захоплює глядача своєю завершеністю [4].

Список використаних джерел

1. Ардов В. Разговорные жанры эстрады и цирка. Москва : Искусство, 1968.
2. Ільницька О. А., Кисельова К. О. Принципи взаємодії дизайну сценічного костюму та режисури цирку. Логос. International scientific and practical conference «Scientific practice: modern and classical research methods». February 26, 2021. Boston, USA. P.181-182.
3. Кровер К. Клоун и клоунада. Лондон, 1979.
4. Фальковский А. П. Художник в цирке. Москва : Искусство, 1978.

Василь Пустовалов

аспірант Київського національного університету

культури і мистецтв

м. Київ, Україна

vskutafin@gmail.com

СПЕЦИФІКА ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ І ПРИРОДНИЧИХ ЗАПОВІДНИКІВ УКРАЇНИ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

Справа збереження історико-культурної спадщини – одне з найважливіших завдань для будь-якої держави. Необхідно, щоб склалося розуміння історичної пам'яті як основи культурного світогляду. Вирішальну роль у формуванні історико-культурної пам'яті відіграють різноманітні пам'ятки – об'єкти, які дають змогу орієнтуватись у минулому і зберігати соціально-важливу інформацію для подальших поколінь. Більшість екосистем і ландшафтів у всьому світі перебувають під впливом людини. Дослідження закономірностей і процесів, які відбуваються в антропогенних екосистемах, а також всередині культурних ландшафтів повинні враховувати і орієнтуватися саме на людський внесок у їхній історичний розвиток. Для кращого розуміння цих процесів необхідно враховувати досвід європейського музеєзнавства та пам'яткознавства, де вже давно використовують комплексний підхід для збереження природних об'єктів та пам'яток історико-культурної спадщини, що виражається у проектуванні та створенні музеїв-заповідників. Через свою високу ефективність, ця практика вже стала притаманна і для інших країн світу. Організація установ такого характеру пов'язана зі збереженням ландшафту та пам'яток *in situ*. Іншою мовою: це передбачає їхню музеєфікацію. Можна визначити основні складові роботи таких установ. Це збереження культурної спадщини, розуміння історичних процесів та виділення певних траєкторій і закономірностей, а також це накопичення інформації та інформування про управління екосистемами і ландшафтами. Базуючись на засадах історичної екології, робота таких установ допомагає зрозуміти, як підтримувати стан і процес, які відбуваються в різних екосистемах та на різних ландшафтах.

На жаль, такого підходу в Україні сформовано не було. Розглядаючи вказану проблему, варто звернути увагу на історію формування заповідної справи в нашому регіоні. Яскравими прикладами зазначеної ситуації може слугувати історія становлення Канівського та Хортицького заповідників. З моменту створення обидві установи пройшли довгий шлях у розвитку. Заповідники характеризуються як унікальні культурно-історичні та природничі об'єкти. Виникають обидва заповідники як історико-культурні.

Дослідження Хортиці відбувалося в три етапи. Перший етап припав на кінець XIX ст. до 1920-х рр., другий почався з роботи ДніпроГЕСівської експедиції і до моменту створення заповідника, а третій етап – від моменту створення заповідника до сьогодні. Дослідження археологічних пам'яток Хортиці на першому та другому етапах було визначено загальним рівнем розвитку археологічної науки в Російській Імперії та в Радянському Союзі (виявлення археологічних пам'яток, побудова регіональних періодизацій різних періодів археології та історії, створення археологічних карт, виділення археологічних культур та поповнення колекцій музеїв). Ще ДніпроГЕСівська експедиція під керівництвом Д. І. Яворницького робила перші спроби з комплексного вивчення острова Хортиця. Саме в цей час в обласних краєзнавчих та історичних музеях відкривалися відділи археології, що, в свою чергу, сприяло інтенсифікації археологічного вивчення острова. На жаль, для першого та другого етапів дослідження природничих ресурсів обмежувалось лише популярним емоційним описом. На третьому етапі, після створення заповідника, постало питання систематичного вивчення Хортиці та прилеглих до неї територій як у культурному, так і в природничому значенні. Реалізацією цього напряму стало вивчення козацьких пам'яток у другій половині 60-х на початку 70-х рр. За часів незалежності більшість території острова Хортиця було поступово виведено з господарчого обігу. Зараз розвивається популярність заповідника, з'являються популяризувальні природничі та історико-культурні публікації.

Канівський заповідник у своєму розвитку пішов дещо іншим шляхом. Історія його дослідження також може бути поділена на три етапи. Перший етап триває з кінця XIX ст. до 1941 р. Другий розпочинається з експедиції Т. С. Пассек у 1949 р. і триває до 1970-х рр., коли завершуються останні масштабні археологічні дослідження і виходить друком монографія М. М. Бондаря «Поселення Середнього Поднепров'я епохи ранньої бронзи». І третій етап характеризується згортанням археологічних робіт до студентської практики і обмеженням діяльності заповідника природничим напрямом. Не зважаючи на багаторічні систематичні археологічні дослідження і розкриття низки унікальних археологічних пам'яток із винятковою збереженістю таких як: Ісковщина, Велике скіфське городище, Давньоруське городище, поселень ранніх слов'ян, жодна з цих пам'яток так і не була музеєфікована.

На жаль, доля Канівського природничого заповідника не є винятковою. Провальський степ, Асканія Нова та багато інших природничих заповідників не займаються своїми історико-культурними пам'ятками, так само як деякі історико-культурні заповідники не приділяють увагу своїй природничій складовій. Для подолання цієї проблеми варто звернути увагу на досвід європейських країн, де заповідники комплексно охороняють і досліджують історико-культурні і природні ресурси.

Список використаних джерел

1. Бондарь Н. Н. Поселения Среднего Поднепровья эпохи ранней бронзы. Киев, 1974.
2. Васильева Т. Н. Реконструкция парка Хортицкой национальной академии. *Сучасний стан і перспективи розвитку ландшафтної архітектури, садово-паркового господарства, урбоекології та фітомеліорації* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (Львів, 4-5 квітня 2019 р.). Львів : НЛТУ України, 2019. С. 88-90.
3. Ильинский В. Е. Городище на острове Хортица. *Вестник краеведа. Тезисы научных докладов и сообщений* (апрель 1991 г.). Запорожье, 1991. № 2.
4. Кирсанова Е. В. Экономические перспективы Запорожской области в сфере экологического туризма и оздоровления. *Управление современной организацией: опыт, проблемы и перспективы*. 2016. № 1. С. 89-91.
5. Кепін Д. В., Титова О. М. Охорона палеоприродної та археологічної спадщини. Київ : Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2015. 152 с.
6. Кобалия Д. Р. Сквозь древние горизонты. Из истории археологических исследований на Хортице. Очерк. *Заповідна Хортиця. Матеріали V міжнародної науково-практичної конференції «Історія Запорозького козацтва: в пам'ятках та музейній практиці*. Спеціальний випуск. Запоріжжя, 2012. С. 201-221.
7. Козловська В. Археологічні дослідження на території Дніпрельстану. *Хроніка археології та мистецтва*. Київ, 1930. Ч. 1.
8. Козодавов С. В., Рубцова Н. Ю. Стан іхтіофауни озер Голоківське та Качине на території Національного заповідника о. Хортиця взимку 2013 р. *Вісник Запорізького національного університету. Біологічні науки*. 2013. № 3. С. 11-22.
9. Фурманова Ю. Г. Природно-исторические охраняемые территории и их организация на примере национального заповедника «Хортица». *Вестн. Воронежск. ун-та. Сер. география и геоэкология*. 2003. № 2. С. 99-103.

Юлія Ракоєдова

аспірантка

Київського національного університету

культури і мистецтв,

м. Київ, Україна

yuliia.rakoiedova@gmail.com

НАУКОВІ ПОГЛЯДИ НА ТЕРМІНОСИСТЕМУ ПОНЯТЬ МІМЕЗИС І ПОЙЕСІС ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ ПРЕДМЕТНОГО СЕРЕДОВИЩА В УКРАЇНІ

Розгляд різних поглядів на сутність понять мімезис і пойесіс представляє собою актуальне питання для наукового дослідження. У буквальному перекладі з давньогрецької мови «мімезис» і «пойесіс» означають «наслідування» і «творчість». Два ці поняття мають досить інноваційне значення в нашому повсякденному слововживанні, до них постійно звертається мистецтвознавство й теорія мистецтва, а також фахівці з інших гуманітарних дисциплін. Саме їхня поширеність спричиняє розмитість в інших побутових значеннях. Цим власне пояснюється полемічність багатьох наукових досліджень, присвячених історії формування уявлень про творчість. Наука прагне виокремити повсякденні уявлення й відновити справжній теоретичний зміст власних понять. Без звертання до історії така реконструкція неможлива, але й історичне вивчення теорії творчості досить ускладнене.

Крізь призму сучасних уявлень багато ідей минулої культури сприймаються досить видозмінено і, щоб відновити їхній справжній зміст, варто зрозуміти характер асоціацій, що привносяться нами й нашою епохою, і які змінюють до невпізнанності думку минулих періодів історії культури й мистецтва.

Реконструкція справжнього значення наукових понять, зокрема понять естетики, та їхній розгляд в історичному розвитку сьогодні особливо важливі. Особливо в контексті мімезису, який часто сприймається на рівні повсякденних значень слова «наслідування», але не в його справжньому початковому змісті.

Сьогодні дослідники перебувають у досить суперечливій і неоднозначній ситуації. З одного боку, зовсім очевидно, що весь історичний розвиток мистецтва був найтіснішим чином пов'язаний із проблемою мімезису. З іншого боку, сама ця проблема представляється майже банальною. Ототожнення ролі мистецтва з точним відтворенням природи для професійного мистецтвознавства лишається анахронізмом.

Сучасна наука має прагнути подолати розрив між тим значенням, яке надавалося концепції «наслідування» у минулі століття, і тим, що наразі мається на

увазі під наслідуванням. Необхідно виходити із припущення, що теорії «наслідування» були набагато більш змістовні в минулому, ніж це видається на перший погляд. І сучасний дослідник намагається реконструювати їхній справжній зміст, а не ставитися до них як до найвних оман.

Уявлення про твір мистецтва як про друге створення природи, сам ідеал наближення до природності відтворення природи, зрозумілої й повтореної у її найбільш істотних проявах, пізнаної в найголовніших законах передбачає особливе сприйняття реальності. Ця взаємодія неминуче проявляється в такому типі сприйняття природи, яке ми називаємо теоретичним. Його найбільш істотна риса – дослідження замість «боротьби з природою», насильницькі методи перетворення природи. Часом здається, що прогрес теоретичного відношення до реальності – завоювання сучасності. Це не зовсім так, адже досить згадати численні проєкти з насильницького підпорядкування природи волі людини. Питання тут не в технічних можливостях здійснення проєктів, а у самому принципі їхньої появи.

Новоєвропейська теорія творчості, що пізніше оформилася у теорію генія, народжувалася не в результаті відмови від античної концепції мімезису, а у формі її переосмислення. Саме в межах традиційного для Ренесансу положення про «наслідування природі» народжувалися нові ідеї про взаємодію людини й незалежної від неї реальності. Ці ідеї необхідно розглядати в контексті появи нової для європейської культури критики антропоцентризму й розвитку уявлення про природну стихію, що «мстить» людині за її втручання, що принципово відрізняють новоєвропейський погляд на місце людини у світі від античних утопічних проєктів перебудови природи. Розвиток концепції «мистецтва усередині природи» і еволюція середньовічних інтерпретацій наслідування природі «за способом дії» здобувають у культурі Нового часу характер обґрунтування наслідування функціональним закономірностям і внутрішній логіці устрою природи (переважно в архітектурній теорії).

Аналізуючи роль «мімезису» і «пойесісу» у формуванні предметного середовища в українській культурі, варто вказати на особливу роль розвитку уявлень про ідеальний початок у природі й продуктивної діяльності людини. Історична еволюція уявлення про «природу, що творить», і бога-майстра пов'язана з особливостями переносу уявлень про ремісничу, технічну й художню практику людини на реальність і виникнення концепції бога-художника. Якщо колись діяльність творення сприймалася за аналогією з діяльністю ремісника, то українська традиція вже ототожнює Бога з архітектором, живописцем або скульптором. Божественне мистецтво – це першомодель, мистецтво людське – її повторення, але не просте, не поверхневе, не буквальне, а здатне проникнути в суть.

Формування предметного середовища в українській культурі найбільш яскраво виявилось в майстерності виконання. На відміну від теорії літературної твор-

чості й риторики, що мали тривалу традицію оцінювання якості виконання і докладно трактують питання техніки, образотворче мистецтво сприймалося (наскільки можна судити за описами, що дійшли до нас) сюжетно. Особливе ставлення до майстерності художника в контексті розвитку предметного середовища в українській культурі пов'язане з формуванням нової художньої еліти й зміною її самооцінки. Професійне художнє середовище визначає в цей період особливості естетичного оцінювання творів мистецтва, які набагато тісніше, ніж у минулі епохи, пов'язані зі знанням ремісничої сторони художньої творчості. Образний лад твору більше не розпадається на мімесис-техне й мімесис-фантазію, а до технічної досконалості виконання перестають ставитися як до більш низького порівняно із сюжетикою рівня.

Українське суспільство починає усе вище оцінювати професійне ремесло, тому принципово змінюється характер експертизи творів мистецтва. На місце суто риторичних міркувань про шляхетність мистецтва і право живопису або скульптури входити до числа «вільних мистецтв» приходять справді нова оцінка цінності майстерності. Нова самосвідомість художників, що стали справжньою елітою, сформувала особливе ставлення не тільки до професійних критеріїв оцінювання творів, але й нову професійну етику. В Україні поки ще рано говорити про протиставлення мистецтва й «ремісництва», але вже можна знайти критику суто ремісничої експлуатації власних умінь, коли талант продається за гроші й стає засобом, а не метою.

Список використаних джерел

1. Дубова О. Б. Мимесис и пойэсис: Античная концепция «подражания» и зарождение европейской теории художественного творчества. Москва : Памятники исторической мысли, 2001. 271 с.
2. Никитина Н. Н. Мимесис и пойэсис в эстетике Аристотеля. *Вестник МГУ*. 1978. № 1. (Серия «Философия») С. 75-85.
3. Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Москва : Культурная революция; Логос; Logos-altera, 2006. 688 с.
4. Словарь античности / Пер. с нем. Москва : Эллис Лак; Прогресс, 1994. 704 с.
5. Штейнбук Ф. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття: Монографія. Київ : Педагогічна преса, 2007. 292 с.
6. Штейнбук Ф. Тілесність – мімесис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів): монографія. Київ : Знання України, 2009. 215 с.

РОЗДІЛ 3. ПРАКТИКИ ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА



Дарина Кушерець (спікер Форуму)

*доктор юридичних наук, кандидат економічних наук,
ректор університету штучного інтелекту
та цифровізації, професор кафедри приватного,
публічного права та предиктивного правосуддя
(право у сфері AI), член Ради молодих учених
при Міністерстві освіти і науки України,
голова експертної групи з економічних дисциплін
в Малій академії наук,
м. Київ, Україна*



Марина Хмара (спікер Форуму)

*кандидат економічних наук,
доцент кафедри міжнародного бізнесу інституту
міжнародних відносин Київського національного
університету ім. Т. Шевченка,
засновниця on-line course Smart Leader,
віцепрезидент Всеукраїнської громадської
організації «Українська асоціація економістів-
міжнародників», член Ради молодих учених
Міністерства освіти і науки України
м. Київ, Україна
marynahmara@gmail.com*

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У МИСТЕЦТВІ

У травні 2019 року Barbican представив нову велику виставку: AI: More than Human – безпрецедентний огляд творчих та наукових розробок у галузі штучного інтелекту, що вивчає еволюцію взаємозв'язку між людиною та технологіями. Частина Life Rewired досліджує природу людини у час, коли технології змінюють все... Штучний інтелект (далі – ШІ): більше, ніж людина, розповідає про історію ШІ, що швидко розвивається, від її надзвичайних давніх коренів у японському синтоїзмі та Аді Лавлейс, ранніх роках Чарльза Беббіджа – експерименти в обчислювальній техніці, до основних стрибків розвитку ШІ від 1940-х років до наших днів, щоб показати, як одвічна мрія про створення інтелекту вже стала реальністю сьогодні.

Про це розказано через деякі найвідоміші та найсучасніші дослідницькі проекти: DeepMind, Jigsaw, Массачусетський технологічний інститут, Лабораторія штучного інтелекту комп'ютерних наук (MIT CSAIL), IBM, Sony Laboratories, Computer Science, Google Arts and Culture, Google PAIR, Affectiva, Lichtman Lab в Гарварді, Eyewire. На виставці були представлені проекти художників, дослідників та науковців Мемо Актена, Джой Буоламвіні, спільні роботи (Ендрю Вітт та Тобіас Нолте), Ес Девлін, Стефані Дінкінс, Джастін Емард, Олександра Дейзі Гінзберг, Стефан Хуртіг та Детлеф Вейц, Хіросі Ісігуро & Такаші Ікегамі, Маріо Клінгеманн, Kode 9, Лоуренс Лек, Дайто Манабе та Юкіясу Камітані, Massive Attack & Mick Grierson, Lauren McCarthy, Yoichi Ochiai, Neri Oxman, Qosmo, Anna Ridler, Chris Salter у співпраці з Софіан Ідрі, Такаші Ікарі Олександр Соньє та Томас Спір, Сем Твідейл та Марія Аврамович, Юрій Сузукі, teamLab та Universal Everything.

Завдяки цифровим медіа, захоплюючим артінсталяціям та шансу для відвідувачів безпосередньо взаємодіяти з експонатами, щоб на власному досвіді відчувати можливості ШІ, ця виставка проходила у стилі фестивалю, щоб вивчити тему з різних, глобальних перспектив та надати відвідувачам інструменти вирішення, як орієнтуватися у нашому мінливому світі. Це поставить великі питання: Що означає бути людиною? Що таке свідомість? Чи машини колись перехитрять людину? І як люди та машини можуть працювати спільно?

Розділ 1. Мрія про ШІ. Виставка відображає людське бажання повернути неживе до глибокої давнини – від релігійних традицій синтоїзму та іудаїзму до містичної науки алхімії. Виконавець – електронний музикант Kode9 представляє нещодавно замовлену звукову інсталяцію голема. Міфічна істота з єврейського фольклору, голем протягом століть впливав на мистецтво, літературу та кіно – від Франкенштейна до Бігуна по лезу. Аудіоесе Kode9 адаптує зразки багатьох із цих історій про неслухняних штучних сутностей, щоб створити моторошну вихідну точку до виставки. Стефан Хуртіг та Детлеф Вейц також дивляться на голема, а також на інші штучні форми життя та на те, як їх уявляють у кіно та на телебаченні. Цей розділ досліджує японську філософію анімізму, включаючи синтоїстські харчові церемонії та підбірку стародавніх антропоморфних японських кулінарних інструментів, показаних вперше за межами Японії.

Сем Твідейл і Марія Аврамович також дивляться на ШІ через приціл японських синтоїстських вірувань, щоб дослідити поняття анімізму та техноанімізму в «Сонячних Душах». Дораемон – одна з найвідоміших анімацій японської манги – також буде демонструватися, досліджуючи її вплив на філософію робототехніки та розвитку технологій.

Розділ 2. Машини розуму. У цьому розділі пояснюється, як ШІ розвивався упродовж історії від ранніх новаторів, які намагалися перетворити раціональну

думку в код, до створення першої нейронної мережі в 1940-х роках, яка копіювала власні процеси мозку і перетворилася на машинне навчання – коли ШІ здатний вчитися, реагувати та власне вдосконалюватися. Він містить деякі найцікавіші та найважливіші моменти та цифри в історії ШІ: піонери обчислювальної техніки Ада Лавлейс та Чарльз Беббідж; експериментальні ігри Клода Шеннона; новаторські зусилля Алана Тьюрінга з розшифрування коду у Другій світовій війні; Deep Blue проти чемпіона з шахів Гаррі Каспарова; Ватсон від IBM, який побив людину на американському ігровому шоу у 2011 році; AlphaGo від DeepMind, який став першим комп'ютером, що переміг професіонала в складній китайській стратегічній грі Go у 2016 році, включаючи глибоке пояснення дивовижного Move 37 – поворотного моменту в історії ШІ, який шокував світ. У цьому розділі також розглядається, як ШІ бачить зображення, розуміє мову та рухається, оскільки штучний інтелект розвивається за межами нашого мозку та тіла. Виставлені проєкти включають: SoFi від MIT CSAIL – роботизовану рибу, яка може самостійно плавати поруч із справжніми рибами в морі; цуценя-робота Sony 2018 року Айбо, який використовує свою базу даних спогадів та досвіду для розвитку власної особистості; Проєкт Google PAIR «Водоспад сенсу» – це поетичний погляд на інтер'єр ШІ, який демонструє, як машина поглинає людські асоціації між словами.

Художник Маріо Клінгеманн в Circuit Training запрошує взяти участь в навчанні нейронної мережі, щоб створити твір мистецтва. Відвідувачі спершу допоможуть створити набір даних, дають змогу ШІ захоплювати їхні зображення, а потім вибирати з візуальних матеріалів, вироблених мережею, щоб навчити її тому, що їм цікаво. Машина постійно вчиться на цій людській взаємодії, щоб створити твір живого мистецтва, що розвивається. У «Міріаді» («Тюльпани») художниця Анна Рідлер розглядає політику та процес використання великих наборів даних для створення твору мистецтва. Натхненна «манією тюльпанів» – фінансовою шаленістю до цибулин тюльпанів, що прокотилася Нідерландами у 1630-х роках. Художниця зробила 10 000 фотографій тюльпанів і класифікувала їх вручну, розкриваючи людський аспект, який стоїть за машинним навчанням. Її другий фрагмент «Мозаїчний вірус» використовує цей набір даних для створення відеороботи, створеної ШІ, яка показує цвітіння тюльпана – оновленої версії голландського натюрморту 21 століття. Інтерактивна комп'ютерна програма Олександра Мордвінцева DeepDream: The Artificial Pareidolia використовує штучні нейронні мережі для виявлення конкретних закономірностей на зображеннях. Оцінюючи різні рівні інтенсивності зображення, вони можуть генерувати зображення.

Розділ 3. Світи даних в основі головної виставки в The Curve – Світи даних. У цьому розділі розглядається здатність ШІ вдосконалювати комерцію, змінювати суспільство та покращувати наше особисте життя. Він розглядає реальне

застосування ШІ у таких сферах, як охорона здоров'я, журналістика та роздрібна торгівля. Affectiva, лідер в галузі людського сприйняття, продемонструє, як ШІ може покращити безпеку на дорозі та транспортний досвід, за допомогою водіння, під час якої Affectiva AI буде відстежувати емоції та реакції водіїв, коли вони стикаються з різними ситуаціями. У Kreyon City від Sony CSL відвідувачі планують і будують власне місто з LEGO та дізнаються, як поєднання людської творчості та штучного інтелекту може стати перспективним інструментом у розв'язанні основних архітектурних та інфраструктурних рішень.

Експеримент Лорен Маккарті, який став людською версією інтелектуальної системи домашнього інтелекту, досліджує напруженість між близькістю та конфіденційністю, зручністю проти агентства, яке вони представляють, та роллю людської праці в майбутньому автоматизації. Звукове мистецтво Qosmo створює діалог між людиною та машиною, запрошуючи відвідувачів робити музику разом з AI. Nexus Studios підготували серію інтерактивних робіт, які демонструють, як працює ШІ. Відвідувачі можуть вибрати класифікацію з допомогою ШІ, показуючи, як комп'ютер інтерпретує їхні зображення. Nexus Studios співпрацювали з художником Мемо Актен, щоб представити «Навчаємось бачити», що дає змогу відвідувачам маніпулювати повсякденними об'єктами, щоб продемонструвати, як нейромережа, навчена за певним набором даних, може зміни бачення світу. Він може бачити лише те, що вже знає, як і ми.

Data Worlds також розглядає важливі етичні проблеми, такі як упередженість, контроль, правда та конфіденційність. Дослідниця, активістка та засновниця Ліги алгоритмічної справедливості Джой Буоламвіні (до речі, радимо фільм за її участі) досліджує расові та гендерні упередження в програмі аналізу обличчя. Ще аспіранткою, Джой виявила, що система ШІ краще виявляла її, коли вона була в білій масці, що спонукало її започаткувати дослідницький проєкт «Гендерні відтінки». Цей проєкт виявив упередженість комерційного ШІ в гендерній класифікації, показуючи, що технологія аналізу обличчя ШІ має серйозні упередження щодо білих чоловіків. Паралельно з цим Джой написала «AI, Ain't IA Woman» – розмовне слово, яке висвітлює способи, яким штучний інтелект може неправильно інтерпретувати образи знакових чорношкірих жінок.

Розділ 4. Нескінченна еволюція. Цей заключний розділ виставки розглядає майбутнє нашого виду, а також передбачає створення нового виду, розмірковуючи про закони «природи» та про те, як штучні форми життя вкладаються в це. Майбутнє очима фантазій-мислителів. Massive Attack святкують 20-ту річницю свого знакового альбому *Mezzanine*, закодувавши альбом у нитки синтетичної ДНК у балончику з фарбою. Кожен балончик містить приблизно один мільйон копій Мезонина закодованих чорнил. Проєкт підкреслює необхідність пошуку альтернативних рішень для зберігання даних у світі, керованому даними, як ре-

альною можливістю зберігати велику кількість даних у майбутньому. Мезонін також стане центром нової звукової композиції – копродукції Massive Attack та машини.

Роберт Дель Наджа співпрацює з Міком Гріерсоном в Інституті творчих обчислень при Лондонському університеті мистецтв (UAL), студентами Голдсмітського коледжу та Ендрю Мельхіором з Третього космічного агентства, щоб створити унікальний витвір мистецтва, який висвітлює чудові можливості коли музика і технології стикаються. Альбом буде введений у нейронну мережу, і відвідувачі зможуть впливати на його звук!!!. Альтер 3, створений робототехніком Хіросі Ісігуро та Кохей Огавою разом із дослідником штучного життя Такасі Ікегамі та Іцукі Дої. З тілом оголеної машини та безстатевим, нестаріючим обличчям Альтер вчиться та дозріває завдяки взаємодії з навколишнім світом. Жюстін Emard в штучному Co (AI) xistence досліджує зв'язок між різними формами інтелектів: людиною і машиною. За допомогою сигналів, рухів тіла та розмовною мовою вона створила взаємодію між Альтером та Мірай Моріямою, японською виконавицею. Використовуючи систему глибокого навчання, Альтер вчиться на своєму досвіді, і вони намагаються визначити нові перспективи співіснування у світі. Нова робота Стефані Дінкінс «Не єдиний» – це мемуари багатьох поколінь однієї чорношкірої американської сім'ї, з якими відвідувачі можуть вести бесіди та ставити запитання, продовжуючи її постійний діалог навколо ШІ та раси, статі та старіння. У міру того, як суспільство стає більш залежним від штучного інтелекту, багато голосів залишаються осторонь створення цих систем, а упередженість і дискримінація можуть кодуватися в системах ШІ. У «Не єдиному» ШІ навчається з урахуванням потреб та ідеалів, які недостатньо представлені в технічному секторі.

Архітектор, дизайнер та професор Массачусетського технологічного інституту Нері Оксман представляє поточні проекти своєї дослідницької лабораторії – «Медіаторна група питань» у Массачусетському технологічному інституті. Синтетична пасіка досліджує можливість контрольованого простору, в якому сезонні медоносні бджоли можуть виробляти мед увесь рік. Широкомасштабне розслідування вирощування бджіл та їхньої поведінки має величезні наслідки для майбутнього людської раси через масовий спад бджіл у всьому світі протягом останніх років. В епоху, коли ми можемо розробляти геноми та проєктувати життя, Весперс досліджує, що означає проєктувати (з) життям. Від реліквії старовинної посмертної маски до дизайну та цифрового виготовлення адаптивної та чуйної живої маски, проєкт вказує на найближче майбутнє, де носяться інтерфейси. Уперше у Великобританії японський медіахудожник Йоїчі Очіаї представляє проєкти зі своєї дослідницької лабораторії Digital Nature, зокрема штучного метелика. Sublime від Христини Agarakis, Олександра Daisy Гінзберг і Сіссел Тола-

ас, повертають запах квітів, вимерлих у результаті діяльності людини. Створення цих запахів ставить запитання про наші стосунки з природою та рішення, які ми приймаємо, як вид.

Японський мистець та фахівець з технологій Дайто Манабе від Rhizomatiks і невролог Yukiyasu Камітані представляють дослідний проєкт, який досліджує взаємодію між звуком і зображеннями. Використовуючи технологію декодування мозку за сприяння fMRI (функціональна магнітно-резонансна томографія) для створення зображень, візуалізованих на основі даних про активність мозку, які змінюються відповідно до звуку, проєкт прагне відтворити яскраві емоційні образи, які можна викликати під час прослуховування саундтреку до фільму або ностальгічної музики та передбачає майбутнє, коли музика та візуальні засоби можуть безпосередньо взаємодіяти з мозком як нове середовище. Массачусетський технологічний інститут (MIT), Океанографічний інститут Вудса Хоула (WHOI), Австралійський центр польової робототехніки та НАСА представляють новітні дослідження, які проводились у водах Коста-Рики на дослідному судні Фалькора Інституту океану Шмідта, використовуючи глибоке море як тест дослідження Європи – одного з супутників Юпітера.

У цьому розділі також розглядаються дослідницькі лабораторії, що використовують ШІ для революції в галузі охорони здоров'я. Наприклад, Лабораторія Ліхтмана в Гарварді та Euewire розглядають картографування мозку у своїх дослідницьких проєктах та наслідки, які це може мати для нашого здоров'я. Інститут регенеративної медицини Вейк-Форест – це інженерні тканини та органи, виготовлені з клітин людини в лабораторії.

Виставка закінчується короткометражним фільмом Марка Гортонна, «Провидці», який дає змогу мислителям та експертам – Даніель Джордж, Емі Робінсон Стерлінг, Канта Діхал, Йоїчі Очіаї, Франческо Россі та Ендрю Гессель розповісти про своє бачення та особливості майбутнього.

Впевнені, що штучний інтелект є ключовим маркером, і раді досліджувати цю тему як мотив наукового прогресу та стимул для творчості. Сподіваємося, що інновації в науці надихнуть та заохотять дискурс навколо цього явища та сформулюють свіжий погляд на світ. Виставка розглядає подорож до сьогодення та потенціал для співпраці. Переконані, що такий просвітницький та динамічний досвід, актуальний для тих, хто інвестує у майбутнє, а також відкриває нові творчі способи використання штучного інтелекту, великих даних і алгоритмів.



**Даша Малахова, Наталія Чижова
(спікери Форуму)**

*Продюсерки проєкту «Театр 360 градусів»
info@theatre360.com.ua*

ПРЕЗЕНТАЦІЯ ПРОЄКТУ «ТЕАТР 360 ГРАДУСІВ»

Поєднуючи класичний театральний формат із кінозйомкою, ми додаємо яскраві спецефекти і створюємо інноваційний мистецький продукт. У дебютній роботі за твором Лесі Українки «Камінний господар» ми використовували 3D-ефекти. А в наступній відеовиставі, за мотивами повісті М. Гоголя «Шинель», ми зробили акцент на сучасний саунд і поєднання електронного та класичного звучання.

Мультикамерні знімання

Використання декількох камер для фільмування з різних ракурсів дає можливість глядачеві побачити все, що відбувається на сцені, під кожним доступним кутом. Акценти на важливих деталях, потрібний ракурс і хореографія камер сприяють відчувати глядачу те, що і герої на сцені.

Театр доступний для кожного

Наша головна мета – зробити український театр доступним кожному. Не важливо, де ви і що робите – усе що потрібно для перегляду наших відеовистав – гаджет з екраном та якісне інтернет-підключення!

Співпраця з театром на Подолі

Саме театр на Подолі вважається найсучаснішим і найтехнологічнішим театром в Україні. Лаконічний інтер'єр, жорсткі куліси, проєкційні екрани, накладні сцени, машини-генератори снігу, надзвичайна акустика та унікальне звукове обладнання, що сприяє записуванню у студії прямо зі сцени – все це створює вистави світового рівня.

Унікальність «Театру 360 градусів»

Інновації та ф'южн: Це історія про інновації, безмежну фантазію та ф'южн – поєднання класичної п'єси з новітніми технологіями.

Театр без обмежень: вистави проєкту «Театру 360 градусів» дають змогу насолоджуватися сучасним мистецтвом у будь-якій точці світу. Для перегляду потрібен лише смартфон та якісний інтернет.

Мистецтво для кожного: завдяки відеоверсії вистави, потрапити в театр тепер може кожен – незалежно від місця перебування, можливості пересування чи певних обмежень.

Українська культура: вихід театру в онлайн розширює глядацьку аудиторію до сотень тисяч та підвищує цікавість глядачів до українських артпроєктів. Підняти на новий рівень та прискорити розвиток театральної індустрії в Україні.

Театр допомагає побачити серцем

Благодійний внесок у 145 грн для ГО «Бачити серцем» – можливість і надалі створювати проєкти для соціалізації дітей, підлітків та молодих людей із комплексними порушеннями розвитку в суспільстві.



Тетяна Бегаль (спікер Форуму)

*аспірантка, асистентка кафедри музеєзнавства
та експертизи історико-культурних
цінностей КНУКІМ,
експертка Національного агентства
із забезпечення якості вищої освіти
м. Київ, Україна
tetiana.berezniuk@gmail.com*

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В ЕКСПОЗИЦІЙНОМУ СЕРЕДОВИЩІ МУЗЕЮ: СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Проектування сучасної музейної експозиції відходить від концепції осмислення відвідувачами оточуючої дійсності через її споглядання. Тенденцією сьогодення є сприйняття й дослідження реальності через органи чуття та емоції, які виникають у процесі пізнання. Технології VR (віртуальна реальність) та AR (доповнена реальність) покликані забезпечити більшу взаємодію із віртуальним експозиційним середовищем, ніж звичайне комп'ютерне забезпечення, адже вони безпосередньо діють на емоційний стан та світосприйняття людини. Віртуальна реальність (virtual reality, VR) – створений технічними засобами світ, який передається людині через її відчуття: зір, слух, дотик та інші. Віртуальна реальність імітує як вплив, так і реакції на вплив. Для створення переконливого комплексу відчуттів реальності комп'ютерний синтез властивостей і реакцій VR проводиться у реальному часі [1].

Технології віртуальної реальності формують нові експозиційні середовища і простори, створюють «ефект присутності» та забезпечують якісний процес пізнання завдяки використанню інтерактивних рішень. Спеціальні апаратні засоби VR – це спеціалізовані шоломи, на скло яких виводиться необхідна важлива інформація, окуляри доповненої реальності, навушники, сенсорні датчики. Однак, варто зауважити, що гарнітури віртуальної реальності ще не отримали масового розповсюдження в музеях і формують переважно ексклюзивні та одиночні проекти.

Так, у *Natural History Museum* (Музей природничої історії, Лондон) пропонуються екскурсії, що озвучуються сером Девідом Аттенборо. Екскурсант перебуває сам на сам із оповідачем і може взаємодіяти з експонатами і експозицією з допомогою джойстиків [4]. Відвідавши технологічну екскурсію, відвідувач зможе дізнатися набагато більше інформації, ніж після її звичайного перегляду. На нашу думку, це дає можливість музеям залучити до експозиції якомога більшу аудиторію відвідувачів. *Kansallismuseo* (Національний музей Фінляндії) з допомогою технологій віртуальної реальності дає змогу зануритися в картину «Відкриття сейма 1863 р. Олександр

дром II», а кожен охочий може стати учасником визначних історичних подій [2]. Промісвітницький проєкт «Mona Lisa: Beyond the Glass at The Louvre» в Луврі, який став частиною масштабної виставки до 500-річчя Леонардо да Вінчі також використовує технології віртуальної реальності під час перегляду картини «Мона Ліза» [3].

Якщо VR створює штучні світи, то AR (доповнена реальність) вносить до реального світу певні штучні об'єкти, серед яких можуть бути відео, зображення, тексти, інтерактивні фігури. Апаратне забезпечення, що підтримує доповнену реальність – смартфони, планшети, окуляри доповненої реальності, стаціонарні комп'ютери, ігрові комп'ютери, ігрові консолі. Додатки доповненої реальності працюють з операційними системами IOS та Android.

Так, у межах курсу Sensorama Academy для Національного художнього музею України (NAMU) створили додаток із використанням AR. У результаті досліджень було виявлено, що виставкова зала №1, яка експонує твори мистецтва XII-XX століття, є досить інформаційно насиченою і спричиняє певні труднощі у відвідувачів, що пов'язані із сприйняттям інформації. Додаток AR покликаний розібратися у ситуації з інформаційним перенасиченням експозиції. У процесі його створення протестували всі кольори та шрифти, запустили аудіосупровід для людей із вадами зору, що дає змогу говорити про інклюзивність експозиції NAMU. З допомогою додатку можна переглянути 3D-модель архіву, де зберігається усі колекція музею, що дає змогу відвідувачам вийти за межі постійної музейної експозиції [5].

Аналізуючи вищесказане, підсумуємо, що застосування VR та AR технологій у сучасній експозиційній практиці полягає у:

- створенні ефекту присутності (залученні відвідувача до процесу пізнання);
- розв'язує проблему «інформаційної самотності» в музеї, з якою стикається сучасний відвідувач під час перегляду класичної експозиції;
- підвищує можливості музейної експозиції, розв'язує проблему доступності та інклюзії;
- сприяє розвитку та розширенню експозиційного середовища.

Список використаних джерел

1. ITEnterprise. Віртуальна реальність. URL: <https://www.it.ua/knowledge-base/technology-innovation/virtualnaja-realnost-vr> (дата звернення: 15.03.2021)
2. Kansallismuseo. Official website. URL: <https://www.museovirasto.fi/fi/> (дата звернення: 09.04.2021)
3. Louvre. Official website. URL: <https://www.louvre.fr/en> (дата звернення: 09.04.2021 р.)
4. Natural History Museum. Official website. URL: <https://www.nhm.ac.uk/> (дата звернення: 09.04.2021)
5. Музеї майбутнього. URL: <https://nachasi.com/creative/2019/11/01/museum-of-future/> (дата звернення: 15.03.2021)



Тетяна Совгира (спікер Форуму)
*кандидат мистецтвознавства, доцент з/н
кафедри естради та масових свят Київського
національного університету культури і мистецтв
м. Київ, Україна
STIsovgyra@gmail.com*

КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ОРГАНІЗАЦІЇ ІМЕРСИВНОГО ТЕАТРУ ЗАВДЯКИ ШТУЧНОМУ ІНТЕЛЕКТУ

Сьогодні людину бентежить питання її місця в сучасному технологічному суспільстві, перспективи технологічного прогресу та можлива технологічна сингулярність. Митці та культурні діячі активно спрямовують власні проєкти на дослідження технологічної складової мистецтва, синтез біологічних, математичних та мистецьких досліджень.

Нині проводяться експериментальні дослідження з алгоритмічного аналізу матеріальних здобутків людства, зокрема відомих артефактів та мистецьких творів. Свідченням цьому є поява копій відомих полотен, створення пропорційно точних макетів архітектурних споруд, музейних експонатів, поява віртуальний музеїв тощо.

Штучний інтелект використовується в дослідженні діяльності людини, її нервової системи, біологічного функціонування та роботи головного мозку. Навіть перший експериментальний проєкт штучного інтелекту був спрямований на взаємодію штучного інтелекту з людиною. Перша комп'ютерна програма «Еліза» (“Eliza”).

Виявляється актуальним дослідити можливість технології взаємодіяти (тобто аналізувати людську діяльність та відповідати у свій запрограмований спосіб) з людиною в процесі створення артпродукту.

За сприяння Фонду «Ізоляція» та креативного об'єднання IZONE посольства США протягом 6 років (2014–2020 рр.) організують проєкт «Інкубатор» для ознайомлення фахівців та митців різних країн світу, зокрема України, з результатами технологічних розробок «штучного інтелекту» в сфері мистецтва. В рамках цього проєкту (програми American Arts Incubator) засновано проєкт NOOR (2017). Авторка ідеї – старший науковий співробітник університету RISEBA в Ризі, Латвія та Parsons/New School University в Нью-Йорку – Елен Перлман.

NOOR був представлений в кінотеатрі з ефектом занурення в 360 градусів. Глядачі взаємодіяли з виконавицею, переглядаючи її мозкові хвилі, добірку відео і звуків в режимі реального часу.

Вистава тривала 20 хвилин. Виконавиця могла ходити серед глядацької аудиторії. Дані сприймалися з людського мозку актриси, проходили попередню обробку, в результаті якої створюється електроенцефалограма: риси та емоції перетворюються в певний алгоритм. Створені цифрові показники надалі перетворювалися в певний зображальний засіб мистецтва (світло, колір, анімацію, звук, музику і, використовуючи більш складні та об'ємні хмари, – тепло, вібрацію тощо). Відео, отримане на основі мозкових імпульсів виконавиці, транслювалося на екрани, музика та голос сопрано – так само змінювалися відповідно до психо-емоційного стану акторки.



Рис. 1. Проект NOOR, 2017, розробник Е. Перлман

Рожеві бульбашки відображали на екрані емоційний стан зацікавленості актриси, червоні – фрустрацію, жовті – збудження.

Отримані дані оброблюються в режимі онлайн, отримані результати зберігаються на сервері-хмарі. Хмарне сховище – модель хмарних обчислень, яка передбачає зберігання даних в інтернеті з допомогою постачальника хмарних обчислювальних ресурсів, який надає сховище даних як сервіс і забезпечує управління ним. Дані доступні в будь-який час і в будь-якому місці.

Відтак автор розроблення Ellen Pearlman наголошує на можливості миттєвої трансформації даних, отриманих із мозкових імпульсів, у візуальні та звукові образи. Цей проект засвідчує можливість взаємозв'язку художнього змісту та цифрових інноваційних технологій, мистецтва та науки.

Проект NOOR передбачає велику кількість фахівців цифрових технологій, медичного персоналу, науковців, митців та складається з кількох основних етапів:

- сканування людського мозку,
- створення електроенцефалограми,
- алгоритмічний аналіз отриманих результатів,
- перетворення цифрових даних в систему зображально-виражальних знаків візуального та звукового мистецтва,
- трансляція отриманого візуального контенту та відтворення звукового супроводу,
- створення імерсивного театру.

Завдяки штучному інтелекту виявляється можливим організувати імерсивний театр та інтерактивну взаємодію людини з технікою та глядачем.

Особливість миттєвої обробки даних окреслює безмежні можливості використання технології в культурній сфері, зокрема в театральному просторі.

Розглянуті культурні практики засвідчують можливість взаємозв'язку художнього змісту та цифрових інноваційних технологій, мистецтва та науки та обумовлюють значні перспективи розвитку цифрових технологій в культурній сфері.

Список використаних джерел

1. Kreutzer Ralf T., Sirrenberg M. *Understanding Artificial Intelligence: Fundamentals, Use Cases and Methods for a Corporate AI Journey*. Cham, Springer Nature Switzerland, 2019.
2. Pearlman E. *Brain Opera Exploring Surveillance in 360-degree Immersive Theatre*. *A Journal of Performance and Art*. 2017, vol. 39, pp. 79–85.

Надія Величко

*аспірантка, викладачка кафедри графічного дизайну
Харківської державної академії дизайну і мистецтва,*

м. Харків, Україна

Nadiia.Velichko@gmail.com

КЛАСИФІКАЦІЯ ІНТЕРАКТИВНИХ ДИТЯЧИХ ДРУКОВАНИХ КНИГ, ЯКІ ПРАЦЮЮТЬ У ПОЄДНАННІ ЗІ СМАРТФОНОМ

Сучасний етап розвитку медіакультури та розповсюдження електронних засобів зберігання й передавання інформації суттєво вплинули на дизайн книги [1; 2]. Найбільших змін зазнала дитяча книга, бо маленький читач звикає до інтерактивної взаємодії з картинкою, шукаючи її і у друкованих виданнях.

Вивчаючи книжкову продукцію, можна виділити книжки, які для реалізації інтерактивної взаємодії потребують використання гаджетів. Так, у книжках серії WOW-box необхідно встановити застосунок для смартфона або планшета, з допомогою якого можна «оживити» ілюстрації (рис. 1). У деяких книгах серії дітям пропонується не тільки подивитися ілюстрацію, а і взяти участь у нескладних логічних іграх (рис. 2). Отже, суттєво зростає навчальний компонент таких книжок і зацікавленість у них дітей.



*Рис. 1. «Аліса у Країні Див», іл. Є. Гапчинської,
видавництво «Ранок», Україна, 2018*



Рис. 2. «Кіт у чоботях», іл. М. Кошулінської,
видавництво «Vivat», Україна, 2020

У книзі «Смачна абетка» перегляд інтерактивних частин не потребує завантаження додаткових застосунків. Кожна ілюстрація супроводжуються QR-кодом (рис. 3), із допомогою якого можна перейти на сторінку видавництва, переглянути короткий ролик із цією ілюстрацією та прослухати відповідний вірш (рис. 4). З технічної точки зору такий підхід спрощує перегляд, бо не потребує використання ресурсів пристрою, але потребує безперервного та якісного підключення до мережі інтернет.



Рис. 3. «Смачна абетка», іл. А. Павлюкевич та М. Осадча,
видавництво «Асса», Україна, 2021

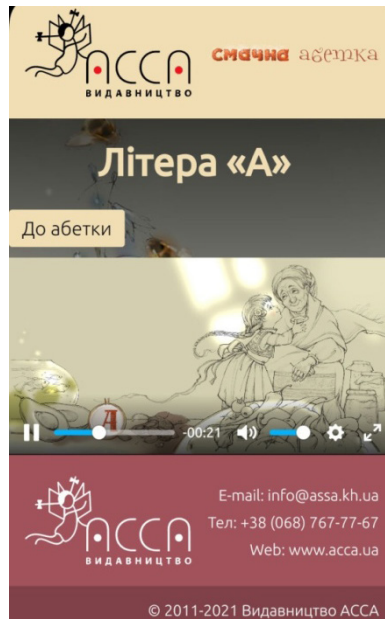


Рис. 4. «Смачна абетка», відеоролик на сайті видавництва «Асса»

Зазначимо, що смартфони можуть використовуватися не лише для перегляду додаткового контенту. Застосовують варіанти з використанням смартфона для фізичної взаємодії у реальному світі. Наприклад, у книзі «This Book is a Planetarium» треба помістити смартфон з увімкнутим ліхтариком на відповідне місце тривимірної паперової конструкції, щоб побачити мапу зіркового неба як у справжньому планетаріумі (рис. 5).

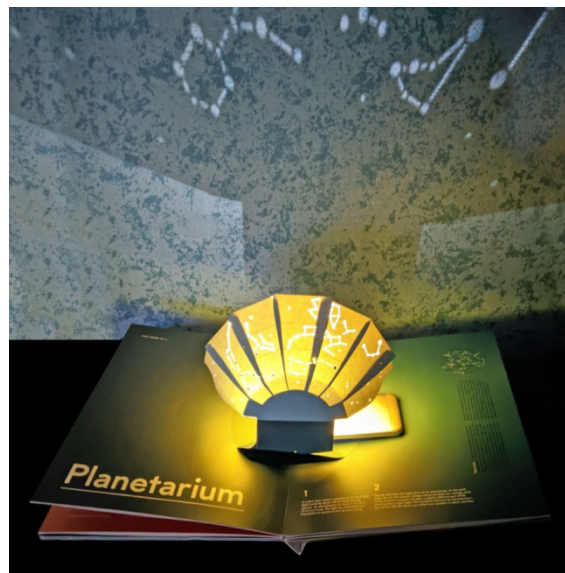


Рис. 5. «This Book is a Planetarium», дизайн Kelly Anderson,
видавництво «Chronicle Books», США, 2017

У книзі «My Cells and I» пропонується ще цікавіше використання смартфона, яке перебуває на межі віртуальної і реальної взаємодії. Пристрій потрібно помі-

стити у спеціальний відсік книжки, запустити відповідний додаток – і на екрані смартфона буде відображатися анімована частина ілюстрації, з якою можна взаємодіяти, торкаючись екрану. А додаток реалізовано так, що під час перегортання сторінок зображення на екрані змінюється автоматично (рис. 6).



Рис. 6. «My Cells and I» by Omer Viner,
Bezalel Academy of Arts and Design, Ізраїль, 2019 [3]

Отже, всі книжки з інтерактивними елементами ми можемо поділити за ознакою використання додаткових пристроїв:

1. із використанням смартфона як окремого пристрою для перегляду цифрової версії книги, додаткових ігор, доданої реальності тощо:
 - a. із встановленням спеціалізованого застосунку;
 - b. без встановлення спеціалізованого застосунку;
2. із використанням смартфона, який взаємодіє з книгою фізично.

Список використаних джерел

1. Дроздова А. В. Визуальность как феномен современного медиаобщества. *Дискуссия*, 2014. № 10(51). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnost-kak-fenomen-sovremennogo-mediaobschestva> (дата звернення: 05.12.2019).
2. Chen C. W., Ghanbari M., Ngan K. N. Special issue on visual communication in the ubiquitous era. *Journal of Visual Communication and Image Representation*. 2005. № 16, С. 393–396. DOI:10.1016/j.jvcir.2005.04.002.
3. Omer Viner. URL: <https://omerviner.github.io/> (дата звернення: 02.05.2020).

Марія Виноградова

*аспірантка кафедри графічного дизайну
Харківської державної академії дизайну і мистецтв,
м. Харків, Україна
maria.vynogradova@gmail.com*

ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЇ ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ У ПЛАКАТІ

Процес проєктування простору аркуша більше не обмежений концепцією форми і змісту. З допомогою включення доповненої реальності плакат стає платформи, яку можна розробляти і використовувати більш наочно.

Специфічна ознака технологій доповненої реальності – це зв'язок із реальними об'єктами матеріального світу, наприклад, додаванням нових значень частково завершеної ілюстрації чи текстовому блоку в плакаті.

Зазначимо, що початок домінування візуальної комунікації у віртуальному середовищі був відзначений певними змінами: відбувся семіотичний перехід із ролі «глядача» на «користувача», який взаємодіє з певним об'єктом – плакатом. Отримання інформації завдяки залученню інтерактивних елементів стало межувати з принципами гри, де у користувача з'явився доступ до виклику відповідної реакції з будь-якою частиною друкованої форми або до відтворення імітації цієї взаємодії. Імітація – це новий спосіб ігнорування реальності, який витісняє відображення реальності. Медійні, віртуальні імітації реальності стають для людей більш реальними, ніж реальність.

Варто наголосити, що використання системи доповненої реальності не вимагає трансформування об'єкта дизайну, на відміну від елементів віртуальної реальності, що побудовані на використанні «ідеальних» об'єктів. Дослідник М. Лоу [2] вказує на те що, віртуальна реальність має декілька особливостей, що є спільними також для доповненої реальності: можливість взаємодії з об'єктом та включення уяви користувача. Взаємодія окреслює, що реакція на дії користувача буде мати зворотній зв'язок у реальному часі проєктного циклу додатку. Уява уможливорює реалізацію змісту, який за певними обставинами не може бути впроваджений чи бути випробуваним у реальному світі з міркувань технології або вартості. Наприклад, у плакаті – це порушення звичних фізичних законів (гравітації, тощо).

Конструкція доповненої реальності, з одного боку, обмежує досвід користувача за змістом і формою взаємодії:

- збереження заданого наратива автором;

- використання можливо лише з додатковим пристроєм, з наявним оптичним сканером й на відстані до 50 см.

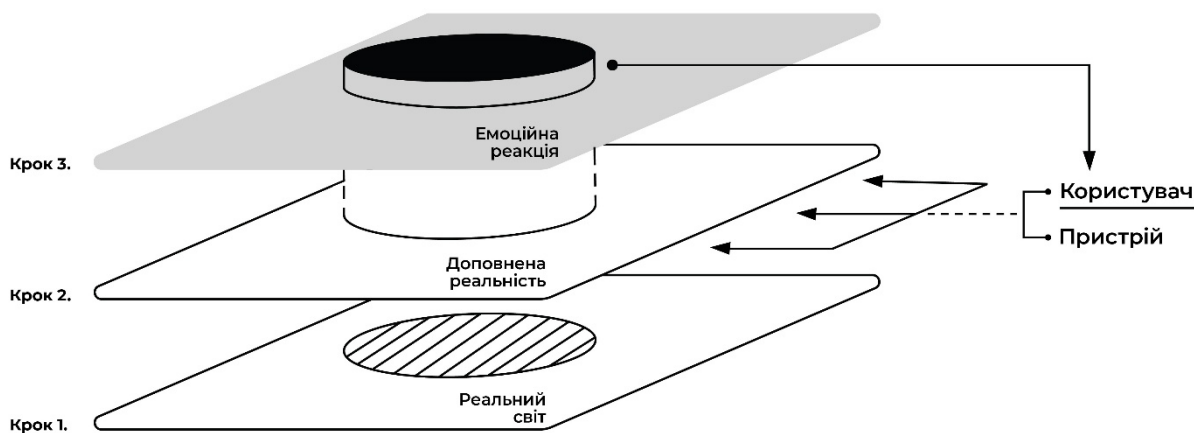


Рис. 1. Процес взаємодії користувача з технологією доповненої реальності

На рисунку зображено двобічний процес комунікації між технологією та користувачем. Без включення користувача не може функціонувати доповнена реальність, а додані технології підсилюють враження від історії до рівня нереалізованого досвіду.

На думку філософині О. Дзьобан [1] у користувача є декілька сценаріїв сприйняття реальності у віртуальному просторі.

- узагальнення картини, пошук подібностей реального світу;
- занурення у емоційно-образний світ.

Така категоризація пов'язана з різними підходами власне користувачів до сприйняття інформації та готовності до побудови комунікації.

Окрім того, візуальне сприйняття є одним з процесів, без яких неможлива реалізація цієї технології. Візуальне сприйняття розглядають суто як оптичний процес фіксації певного середовища, так і зараховують до узагальненого чуттєвого досвіду у вигляді відображення навколишньої об'єктивної дійсності в образі світу з включенням когнітивних процесів – пам'яті та мислення.

Безумовно, в процесі сприйняття мозок зіставляє минулий досвід із поточною сенсорною інформацією, щоб успішно орієнтуватися в навколишньому просторі. Відповідно до специфіки цих процесів, погляд глядача, що блукає поверхнею зображення, схоплює один елемент за іншим і встановлює тимчасові зв'язки між ними – одночасно повертається до вже знайомих елементів образів (порівнює з тим, що раніше було сприйнято).

Отже, плакат сьогодні – це матеріально-віртуальний продукт, бо функціонує одночасно у двох просторах, які не конфліктують один з одним. Одне із завдань доповненої реальності є не копіювання зображень, навпаки, формування певного

чуттєвого досвіду, трансляція образів, які доповнюють наявне зображення на користь досягнення емоційного впливу на користувача.

Список використаних джерел

1. Дзьобань О. П. Сучасний віртуальний простір: конгеніальність віртуальності й міфу. *Стратегічні пріоритети. Серія: Філософія*. 2017. № 3. С. 163–170.
4. Lou M. A Virtual Reality Teaching System for Graphic Design Course. *International Journal of Emerging Technologies in Learning (iJET)*. 2017. 12(09):117. DOI:10.3991/ijet.v12i09.7492.

Людмила Дідух

*кандидат історичних наук, завідувачка відділу
технологічного забезпечення архівної справи
Українського науково-дослідного інституту
архівної справи та документознавства,
м. Київ, Україна
d-lv@ukr.net*

Наталія Залєток

*кандидат історичних наук,
завідувачка відділу архівознавства
Українського науково-дослідного інституту
архівної справи та документознавства,
м. Київ, Україна
nataliazaletok@gmail.com*

ІЗ СУЧАСНОЇ ПРАКТИКИ ОЦИФРУВАННЯ ВЕЛИКОФОРМАТНИХ ДОКУМЕНТІВ У ДЕРЖАВНИХ АРХІВНИХ УСТАНОВАХ УКРАЇНИ

За світовою практикою великоформатні архівні документи (A2 – A0) з паперовим носієм рекомендується оцифрувати з допомогою спеціального обладнання: репросистеми з широкоформатною цифровою камерою і цифровим задником для сканування. Для копіювання книг також необхідний підходящий тримач для запобігання їхньому пошкодженню. За тим самим принципом копіюють великі мапи, архітектурні плани, інженерні плани [1].

У 2018 р. співробітники Українського науково-дослідного інституту архівної справи та документознавства на виконання прикладної науково-дослідної роботи «Дослідження основних технологічних процесів створення цифрового фонду користування документами Національного архівного фонду та розроблення методичних засад обліку, зберігання та доступу до цифрових копій» проаналізували наявний досвід вітчизняних державних архівів щодо створення цифрового фонду користування документами Національного архівного фонду, практики оцифрування архівних документів із паперовим носієм загалом та великоформатних документів зокрема [2]. Так, у вітчизняних архівних установах, як показує практична робота Центрального державного історичного архіву України у м. Львів (ЦДІАЛ України) та Державного центру збереження документів Національного архівного фонду (ДЦЗД НАФ), без обладнання для оцифрування документів

розміру А2 – А0 їх сканують частинами, пофрагментно із наступною комп'ютерною «склеюкою» («стікінгом») зображення.

У Центральному державному науково-технічному архіві України (ЦДНТА України) виготовлення цифрових копій великоформатних документів здійснюється не з оригіналу, а з копії страхового фонду документації. Його алгоритм такий: по-перше, створюються копії страхового фонду на мікроплівці за допомогою апарату для мікрофільмування на рулонну фотоплівку із подальшим її проявленням на проявній машині; по-друге, створюються цифрові копії фонду користування через оцифрування плівки (негатив) з допомогою сканера мікроформ. Проте, з огляду на сучасні вимоги та світові тенденції, такий спосіб є дещо застарілим, адже не дає змогу швидко створювати одиничні цифрові копії документів.

Спосіб копіювання частинами, тобто не за одне сканування, використовують не лише для великоформатних документів. Він прийнятний для оцифрування зім'ятих, розірваних документів та документів зі згинами. Копіювання частинами в цих випадках уможливорює відтворення цілісності документа.

Важливими параметрами, які необхідно враховувати у виготовленні цифрової копії великоформатного документа, є мета її створення та характер подальшого використання. З огляду на них можна виділити два основних підходи.

Перший підхід придатний для особливих видів документів, наприклад, архівної науково-технічної документації, яка не втрачає свого практичного значення та може використовуватися для ремонту і реконструкції об'єктів. Головним критерієм у таких випадках є повне відтворення пропорцій оригіналу (навіть із дотриманням товщини ліній). Як показує практика, для інженерів достатньо якісних копій частин документів і у їхньому «склеюванні» немає потреби.

Другий підхід застосовується у тому випадку, коли використання документів пов'язане з їхнім візуальним представленням, коли копії документів виконують інформаційно-ознайомчу функцію і мають забезпечувати цілісне сприйняття зображеного на них об'єкта. У такому разі «склеювання» документів, скопійованих частинами, є цілком доцільним.

Проте варто зауважити, що зазначений спосіб оцифрування є менш рентабельним, порівняно з цілісним оцифруванням, через додаткові витрати часу, електроенергії та амортизацію обладнання під час копіювання кожної частини; витрати часу на «склеювання», а також необхідність технічного і програмного забезпечення процесу «склеювання». До того ж, під час створення копії з копій існує ймовірність певної похибки, що впливає на якість.

Для створення цифрових копій великоформатних та інших (за потребою) документів необхідно визначити: можливість пофрагментного цифрового копіювання конкретного документа, з огляду на його стан, особливості та розміри відносно робочої поверхні копіювального обладнання; режим копіювання та роздільність

копії; кількість фрагментів, на які необхідно умовно розділити документ, з урахуванням перекриття, та послідовність сканування – зліва направо по горизонталі та зверху вниз по вертикалі. Наприклад, документ був умовно розділений на 24 окремих фрагменти у вигляді 6 стовпців по 4 рядки кожен ($6 \times 4 = 24$), послідовність сканування була зліва направо по горизонталі та зверху вниз по вертикалі. Ця процедура суттєво полегшить роботу зі «склеювання» документа. Під час сканування обов'язково треба залишати невеликий запас (1,5-2 см), тобто кожен новий фрагмент буде починатися з тієї ж частини документа, якою закінчився попередній фрагмент. Це полегшить подальше «склеювання» фрагментів і виступатиме підтвердженням того, що цифрова копія вміщує всі ті ж самі елементи, що і оригінал. Нумерація фрагментів має залишатись послідовною та виконується автоматично.

Під час оцифрування великоформатних архівних документів також необхідно визначити потребу в залученні допоміжного персоналу для безпечного виконання такої процедури і уникнення будь-яких пошкоджень документа-оригіналу в процесі розгортання, переміщення та сканування.

Алгоритм створення цифрових копій великоформатних документів шляхом їхнього копіювання частинами і подальшого «склеювання» має містити такі кроки:

- створення копій частин документа (з урахуванням усіх наведених особливостей);
- передавання копій для «склеювання» та обліку;
- «склеювання»: спеціаліст здійснює «склеювання» документа з частин із допомогою спеціальної програми, перевіряє якість отриманого файлу; ставить його на облік, завантажує до бази даних віддаленого доступу; записує на цифровий носій інформації та передає на зберігання.

Рекомендовано зберігати кожен фрагмент копії документа в комплекті зі «склеєною» копією, особливо у випадках виконання робіт з ушкодженими документами. Хоча, наприклад, Центральний державний науково-технічний архів України (ЦДНТА України) вважає, якщо великоформатний документ оцифровано частинами, «склеєно» і в результаті створено якісну копію, яка задовольняє потреби використання, то у зберіганні частин немає сенсу. «Не склеєні» копії частин документа у цьому державному архіві об'єднуються в один PDF-файл і обліковуються як одна одиниця обліку.

Отже, вітчизняні архівні установи по-різному підходять до проблеми копіювання великоформатних документів, диференціюючи алгоритми їхнього копіювання залежно від типу документа, матеріально-технічних можливостей архіву тощо.

Список використаних джерел

1. Technical Guidelines for Digitizing Archival Materials for Electronic Access: Creation of Production Master Files. Raster Images For the Following Record

- Types. Textual, Graphic Illustrations/Artwork/Originals, Maps, Plans, Oversized, Photographs, Aerial Photographs, and Objects/Artifacts / U.S. National Archives and Records Administration (NARA); Steven Puglia, Jeffrey Reed, and Erin Rhodes. June 2004. URL: <https://bit.ly/33YX1Qv> (дата звернення: 13.05.2021).
2. Дідух Л. В., Залєток Н. В. Досвід українських архівів у створенні цифрового фонду користування документами Національного архівного фонду. *Архіви України*. 2019. № 1. С. 87-101; Цифровий фонд користування документами Національного архівного фонду: створення, зберігання, облік та доступ до нього: метод. рекомендації: [затв. наказом Держ. арх. служби України від 16 квіт. 2019 р. № 36] / Держ. арх. служба України, УНДІАСД; уклад.: Л. В. Дідух, Н. В. Залєток, Т. М. Ковтанюк. Київ, 2018. 131 с. URL: <https://cutt.ly/0ceDKL1> (дата звернення: 30.04.2021).

Владислав Зозуля
*студент Миколаївської філії
Київського національного університету
культури і мистецтв,
викладач гітари у ДШМ № 2
м. Миколаїв, Україна
zozulyavlad@gmail.com*

**ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ МУЗИЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ
У РОБОТІ НАУКОВО-ТВОРЧОЇ ЛАБОРАТОРІЇ
ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА ВП МФ КНУКІМ.
МАСТЕРИНГ ЯК ОСОБЛИВА ФОРМА ЗВУКОВОЇ ОБРОБКИ
ЗАКІНЧЕНОГО АУДІОМАТЕРІАЛУ**

Дуже важко уявити наше життя без музики, вона окутує нас, присутня у майже кожному моменті наших спогадів, а що саме допомогло музиці бути всюди? Розвиток людства та комп'ютерних технологій назавжди поєднав наше буття та життя з нею. Завдяки розвитку звукозапису та музичної інженерії ми можемо насолоджуватися різними барвами пісень та музики. Кожна людина в інтернеті може знайти та почути саме те, що їй хочеться, підібрати за безлічі критеріїв та побажань. І все це стало доступно завдяки необмеженому потенціалу та уяві нашої свідомості.

Розвиток музичних технологій напряду залежав від розвитку науки та людства загалом. Якщо заглянути в історію звукозапису, то є можливість побачити пряму залежність музики від науки та наукових досліджень чи звершень. Зараз я хочу виділити основні пункти чи знакові події у розвитку та історії музичних технологій.

Все почалось у 1857 році, Едуард-Леон Скотт де Мартінвіль винайшов перший у світі прилад для звукозапису – фоноавтограф. З цього почалась ера аналогового запису та програвання музичного матеріалу. Аналоговий запис музики – запис повністю ідентичних звукових хвиль, які отримав пристрій, та безпосередньо їхній запис на фізичний носій.

Аналоговий запис має декілька розгалужень, що виникли з його розвитку, а саме:

- Механічний звукозапис.
- Електромеханічний звукозапис.
- Оптичний звукозапис.
- Магнітний звукозапис.

Все це були значні кроки до революції у сфері звукозапису та режисурі, адже наступним етапом вже був цифровий варіант запису звуку. Цифровий звукозапис – оцифровування та зберігання звукового матеріалу у бітовій послідовності задля подальшого його відтворення. Також, як і аналоговий запис звуку, цифровий має декілька розгалужень, або, інакше кажучи, кроків розвитку, серед них:

- Магнітно-цифровий запис.
- Магнітно-оптичний запис.
- Лазерний запис.
- Оптично-цифровий запис.
- Цифровий запис.

А саме нас цікавить останній, про який сьогодні буде йти мова.

За наявності всього декількох приладів та програмного забезпечення, кожен має змогу робити записи музики дуже високого рівня. Для цього лише потрібно:

- Комп'ютер.
- Зовнішня звукова карта.
- Мікрофон.
- Навушники.
- Програмне забезпечення.

Усю магію звукорежисури нам дарує саме програмне забезпечення. Перше, що нам потрібне – це робочий простір, або секвенсор (digital audio workstation). Функціонують чимало різновидів на різний смак та побажання, або навіть за специфікацію роботи за жанрами та напрямками музики.

Декілька найпопулярніших секвенсорів:

- Reaper.
- Cubase.
- FL Studio.
- Sonar.
- Logic.

Задля власних потреб та напряду роботи, обрали універсальний секвенсор – Cocos Reaper. До нього додали ще певні програми (плагіни) для обробки звукового сигналу:

- iZotope Ozone 9.
- FabFilter.
- Bias FX2.
- Kontakt Native Instruments.
- Waves plugins.

Усе це потрібно мені для роботи з музикою, кожна програма, кожний плагін має велике значення для поєднання інструментів, будування цілісної картини та прикрашання музики.

Перше, що завжди йде у процесі написання та запису музики – це накопичення аудіоматеріалу. Інакше кажучи, просто запис музичних інструментів. Для цього нам допомагає мікрофон та звукова карта. Також серед них є дуже великий вибір на різний смак та колір, але в наших руках після великого перегляду компонентів залишилися лише ці представники:

- Звукова карта Scarleth FocusRite 8i6 3nd.
- Мікрофон Rode NT1.
- Навушники студійні AKG K75.

Після накопичення матеріалу ми маємо його звести та підчистити, тобто починається процес редагування накопиченого матеріалу. Насамперед ми підрівнюємо ритм та динаміку інструментів між собою та метрономом. Після цього ми чистимо частотні дані кожного інструменту, щоб прибрати конфлікти музичних груп між собою, та підкреслити важливі гармоніки та тембри у всьому записаному ансамблі. Варто зазначити, що кожний інструмент записується окремо у повній тиші, щоб потім досягнути максимально чистого та якісного звука. Далі йде процес компресії інструментів, який з'єднує в музичному просторі усі групи інструментів та підрівнює їхні динамічні нюанси між собою.

Наступним та напевно найважливішим етапом роботи над музичним твором є мастеринг. Це робота з повністю доробленим, з погляду звукорежисури, музичним твором. А саме, мастеринг – це робота з музичними красками твору, віртуальним приміщенням, у якому він звучить, виділенням, або насиченням музичного треку новими гармоніками та елементами.

Працюємо за досить універсальним сценарієм, якому слідують усі звукорежисери світу. Насамперед підрівнюємо частоти музичного запису, в них потрібен бути щільний баланс між високими, середніми та низькими спектрами звуку. Після чого йде процес сатурації звукової доріжки, тобто виокремлення тембрів та приховання недоліків записаних інструментів. Сатурація, мабуть, найважливіший етап мастерингу, після неї твір буде мати зовсім інший вигляд, звучання та складатиме інше враження під час прослуховування. Потім йде робота з віртуальним приміщенням, де лунає музика. Тобто ми регулюємо у ревербераторі розмір приміщення, довжину та вид «відлуння» та в яких частотах воно буде сильнішим. Завершує весь процес мастерингу робота з компресорами, вони ущільнюють усі доповнення, котрі ми робили раніше, та допомагають підібрати оптимальну гучність музичного твору, котра, на вашу думку, розкриває його контекст.

Отже, як кажуть, у кожного свій смак та різні фломастери, тому існує так багато різних програм та доповнень у звукорежисурі, безліч різних методів та принципів роботи. Вирішальний лише смак творця, слухача та ваша фантазія, обмежень не існує у музиці, навіть у цій сфері.

Галина Лещук

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри соціальної роботи, спеціальної освіти
і менеджменту соціокультурної діяльності
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
м. Тернопіль, Україна
h.v.leshchuk@gmail.com*

КРАУДФАНДИНГ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЄКТІВ

Соціокультурне проєктування як технологічний процес, з допомогою якого розв'язуються проблеми соціокультурного середовища в умовах варіативності можливих управлінських рішень. Представляючи проєктну діяльність як сучасну форму управління соціокультурними процесами, необхідно розуміти, що її актуальність пов'язана не стільки з її ефективністю, скільки свідчить про дефіцит у держави концептуального підходу до стратегічного планування і фінансування соціокультурних проєктів. У той же час інформаційне суспільство пропонує численні інноваційні технології пошуку ресурсів для реалізації проєктів, у тому числі, соціокультурних. Серед найбільш ефективних та доступних варто виокремити краудфандинг.

Краудфандинг – це інтернет-технологія і певний принцип збору коштів на благодійні цілі та різнопланового спрямування проєкти. Краудфандинг має потенціал для максимально широкого застосування: від суто комерційних до культурних, творчих і політичних проєктів.

У розвитку краудфандингу ключову роль відіграють соціальні мережі, які й стали передумовою для його появи. У соціальних спільнотах, створених з допомогою соціальних мереж, відбувається постійний обмін інформацією, що створює сприятливі умови для появи необхідного контенту в сфері благодійності, його поширення та обговорення. Соціальні мережі через швидке поширення інформації мають можливість мобілізації величезної кількості людських ресурсів у найкоротші терміни для розв'язання будь-якої соціальної проблеми. Отже, вони створюють соціальний капітал, який краудфандингові платформи трансформують у фінансовий. Інтернет-сайти та соціальні мережі, які використовуються для популяризації краудфандингових проєктів і залучення інвесторів, є унікальним феноменом, адже завдяки їм відбувається трансформація накопиченого соціального капіталу у капітал фінансовий. Краудфандинг характеризується багатосуб'єктністю, мікрофінансуванням, глобальним простором соціального фінансування,

мережевим принципом організації, економічністю [5]. Механізм краудфандингу досить простий і зручний як для донорів, так і для охочих отримати допомогу. Ініціатори того чи іншого проєкту публікують його на краудфандинговому майданчику з усією необхідною інформацією та додатковими матеріалами. Ключовими відомостями про проєкт є його мета і завдання, необхідна сума і термін її збору. Якщо проєкт набирає необхідну суму, то авторам залишається тільки вивести її з рахунку, віддячити спонсорам і реалізувати проєкт. Залежно від краудплатформи можна вивести кошти, якщо проєкт повністю зібрав зазначену суму, або забрати перераховані гроші, якщо вся сума не була зібрана [4].

Ще десять років тому краудфандингу як явища в світі не було. Поодинокі збори коштів через інтернет почали проводити з 2000 року для підтримання музичних проєктів. Лише в 2008-2009 рр. були створені краудфандингові платформи Kickstarter і IndieGoGo, насамперед відомі фінансуванням стартапів і локальних бізнесів. 2014-й став роком справжнього прориву в краудфандингу і зборі коштів: ринок виріс утричі, на 167%, залучивши 16,2 млрд доларів. Найбільш гучні краудфандингові проєкти цього періоду запускалися на платформі Kickstarter. Тільки за 2014 р. 3,3 млн людей з усього світу вклали в проєкти на сайті Kickstarter 530 млн доларів, профінансувавши 22,2 тис. проєктів [2]. Сьогодні вже більше ніж у 160 країнах понад 35 000 осіб займаються краудфандингом. Всього у світі налічується понад 2000 краудфандингових платформ різної спрямованості, більшість із яких працюють у США – 41%, у Франції – 9%, у Німеччині – 7%. Найпопулярніша сфера краудфандингу на Заході – сприяння діяльності стартап-компаній і малого підприємництва. У 2014 р. з такою метою залучили 6,7 млрд доларів (41,3% всього обсягу [3, с. 53]. Попри це велика кількість краудфандингових платформ спрямовані на підтримку соціокультурних проєктів: у галузі музики та літератури – ArtistShare, PledgeMusic, Unbound и Distriby, у галузі творчих ініціатив – Kickstarter, Crowdculture, Wemakeit.

Модель нефінансової винагороди – модель Кікстартера (Kickstarter – одна з найвідоміших краудфандингових платформ) на сьогодні є найпоширенішою моделлю краудфандингу. Вона зарекомендувала себе як ефективний інструмент збору коштів на різні проєкти – від креативних до складних технологічних. Така модель може проявлятися у вигляді записаного альбому автора проєкту, запрошення на концерт, згадки в титрах, першого зразка виробленого продукту, автографа тощо. Для сфери культури у ролі моделі нефінансової винагороди може бути представлений її цікавий різновид – модель попередніх замовлень, коли винагородою може бути сам фінансований продукт (книга або фільм, музичний альбом або програмне забезпечення, новий гаджет). Автори таких проєктів гарантують доставку виробу відразу після його виробництва. Отже, спонсори в цій моделі краудфандингу стають першими користувачами результатів колективного

фінансування. Такий підхід фактично є передзамовленням інтелектуального продукту, але повністю співвідноситься з принципами краудфандингу загалом [1].

Список використаних джерел

1. Благова З. И. Исследование особенностей краудфандинга как инструмента финансирования проектов в сфере культуры. *Петербургский экономический журнал*. 2016. № 1. С. 122-129.
2. Краудфандинг в Украине: с миру по нитке. URL: https://inventure.com.ua/news/ukraine/kraudfanding_v_ukraine_s_miru_po_dollaru
3. Кулишова А. В. Роль краудфандинга в инновационной деятельности. *Academy*. 2016. № 1(4). С. 52-57.
4. Лещук Г. В. Реалізація соціальних ініціатив засобами інноваційних інформаційних технологій. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: «Педагогіка. Соціальна робота»*. 2017. Випуск 1 (40). С. 146-148.
5. Марченко О. С. Краудфандинг: соціально-економічний зміст та види. *Вісник національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого»*. 2013. № 4 (15). С. 26-35.

РОЗДІЛ 3. ПРАКТИКИ ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА



Марія Проскуріна (спікер Форуму)
*доктор економічних наук, доцент кафедри
івент-менеджменту, фешн та шоу-бізнесу
Київського університету культури,
перший заступник голови Ради молодих вчених
при Міністерстві культури України, голова
підкомісії НМК при МОН зі спеціальності
«Менеджмент соціокультурної діяльності»,
експерт УКФ, співзасновниця ГО «Всеукраїнська
спілка виконавців академічної музики «Академус»,
м. Київ, Україна*

НАУКОВІ ЗДОБУТКИ МОЛОДИХ ВЧЕНИХ ТА ЇХНІ ПРЕДСТАВЛЕННЯ В МІЖНАРОДНОМУ ПРОСТОРІ



Олександр Маншилін (спікер Форуму)
*викладач кафедри сучасної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв, хореограф, дослідник,
організатор фестивалю Простір танцю,
проектів Артіль та ALTstage
м. Київ, Україна*

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ АСОЦІАЦІЇ «ПЛАТФОРМА СУЧАСНОГО ТАНЦЮ» 2018-2021 рр. ДОСВІД СПІВПРАЦІ З ДЕРЖАВНИМИ ТА МІЖНАРОДНИМИ ІНСТИТУЦІЯМИ ТА ІНВЕТОРАМИ

Марина Ілляхова

*кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософії і освіти дорослих
ДЗВО «Університет менеджменту освіти» НАПН України
м. Київ, Україна
new_zealand@ukr.net*

КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ: МОЖЛИВОСТІ ІНТЕГРАЦІЇ ТВОРЧИХ І НАУКОВИХ ПРАКТИК

У документі ЮНЕСКО з реалізації «Програми дій у сфері культури миру і ненасильства» зазначено, що в структурі міжкультурної взаємодії особливе місце має займати креативність як ключовий ресурс людства: «... наша здатність до креативності розширює й підсилює наші можливості адаптації до різних екосистемам і дає змогу нам знайти найуспішніші способи «жити разом» [1, с. 5]. Міжкультурний обмін «породжує іскри креативності», зокрема креативність стає джерелом культурного розмаїття, разом із багатоманітними способами, за допомогою яких культури, групи і країни презентують себе. Відкриваються нові форми діалогу, змінюється бачення, утворюються нові зв'язки між людьми, країнами і поколіннями у всьому світі. Інакше, творчість, креативність – це постійний процес, який підтримує, підсилює і регенерує культурне розмаїття у часі і просторі ... » [1, с. 18]

Дискурс міжкультурної комунікації уможлиблюється завдяки креативним практикам і формуванню креативного простору міжкультурної взаємодії. Відповідно, найбільш дієвими стратегіями кореляції формальної, неформальної, інформальної освіти є ефективна вертикальна і горизонтальна освітня комунікація, розвиток інноваційно-креативних технологій і прийомів щодо забезпечення якості освіти, збагачення освітньої діяльності авторськими програмами. Для цього необхідна активна діяльність ініціативних, креативних науково-педагогічних працівників, які орієнтовані не на репродукцію, а на новаторство. У неформальній та інформальній безперервній освіті активізація новаторської діяльності науковців і педагогів можлива у створенні або долученні до простору креативних платформ. Цей креативний простір актуалізуються в межах проєктного дискурсу, для продукування у ньому соціокультурних і освітніх подій, що відповідають критеріям креативності. У проєктній діяльності на креативних платформах формують елементи креативних практик, які можуть стати повноцінною умовою забезпечення неформального та інформального безперервного професійного розвитку науково-педагогічного працівника. Креативні практики, в яких формується колективний

досвід утворення смислів, інтегрують: освітні практики і культуротворчу діяльність в контексті міжкультурного полілогу; практики соціальної і професійної мобільності, обміну досвідом; формальний, неформальний та інформальний безперервний розвиток науковців і педагогів у різних варіантах і комбінаціях; різноманітність відкритих креативних платформ і масових онлайн-курсів; проведення аналітичної та дослідницької діяльності у сфері культури, освіти і креативних індустрій [4].

Креативні індустрії – це продукування і впровадження креативних ідей, інноваційних тенденцій, сучасних соціокультурних трендів до креативного сектору економіки. Ключові напрями функціонування креативних індустрій: сприяння розвитку національної культури; забезпечення сприятливих умов для активізації інтелектуального та духовного потенціалу особистості і суспільства; залучення громадян до національного культурного фонду; підтримання культурної багатоманітності та інтеграція вітчизняного наукового і мистецького досвіду до світового культурного простору; нарощення економічного, соціального, освітнього і духовного потенціалу суспільства; когерентне поєднання науки, мистецтва, креативності та інновацій; усунення кордонів між країнами. Це відбувається завдяки: міжнародній співпраці з використанням е-технологій; відкритому доступу до інформаційних каналів; створенню сучасних унікальних ідей; соціокультурній та етнічній різноманітності; розвитку аксіологічного потенціалу особистості та її творчості, креативності, моральності, толерантності, неупередженості, оптимізму, відкритості, комунікабельності.

Задля ефективної участі науково-педагогічних працівників у креативних індустріях, необхідне поєднання ключових напрямів освітньої діяльності, зокрема: діяльність професійних мереж та асоціацій; зміцнення організаційного потенціалу, що можливо забезпечити завдяки налагодженню системи безперервної освіти; упровадження бізнес-інкубаторів; створення креативних освітніх кластерів; інтернаціоналізація інноваційних індустрій і науково-дослідних проєктів.

Україна вже зробила перші кроки в розвитку креативних індустрій, про що свідчить участь у програмі Європейського Союзу «Креативна Європа», що дає змогу українським культурним і освітнім інституціям долучатися до європейських професійних мереж, знаходити партнерів та реалізовувати різноманітні спільні міжнародні проєкти. Розроблено доктрину збалансованого розвитку «Україна-2030», у якій зазначено, що розвиток креативної економіки є одним із драйверів економічного розвитку країни [3]. Визначальним чинником і каталізатором економічного зростання національної економіки може бути тільки людський капітал, а тому пріоритетною є нова соціально-орієнтована модель розвитку, вищою цінністю в якій є людина, а головною рушійною силою – її креативний потенціал. Також ухвалено законопроект «Про культуру», в якому додано поняття

«креативні індустрії» – це перелік видів економічної діяльності, що мають потенціал до створення доданої вартості та робочих місць через культурне (мистецьке) та/або креативне вираження, а їхні продукти та послуги є наслідком індивідуальної творчості, навичок і таланту [3].

Сьогодні в Україні поступово формується кластер креативних індустрій, що поєднують індивідуальну творчість, колективну креативну діяльність, професіоналізм науковців і талант митців. Це має потенціал у формуванні соціального добробуту завдяки генеруванню креативних ідей та економічній реалізації об'єктів інтелектуальної власності. У перспективі цей процес має забезпечити когерентна, цілеспрямована, диференційована система формальної, неформальної та інформальної освіти. Післядипломна освіта як частина континууму безперервної освіти має впроваджувати актуальні види економічної діяльності відповідно до статистичної класифікації, прийнятої на основі Європейського Парламенту та Ради ЄС, які належать до креативних індустрій, а саме: видавництво мультимедійних посібників, підручників; виробництво освітніх відеофільмів і телевізійних програм; розроблення і трансляція освітніх заходів; створення віртуального освітнього простору з метою онлайн-консультацій, онлайн-коучингу; наукові дослідження і розробки у трансдисциплінарній сфері; маркетингові дослідження у галузі освіти; проведення майстер-класів, освітніх фестивалів, виставок, форумів.

З огляду на це когерентна система формальної, неформальної та інформальної післядипломної освіти має забезпечити психолого-педагогічний, андрагогічний, інформаційно-комунікативний та інноваційно-креативний супровід безперервного професійного розвитку науково-педагогічного працівника. Передусім, це оволодіння методологією постійної та ефективної гармонізації професійної і особистісно-орієнтованої життєтворчості не лише у стійких, а й у мінливих умовах соціально-економічної взаємодії. Це реалізується у набутті фахівцем вміння бачити варіанти, забезпечувати їхнє різноманіття, створювати умови для виникнення нових та зберігати єдність елементів у їхньому співвідношенні. Виникнення інновацій можливе лише там, де для цього застосовують багатовимірні можливості і високий ступінь свободи вибору. Саме надмірне різноманіття створює спектр можливих напрямів розвитку, надає матеріал для відбору найоптимальніших тенденцій безперервного професійного розвитку науково-педагогічного працівника. Креативна діяльність передбачає вміння визначати «професійний тренд», контролювати трансфер домінант власної професійної діяльності в умовах різних впливів середовища, здатність визначити потрібний напрям процесам подальшої актуалізації подій, бачити можливості життєво-професійної системи, а також ефективно формувати бажане майбутнє [4].

Отже, ефективне створення і реалізація креативних практик у безперервному професійному розвитку науково-педагогічних працівників може зупинити ізо-

ляцію і стагнацію у сфері наукових досліджень, реалізувати якісну підготовку і перепідготовку дослідників, упроваджувати економічно ефективні розробки у галузі фундаментальних і прикладних наук, подолати прірву між науковими дослідженнями та упровадженням їхніх результатів, стимулювати розробку та реалізацію інноваційних проєктів у сфері науки і творчості, культури і освіти, інтегрувати вітчизняну безперервну освіту і науку до освітнього й дослідного європейського простору. Для цього варто сприяти утворенню когерентної системи формального, неформального, інформального безперервного розвитку фахівця у вертикальних і горизонтальних мережевих варіантах; реалізовувати принципи конкурентоздатного освітнього віртуального середовища; розробляти і впроваджувати індивідуально-освітні траєкторії професійного розвитку і саморозвитку науково-педагогічних працівників; створювати і реалізовувати диференційовані, багатоваріантні, диверсифіковані за профілем програми, моделі, форми безперервного супроводу фахівця з урахуванням його фахових і соціально-економічних запитів, індивідуальних потреб та актуалізації розвитку креативних індустрій.

Список використаних джерел

1. Intercultural Competences. Conceptual and Operational Framework. Paris : UNESCO Publ.; 2013.
2. Доповідь з питань креативної економіки. Розширення можливостей локального розвитку, 2013. Спец. видання *Creative economy report widening local development pathways 2013 special edition*. URL : http://ssc.undp.org/content/ssc/news/events/widening_local_development_pathways.html
3. Україна–2030: Доктрина збалансованого розвитку ; [науковий редактор О. Жилінська]. Видання друге. Львів : Кальварія, 2017. 164 с.
4. Ілляхова М. В. Креативні практики у безперервному професійному розвитку науково-педагогічних працівників. *Український педагогічний журнал*. Видавництво «Педагогічна думка», 2019. № 2. С. 38-45.

Катерина Демакова

*студентка IV курсу кафедри музичного мистецтва
факультету мистецтв ВП «Миколаївська філія
Київського Національного університету культури і мистецтв»,
керівник студії гітарного виконавства «Експеримент»
ВП «Южноукраїнська атомна електрична станція»
Палацу культури «Енергетик»
м. Южноукраїнськ, Україна
demakovakateryna@mfkkm.ukr.education*

*Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент з наказу кафедри музичного мистецтва
факультету мистецтв ВП «Миколаївська філія
Київського національного університету
культури і мистецтв» В. Д. Сологуб*

ГІТАРА В СУЧАСНОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ МИКОЛАЇВЩИНИ

Гітара – це інструмент, який сформований на традиціях виконавства в західноєвропейській музичній культурі із виконанням класичного та сучасного репертуару та використанням специфічних виконавських штрихів і прийомів гри.

Гітарне мистецтво як сфера, заснована на традиціях західноєвропейської музики. Виконавство та композиторська практика Іспанії, Франції від епохи Нового часу започаткували цікавість до гітари як уособлення світського музикування. Гітарна музика в закордонній практиці розвивалася паралельно й у професійній, і в народній культурі [2, с. 14].

Незважаючи на популярність інструменту, гітару сприймали як непрофесійний аматорський інструмент, що був призначений для сфери побутового музикування. Професійний інтерес до гітари серед композиторів, почав зароджуватись у ХХ столітті. Значну роль у процесі відродження інтересу до інструменту, відіграла діяльність віртуоза-гітариста А. Сеговії.

Він вказував на те, що основні завдання його творчого шляху були пов'язані з донесенням необхідності іншого погляду на класичну гітару як на інструмент, що придатний не лише для розважальної чи суто фольклорної музики. Гітара стала інструментом, для якого писали високоякісні твори провідні композитори, був здійснений вплив на авторитетів в консерваторіях та музичних академіях, які сприяли включенню навчання гри на гітарі в програми навчальних закладів на тих же правах, що й на скрипці, віолончелі, фортепіано [5, с. 147].

Гітара в Україні є хоча й молодим, але достатньо прогресивним інструментом. Історія вітчизняного гітарного мистецтва почалася значно пізніше, ніж у Західній Європі, орієнтовно 150 років тому, але навіть за цей період набуло професійного рівня, сформувалися виконавські школи та традиції [1, с. 108].

Нині є чимало композиторів, яких справедливо можна йменувати творцями гітарної музики, багато з них є композиторами-гітаристами, що поєднують написання творів з виконавською діяльністю. Крім того, варто виокремити кілька гітарних шкіл, найбільш впливовими і важливими з яких є ті, що локалізуються у столиці та південному регіоні України [2, с. 14].

У творчості вітчизняних композиторів-гітаристів просліджується кілька основних тенденцій. Вони наслідують традиції, що заклали в гітарну музику західні композитори та займаються відродженням старовинної музики доби середньовіччя, Відродження, Бароко. А також значним є поєднання ознак першого та другого напрямку із додаванням елементів українського народного мелосу.

У доробку композиторів твори для дитячого віку, витвори високого професійного виконавського рівня, обробки народних пісень, перекладення для гітари, мініатюри, концертні твори, ансамблеві (в тому числі для ансамблю гітар). Усе це є передумовою високих перспектив подальшого розвитку вітчизняного гітарного виконавства.

Коли мова йде про гітару, то найчастіше виникають асоціації з її використанням як сольного інструмента, який досить часто використовується непрофесіоналами для акомпанування вокалу. Проте, подібне кліше має досить мало спільного з тими можливостями, які відкриваються завдяки професійній освіті [3, с. 304].

В українських закладах вищої освіти мистецького спрямування підготовка виконавців фаху «класична гітара» впроваджується за системою, яка прийнята за радянських часів. Одним із ключових чинників, який відрізняє вітчизняний підхід від західноєвропейської практики, є те, що навчання гітаристів і далі здійснюється на факультетах чи відділеннях народних інструментів. Такий чинник є таким, що демонструє докорінно неточний підхід до викладання майстерності гри на класичній гітарі [4, с.129].

Останнім часом стало доцільним і можливим переосмислити роль гітари і взяти за зразок модель, яку вдало використовують у західноєвропейському просторі. Закордонна практика викладання гітари орієнтована на сприйняття її як академічного інструмента та вимагає принципової зміни погляду на її справжню природу і передбачає модернізацію наявної освітньої системи.

На базі ВП «МФ КНУКіМ» впроваджена експериментальна модель викладання класичної гітари, де за основу беруться розробки із закордонних освітянських практик та власні напрацювання В. Д. Сологуб.

У 2016 році, на базі ВП «МФ КНУКіМ» у творчій співпраці з МФККМ, заснували перший в Україні студентський гітарний оркестр. Керівники гітарного

оркестру – В. Д. Сологуб (доцент з наказу кафедри музичного мистецтва, кандидат педагогічних наук) та С. М. Гриненко (старший викладач циклової комісії народного інструментального мистецтва МФККМ) [6, с. 206]. Саме цей практичний вид діяльності гітаристів є найбільш поширеним у Європі та світі. Адже, як відомо, колективне музикування сприяє більш інтенсивному розвитку музичного слуху, покращенню виконавської майстерності, формуванню музичного смаку [6, с. 113].

Студенти класу гітари мають змогу втілювати нові ідеї, вдосконалювати себе та розкривати свій творчий потенціал за допомогою вивчення великої кількості навчальних дисциплін, що спрямовані на гітарний фах. «Інструментування та аранжування для гітари» надає можливість розширювати та оновлювати репертуар для сольного виконавства, гітарного оркестру, гітарних ансамблів та ансамблів за участю гітари. Також студенти опановують новітні цифрові та комп'ютерні технології. Інструментування та аранжування нотного матеріалу здійснюється за допомогою різноманітних сучасних нотних редакторів, віртуальних студій звукозапису, комп'ютерного гітарного програмного забезпечення. Кожен студент має змогу розвивати музично-аналітичні вміння, здатність до розв'язання педагогічних та музичних завдань. Також реалізує весь спектр теоретичних знань із «Методики викладання фаху (за професійним спрямуванням)», «Історії виникнення та розвитку гітарного мистецтва» та практичні навички з «Фаху (спеціальний музичний інструмент гітара)», «Основ диригування», «Сольно ансамблевого та диригентського практикуму», «Читань нот з аркуша та підбору на слух», «Методики акомпанементу та концертмейстерського класу», «Основ гітарної імпровізації та композиції», які отримані в процесі комплексної професійної підготовки безпосередньо у галузі гітарного мистецтва [6, с. 113].

Впроваджена інклюзивна освіта за новітніми програмами та технологіями, для студентів-гітаристів із обмеженими можливостями, яка дає змогу професійно вдосконалюватися та зростати попри недоліки.

Така програма спонукає студентів-гітаристів досягати високих музичних вершин. Чимало з них стали лауреатами Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів, як солісти, у складі гітарних дуетів, квартетів та гітарного оркестру.

За ініціативою В. Д. Сологуб та С. М. Гриненко було засновано Міжнародний фестиваль гітарного мистецтва «VIVAT GUITARA!» та Всеукраїнський освітньо-мистецький проєкт «GUITAR CORPORATION», в рамках якого відбуваються відкриті майстер-класи з класичної гітари, ансамблю, оркестру гітаристів та навчальних дисциплін, які необхідні для виховання гітариста-фахівця.

Значним досягненням стало проведення у Миколаєві гітарного флешмобу 19 травня 2018 року, який зібрав 245 гітаристів, що стало визначною подією для

України та Східної Європи. Під час заходу учасники продемонстрували потенціал гітарного виконавства та заявили про можливість співпрацювати з провідними європейськими фахівцями, адже оркестром керував професор Бременської вищої школи мистецтв Ганс Вільгельм Кауфманн.

Гітарне мистецтво Миколаївщини наразі демонструє високий рівень розвитку всіх компонентів музичної системи. Багато випускників і далі працюють за фахом та впроваджують на базі ДМШ та Будинків творчості гітарні колективи. Зокрема, одним із таких прикладів стала студія гітарного виконавства «Експеримент» Палацу культури «Енергетик», яка почала своє існування в 2017 році. Спочатку колектив працював у складі оркестру народних інструментів. Учні, які мали бажання вчитися грі на гітарі, були змушені грати на інших струно-щипкових інструментах, які входять до складу оркестру, тобто на домрі чи балалайці. Принцип викладання кардинально різнився з вивченням гітарного мистецтва, що призвело до слабких знань інструменту, проблем із постановкою рук, посадкою за інструментом, звуковидобуванням та звукоутворенням. Це все спричинило припинення навчання гри на гітарі та небажання грати на інших інструментах в оркестрі народних інструментів.

За ініціативи автора було впроваджено виокремлення гітарного мистецтва в колектив, який би існував незалежно від народного оркестру та застосовані методи викладання дисципліни за прикладом ВП «МФ КНУКіМ» за розробками В. Д. Сологуб. За короткий час студія гітари здобула велику популярність та зацікавленість у населення різного віку. Завжди має велику чисельність учнів-гітаристів.

Список використаних джерел

1. Блажевич В. Еволюція розвитку виконавських традицій гітарного мистецтва у вітчизняному культурно-освітньому просторі. *Естетика і етика педагогічної дії*: зб. наук. пр., Київ, 2017. Вип. 15. С. 107-114.
2. Гриненко С. М. Специфіка творів для гітари українських композиторів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Тернопіль : ТНПУ імені В. Гнатюка, 2018. № 2. Вип. 39. С. 12-17.
3. Гриненко С. М. Гітарний оркестр: історія формування та сучасний стан. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр., Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2018. Вип. 34. С. 302-309.
4. Сологуб В. Д. Практика підготовки виконавців спеціальності «Класична гітара» в українському освітньому просторі (на прикладі ВП «МФ КНУКіМ»). *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*: зб. наук. пр. Запоріжжя : Класич. приват. ун-т., 2019, № 64, Т. 2. С. 128-133.

5. Сологуб В. Д. До проблеми академізації класичної гітари в системі української освіти: школи, репертуар та виконавські традиції. *Теорія і методика професійної освіти. Інноваційна педагогіка*: наук. журнал. Одеса : Причорном. наук.-досл. інстит. економ. і інновацій, 2019 Вип. 14. Т. 1. С. 145-149.
6. Матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні»: збірник тез доповідей (II частина). Миколаїв : ВП «Миколаївська філія КНУКіМ», 2018. 234 с.

I Всеукраїнський форум молодих вчених «Наукова весна 2021. Культура і мистецтво в сучасному світі»

**Збірник матеріалів форуму
28 травня 2021 р.**

Літературний редактор:

Кунц Т. В.

Технічне редагування та верстка:

Бережна О. В.

Відповідальний за випуск:

Горбань Ю. І.

Дизайн обкладинки:

Бережна О. В.

Підписано до друку 29.06.2021. Формат 60*84 1/8.
Друк офсетний. Гарнітура Times New Roman, Roboto.
Ум. друк. арк. 11,86. Обл.-вид. арк. 6,10.
Тираж 50.

Видавець Київський національний університет
культури і мистецтв
Видавничий центр КНУКіМ
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного
реєстру видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої
продукції, серія ДК № 4776 від 09.10.2014