

ISSN 2410-1915 (Print)  
ISSN: 2616-423X (Online)

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

---

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE  
MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE  
KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

# КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО У СУЧАСНОМУ СВІТІ

CULTURE AND ARTS IN THE MODERN WORLD

*Наукові записки КНУКіМ*  
*Scientific Papers of KNUKіM*

ВИПУСК 18  
ISSUE 18

Засновано у 2003 р.  
Founded in 2003 year

KYIV  
KNUKIM PUBLISHING

КИЇВ  
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР  
КНУКіМ  
2017

Культура і мистецтво у сучасному світі: наук. зап. КНУКіМ. Вип. 18 / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2017. – 237 с.

У збірнику висвітлюються актуальні питання теорії та історії української і світової культури, теоретичні та творчі проблеми розвитку мистецтва у сучасних умовах.

Рекомендовано до друку Головною Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв (протокол № 26 від 15.06.2017 р. )

**Редакційна колегія:**

|                        |  |
|------------------------|--|
| Поплавський М. М.      | голова редакційної колегії, доктор педагогічних наук, професор   |
| Безклубенко С. Д.      | доктор філософських наук, професор   |
| Петрова І. В.          | доктор культурології, професор   |
| Долбенко Т. О.         | доктор культурології, професор   |
| Гончарова О. М.        | доктор культурології, професор   |
| Сабадаш Ю. С.          | доктор культурології, професор,<br>Маріупольський державний університет  |
| Герчанівська П. Е.     | доктор культурології, професор, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв   |
| Більченко Є. В.        | доктор культурології, доцент,<br>НПУ ім. М. П. Драгоманова   |
| Гурбанська А. І.       | доктор філологічних наук, професор   |
| Ластовський В. В.      | доктор історичних наук, професор   |
| Михайлова Р. Д.        | доктор мистецтвознавства, професор   |
| Бровко М. М.           | доктор філософських наук, професор,<br>Національна музична академія України<br>ім. П. І. Чайковського,   |
| Курочкін О. В.         | доктор історичних наук, професор, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, головний науковий співробітник |
| Брацкі Артур Себастьян | доктор габілітований гуманітарних наук, професор, Гданський університет (Польща)   |
| Розвадовські Піотр     | доктор габілітований гуманітарних наук, професор, Суспільна Академія Наук у Лодзі, президент Варшавської Вшехніци (Польща)                                 |
| Оборська С. В.         | кандидат мистецтвознавства, доцент<br>(відповідальний секретар)  |

Адреса редакційної колегії: м. Київ, вул. Є. Коновальця, 36, к. 913.

Київський національний університет культури і мистецтв,  
видавничо-редакційний відділ, тел.: 529-97-90.

Наказом Міністерства освіти і науки України № 374 від 13.03.2017 збірник включено до Переліку наукових фахових видань України, в якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук з культурології (додаток № 8).

Державним комітетом телебачення і радіомовлення України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 7950 серія КВ від 06.10.2003 р.

## ЗМІСТ

***Bezruchko O.***

THE PRIMARY STAGE OF SCREENWRITING AND  
DIRECTING TANDEM WORK OF Y. SOLNTSEVA AND  
M. VINIARSKYI ON THE FILM «THE VISUN REPUBLIC» 9

***Бережник С. І.***

ТВОРЧІ ЗДОБУТКИ ПРОВІДНИХ МУЗИЧНИХ ГУРТІВ  
УКРАЇНИ 25

***Білецька О. О.***

ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНА ЗУМОВЛЕНІСТЬ  
ПЕРЕКЛАДУ В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ  
КОМУНІКАЦІЇ 47

***Боженко Р. В.***

ПРИРОДНЄ ТА ШТУЧНЕ ОСВІТЛЕННЯ ЯК ХУДОЖНЬО-  
ОБРАЗНИЙ ЗАСІБ В ІНТЕР'ЄРАХ ДИТЯЧИХ ЛІКАРЕНЬ 74

***Гриценко О. Г.***

ДИСКУРС СИМФОНІЗМУ У ТВОРЧОСТІ ВАЛЕРІЯ  
АНТОНЮКА 88

***Конюкова І. Я.***

СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЕТИКЕТУ  
В УМОВАХ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА 111

***Малюк Є. О.***

ТРАНСФОРМАЦІЯ РОЛІ ГЛЯДАЧА В ОНЛАЙНОВИХ  
ТРАНСЛЯЦІЯХ ВІДЕОІГОР 132

|  |     |
|--|-----|
| <b><i>Пилипець І. В.</i></b><br>ЮРІЙ ЮРІЙОВИЧ КОСТЮК (КОСТЬО) (1912–1998):<br>ОСНОВНІ ВІХИ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ | 148 |
| <b><i>Поплавська А. В.</i></b><br>ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ГОСТИННОСТІ<br>В УКРАЇНІ                       | 168 |
| <b><i>Устименко Л. М.</i></b><br>МИСТЕЦЬКІ РЕКРЕАЦІЙНІ ІННОВАЦІЇ В ТУРИЗМІ                                   | 185 |
| <b><i>Цімох Н. І.</i></b><br>ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЖАНРІВ СУЧАСНИХ<br>ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ПРОГРАМ                      | 201 |
| <b><i>Чорна К. В.</i></b><br>ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ГРИ В ТЕЛЕВІЗІЙНИХ<br>ПРОГРАМАХ                          | 220 |

## СОДЕРЖАНИЕ

***Bezruchko O.***

THE PRIMARY STAGE OF SCREENWRITING AND  
DIRECTING TANDEM WORK OF Y. SOLNTSEVA AND  
M. VINIARSKYI ON THE FILM «THE VISUN REPUBLIC» 9

***Бережник С. И.***

ТВОРЧЕСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ ВЕДУЩИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ  
ГРУПП УКРАИНЫ 25

***Белецкая О. А.***

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ  
ПЕРЕВОДА В КОНТЕКСТЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ  
КОММУНИКАЦИИ 47

***Боженко Р. В.***

ЕСТЕСТВЕННОЕ И ИСКУССТВЕННОЕ ОСВЕЩЕНИЕ КАК  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОЕ СРЕДСТВО В ИНТЕРЬЕРЕ  
ДЕТСКИХ БОЛЬНИЦ 74

***Гриценко О. Г.***

ДИСКУРС СИМФОНИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ ВАЛЕРИЯ  
АНТОНЮКА 88

***Конюкова И. Я.***

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ  
ЭТИКЕТА В УСЛОВИЯХ ИНФОРМАЦИОННОГО  
ОБЩЕСТВА 111

***Малюк Е. А.***

ТРАНСФОРМАЦИЯ РОЛИ ЗРИТЕЛЯ В ОНЛАЙНОВЫХ  
ТРАНСЛЯЦИЯХ ВИДЕОИГР 132

***Пилипец И. В.***

ЮРИЙ ЮРЬЕВИЧ КОСТЮК (КОСТЬО) (1912–1998): 148  
ОСНОВНЫЕ ВЕХИ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

***Поплавская А. В.***

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ 168  
ГОСТЕПРИИМСТВА В УКРАИНЕ

***Устименко Л. Н.***

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕКРЕАЦИОННЫЕ ИННОВАЦИИ В 185  
ТУРИЗМЕ

***Цимох Н. И.***

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЖАНРОВ СОВРЕМЕННЫХ 201  
ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ПРОГРАММ

***Черная К. В.***

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ИГРЫ 220  
В ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ПРОГРАММАХ

## CONTENTS

***Bezruchko O.***

THE PRIMARY STAGE OF SCREENWRITING AND DIRECTING TANDEM WORK OF Y. SOLNTSEVA AND M. VINIARSKYI ON THE FILM «THE VISUN REPUBLIC» 9

***Berezhnyk S.***

CREATIVE ACHIEVEMENTS OF THE LEADING MUSIC BANDS OF UKRAINE 25

***Biletska O.***

CULTURE AND LANGUAGE INFLUENCE UPON TRANSLATION IN THE CONTEXT OF INTERCULTURAL COMMUNICATION 47

***Bozhenko R.***

NATURAL AND ARTIFICIAL LIGHTING AS AN ARTISTIC AND IMAGINATIVE MEANS IN THE INTERIOR OF CHILDREN'S HOSPITALS 74

***Hrytsenko O.***

SYMPHONIC DISCOURSE IN THE WORK OF VALERIY ANTONYUK 88

***Koniukova I.***

SOCIOCULTURAL TRANSFORMATIONS OF ETIQUETTE IN THE INFORMATION SOCIETY 111

***Malyuk Ye.***

TRANSFORMATION OF THE ROLE OF SPECTATOR IN THE VIDEO GAME LIVE STREAMING 132

|  |     |
|--|-----|
| <i>Pylypets I.</i><br>YURIY YU. KOSTYUK (KOSTYO) (1912–1998): MILESTONES<br>OF LIFE AND WORK | 148 |
| <i>Poplavska A.</i><br>HISTORICAL PRINCIPLES OF HOSPITALITY<br>DEVELOPMENT IN UKRAINE        | 168 |
| <i>Ustymenko L.</i><br>ART RECREATIONAL INNOVATIONS IN TOURISM                               | 185 |
| <i>Tsimokh N.</i><br>TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF GENRES OF MODERN<br>TELEVISION PROGRAMS    | 201 |
| <i>Chorna K.</i><br>THE USE OF GAME ELEMENTS IN TELEVISION PROGRAMS                          | 220 |



**UDC 791.633-051(470+477)**

***Oleksandr Bezruchko***

*Doctor of Arts Study,*

*Associate Professor,*

*Kyiv National University of*

*Culture and Arts,*

*Kyiv, Ukraine*

*oleksandr\_bezruchko@ukr.net*

**THE PRIMARY STAGE OF SCREENWRITING AND DIRECTING  
TANDEM WORK OF Y. SOLNTSEVA AND M. VINIARSKYI  
ON THE FILM «THE VISUN REPUBLIC»**

**The purpose of the article** is to reconstruct the primary stage of screenwriting and directing collaboration between Y. Solntseva and M. Viniarskyi during their work on the film «The Visun Republic» at Kyiv Film Studios (motion picture studios). The **research methodology** suggests the application of scientific reconstruction methods, objectivity, and historicism. The specified methodological approaches allow for recreating the picture of the cultural process based on contemporary records and defining historical and art preconditions of the emergence and problematics of screenwriting and directing collaboration between Yuliya Solntseva and Mykhailo Viniarskyi on the film «The Visun Republic» at Kyiv Film Studios (motion picture studios). **Conclusions.** Concluding the aforementioned, it can be stated that the scientific objectives have been accomplished: the specificity of the typical for cinematography of the

second half of the 1930s phenomenon of a directing tandem has been studied; the reasons for the emergence of the screenwriting and directing tandem of Y. Solntseva and M. Viniarskyi have been analysed; the role and position of each participant of this creative tandem have been distinguished; variants of creative directing tandems in Ukrainian cinematography have been mentioned. Nevertheless, **the prospects** for scientific research remain promising, as the further screenwriting and directing collaboration between Y. Solntseva and M. Viniarskyi on the film «How the Steel Was Tempered» has not been thoroughly researched. **The significance** of this research in terms of Art History lies within discovering and introducing the new important facts about Ukrainian and Soviet cinematography of the 1930s. Based on little-known contemporary records and published materials of that time, all the stages of screenwriting and directing collaboration between Y. Solntseva and M. Viniarskyi during their work on the film «The Visun Republic» at Kyiv Film Studios have been reconstructed.

**Key words:** creative tandem, Yuliya Solntseva, Mykhailo Viniarskyi, Kyiv Film Studios (motion picture studios), «The Visun Republic», film director, screenwriter.

*Безручко Олександр Вікторович, доктор мистецтвознавства,  
доцент, Київський національний університет культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

**Початковий етап роботи сценарно-режисерського тандему  
Ю. Солнцевої – М. Вінярського над фільмом «Вісунська  
республіка»**

**Мета статті.** Реконструювати початковий етап функціонування сценарно-режисерського тандему Юлії Іполитівни Солнцевої – Михайла Борисовича Вінярського над фільмом «Вісунська республіка» на Київській кінофабриці (кіностудії художніх фільмів). **Методологія дослідження** полягає у застосуванні методів наукової реконструкції, об'єктивності й історизму. Зазначені методологічні підходи дозволяють відтворити картину культурного процесу на базі архівних даних та виявити історичні та мистецтвознавчі передумови появи та проблематики роботи сценарно-режисерського тандему Юлії Іполитівни Солнцевої – Михайла Борисовича Вінярського над фільмом «Вісунська республіка» на Київській кінофабриці (кіностудії художніх фільмів). **Висновки.** Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що поставлені наукові завдання виконані: досліджено специфіку роботи типового для кінематографа у другій половині 30-х рр. ХХ ст. феномену парних режисерів, або режисерського тандему; проаналізовано причини утворення сценарно-режисерського тандему Ю. Солнцева – М. Вінярський; з'ясовано роль та місце кожного з учасників цього творчого тандему; розказано про варіанти творчих тандемів режисерів в українському кінематографі. Тим не менш, **перспективи** наукових розвідок залишаються великими, оскільки ще недостатньо досліджено продовження функціонування сценарно-режисерського тандему Юлії Іполитівни Солнцевої – Михайла Борисовича Вінярського над фільмом «Вісунська республіка» на Київській кінофабриці (кіностудії художніх фільмів). **Значення** цього дослідження для мистецтвознавства полягає у віднайденні та введенні в науковий обіг здобутий автором новий цінний фактаж

з історії українського і радянського кінематографа у 30-х рр. ХХ ст. На основі маловідомих архівних документів і матеріалів тогочасної кінематографічної преси реконструйовано початковий етап функціонування сценарно-режисерського тандему Юлії Іполитівни Солнцевої – Михайла Борисовича Вінярського над фільмом «Вісунська республіка» на Київській кінофабриці (кіностудії художніх фільмів).

**Ключові слова:** творчий тандем, Юлія Іполитівна Солнцева, Михайло Борисович Вінярський, Київська кіностудія художніх фільмів, «Вісунська республіка», кінорежисер, сценарист.

*Безручко Александр Викторович, доктор искусствоведения, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

**Начальный этап работы сценарно-режиссерского тандема Ю. Солнцевой – М. Винярского над фильмом «Висунская республика»**

**Цель статьи.** Реконструировать начальный этап функционирования сценарно-режиссерского тандема Юлии Ипполитовны Солнцевой – Михаила Борисовича Винярского над фильмом «Висунская республика» на Киевской кинофабрике (киностудии художественных фильмов). **Методология исследования** заключается в применении методов научной реконструкции, объективности и историзма. Отмеченные методологические подходы позволяют воссоздать картину культурного процесса на базе архивных данных и обнаружить исторические и искусствоведческие предпосылки появления и проблематики работы сценарно-режиссерского тандема Юлии Ипполитов-

ны Солнцовой – Михаила Борисовича Винярского над фильмом «Висунская республика» на Киевской кинофабрике (киностудии художественных фильмов). **Выводы.** Подытоживая вышеизложенное, можно отметить, что поставленные научные задачи выполнены: исследована специфика работы типичного для кинематографа во второй половине 30-х гг. XX ст. феномена парных режиссеров, или режиссерского тандема; проанализированы причины образования сценарно-режиссерского тандема Ю. Солнцовой – М. Винярского; выяснена роль и место каждого из участников этого творческого тандема; рассказано о вариантах творческих тандемов режиссеров в украинском кинематографе. Тем не менее, **перспективы** научных исследований остаются большими, поскольку еще недостаточно изучено продолжение функционирования сценарно-режиссерского тандема Юлии Ипполитовны Солнцовой – Михаила Борисовича Винярского над фильмом «Висунская республика». **Значимость** этого исследования для искусствоведения заключается в нахождении и введении в научное обращение добытый автором новый ценный фактаж по истории украинского и советского кинематографа в 30-х гг. XX ст. На основе малоизвестных архивных документов и материалов кинематографической прессы исследуемого периода реконструирован начальный этап функционирования сценарно-режиссерского тандема Юлии Ипполитовны Солнцовой – Михаила Борисовича Винярского над фильмом «Висунская республика» на Киевской кинофабрике (киностудии художественных фильмов).

**Ключевые слова:** творческий тандем, Юлия Ипполитовна Солнцева, Михаил Борисович Винярский, Киевская киностудия художественных фильмов, «Висунская республика», кинорежиссер, сценарист.

**Problem setting.** The significance of this research is stipulated by the need to study the little-known pages of the history of Ukrainian cinematography and its grandees that for some reason were not studied by Ukrainian art historians.

**Analysis of the latest researches and publications.** Despite references to personal life and career of Y. Solntseva (in most cases, in respect to O. Dovzhenko) in publications by S. Trymbach [3; 4; 21; 22], R. Korohodskyi [6], M. Shchudria [25–27], L. Cherevatenko [12; 24], V. Marochko [9], V. Popyk [15; 16], T. Derevianko [10], V. Aheeva [4], V. Pryhorovskyi [5], E. Sverstiuk [11], V. Kudin [7; 8], V. Myslavskyi [13], and others, we can acknowledge that Ukrainian art historians, in fact, have not researched personal life and career of M. Viniarskyi, except for publications by O. Bezruchko [1]. However, the main fact is that the functioning of the tandem of screenwriters and directors Y. Solntseva and M. Viniarskyi during their work on the film «The Visun Republic» remains unexplored.

**The research objective** of this article is to provide research into specific features of cinematography of the second half of the 1930s, namely the phenomenon of a directing tandem; to analyse the reasons why the screenwriting and directing tandem of Y. Solntseva and M. Viniarskyi appeared; to distinguish the role of each participant in this creative tandem; to mention variants of creative directing tandems in Ukrainian cinematography.

**Methods of research.** To accomplish these scientific objectives all the scientific literature available was studied and analysed: Ukrainian (the Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine, the Central

State Archives of Public Organisations of Ukraine, the Museum-Archive of Oleksandr Dovzhenko National Film Studio, the State Archive of the Security Service of Ukraine etc.) and Russian archives (the Archive of All-Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov, Gosfilmofond of the Russian Federation «Belye Stolby» etc.) were studied, as well as Ukrainian and All-Union newspapers and magazines of that time «Za Bil'shovytskyi Film», «Kino», «Radianske Kino», «Iskusstvo Kino» etc. The **research methodology** consisted of the application of scientific reconstruction methods, objectivity, and historicism. The specified methodological approaches allow for recreating the picture of the cultural process based on contemporary records and defining historical and art preconditions of the emergence and problematics of screenwriting and directing collaboration between Yuliya Solntseva and Mykhailo Viniarskyi on the film «The Visun Republic» at Kyiv Film Studios (motion picture studios).

**The objective of the article.** To reconstruct the primary stage of screenwriting and directing collaboration between Y. Solntseva and M. Viniarskyi during their work on the film «The Visun Republic» at Kyiv Film Studios (motion picture studios).

**Exposition of the basic material.** In the 1930s, well-known actress Yuliya Ippolitovna Solntseva (7.08.1901, Moscow – 28.10.1989, Moscow) made many efforts to become a film director. As recorded in the declassified «Operational message on Y. Solntseva of January 24, 1939»: «In recent years Solntseva has intensely aspired independent work without Dovzhenko. She said she wanted to work without Dovzhenko's help, because her work under the supervision of Dovzhenko would be estimated by all as his own (and not her) success» [14].

However, Y. Solntseva, who had great work experience in cinematography as an actress in such feature films as «Aelita» (1924, Aelita), «Cigarette Girl From Mosselprom» (1924, Zina Vesenina), «Leon Couturier» (1927, Katya), «Storm» («Lighthouse in the Black Sea», «A Story of One Night», 1928, Katya), «Jimmi Higgins» (1928, Ellen), «Eyes Which Saw» (1928, Rosa), «Two Women» (1928, Krekshina), «Earth» (1930, daughter of Opanas), and as an assistant director (in the films «Earth», «Ivan», and «Aerograd» by O. Dovzhenko), needed a young film director who knew the latest achievements in the field of film direction, but did not have their own projects, so she could enjoy all the glory in the creative tandem.

For this role, the graduate of S. Eisenstein's workshop on film directing Mykhailo Borysovykh Viniarskyi (21.11.1912, Bobrynets', Elizavetgrad guberniya (today – Kyrovohrad region) – 30.03.1977, Kyiv), who attended the course of great lectures by leading Soviet cinema teachers at Higher State Institute of Cinematography (VGIK; today – All-Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov) was perfectly suited; however, he had not yet managed to prove himself as an independent film director. Moreover, he came to Kyiv Film Studios to shoot a debut film.

Y. Solntseva and M. Viniarskyi got acquainted during the filming of «Aerograd», where the trainee was under supervision not only of the film director, Oleksandr Dovzhenko, but also film director assistant Y. Solntseva, who was described by S. Talskyi in the All-Soviet newspaper «Kino»: «The daily collaboration with assistant film director Solntseva ensured the conditions for really fruitful production training of M. Viniarskyi» [19].



As it was noted in the article «The Chronicle of Screenplay Portfolio» of November 28, 1936, Y. Solntseva started to work on the screenplay of «The Visun Republic» at Kyiv Feature Film Studios and became principal director of the future film: «The screenplay of «The Visun Republic» has been written and is going to be shot at Kyiv Feature Film Studios by a merited actress, Y. Solntseva. This film is about the heroic struggle of peasants of Visun village against the White Russian» [23].

However, in only one and a half month, in the same newspaper, «Za Bil'shovyt'skyi Film», it was noted that the creative tandem of Solntseva-Viniarskyi were authors-directors of «The Visun Republic», i.e. screenwriters, and later became producers of this screenplay.

However, in most cases in a tandem there was usually a co-director, such as, for instance, in the feature film of 1937, «Tom Sawyer», shot in 1936 at Kyiv Film Studios. In most cinema guides it is noted that the directors of this film were Lazar Frenkel and Glib Zatvornytskyi. At Gosfilmofond the case of the film «Tom Sawyer» was revised. In the authorization permit No 510/36 the only director is stated, i.e. Lazar Frenkel [17, p. 1]. To clarify the situation with the status of Glib Zatvornytskyi, the second page of the editorial scripts of «Tom Sawyer» reads: «Director – L. Frenkel. <...> Co-director – G. Zatvornytskyi» [17, p. 2].

Therefore, Lazar Frenkel was the film director (in modern language, producer), while Glib Zatvornytskyi was the co-director.

In contrast, there were also directing tandems, such as, for example, the one of Oleh Pavlenko and Hrygorii Lipshyts in the film «Willows and Pavements» with the screenplay by Vanda Vasylevska, where both directors were producers.

However, in this creative tandem, most likely because of the higher status of Y. Solntseva, M. Viniarskyi was the co-director. The matter was finally clarified in a declassified document from the archive of the Security Service of Ukraine: «Solntseva was appointed the sole producer of the film “The Visun Republic”» [14].

At the lecture on April 1, 1936 to the students of the Academy of Directing at VGIK, Oleksandr Dovzhenko referred to M. Viniarskyi, who «met such people in the villages of Mykolaiv oblast and found out about such life cases, full of deep social meaning and dramatic tension, that one could make up for years and would never reach such a result» [2, p. 19].

Such trips helped M. Viniarskyi collect the material for the screenplay of «The Visun Republic». On January 21, 1937, in the editorial article «Screenplay Portfolio of Kyiv Film Studios», it was noted that amongst secondary screenplays there was a film by the tandem: «The Visun Republic» – scriptwriters-directors – Solntseva and Viniarskyi» [18].

On January 22, 1937, Head of «Ukrainfilm» trust, M. Tkach, informed through the All-Union newspaper «Kino»: «The thematic agenda of our civil defence unit of the USSR includes one more film, the screenplay by Y. Solntseva and M. Viniarskyi – «The Visun Republic», devoted to one of the extremely important and heroic episodes of struggle between the Ukrainian working peasantry and the White Russian over Soviet power» [20].

**Conclusions.** Concluding the aforementioned, it can be stated that the scientific objectives have been accomplished: the specificity of the typical for cinematography of the second half of the 1930s phenomenon of a directing tandem has been studied; the reasons for the emergence of the

screenwriting and directing tandem of Y. Solntseva and M. Viniarskyi have been analysed; the role and position of each participant of this creative tandem have been distinguished; variants of creative directing tandems in Ukrainian cinematography have been mentioned. Nevertheless, **the prospects** for scientific research remain promising, as the further screenwriting and directing collaboration between Y. Solntseva and M. Viniarskyi on the film «How the Steel Was Tempered» has not been thoroughly researched.

**The significance** of this research in terms of Art History lies within discovering and introducing the new important facts about Ukrainian and Soviet cinematography of the 1930s. Based on little-known contemporary records and published materials of that time, all the stages of screenwriting and directing collaboration between Y. Solntseva and M. Viniarskyi during their work on the film «The Visun Republic» at Kyiv Film Studios have been reconstructed.

### **Список використаних джерел**

1. Безручко О. Таємниці щоденників Олександра Довженка / О. Безручко // Пам'ятки : археогр. щорічник. – 2008. – Т. 9. – С. 208–230.
2. Довженко А. П. Беседа с молодыми режиссерами-слушателями Режиссерской академии ВГИК (1 апр. 1936 г.) / А. П. Довженко // Из истории кино : материалы и документы. – Москва : АН СССР, 1959. – Вып. 2. – С. 8–28.
3. Довженко А. Щоденникові записи, 1939–1956 – Дневниковые записи, 1939–1956 / А. Довженко. – Харьков : Фолио, 2013. – 879 с.

4. Довженко без гриму : листи, спогади, архівні знахідки / [упоряд. і комент.: В. Агеєвої та С. Тримбача ; прим. С. Тримбача]. – Київ : КОМОРА, 2014. – 471 с.
5. Довженко О. Його Юліана : з епістоляр. спадщини О. Довженка / О. П. Довженко ; [упоряд. В. М. Пригоровський]. – Ніжин : Аспект-Поліграф, 2011. – 107 с.
6. Корогодський Р. Довженко в полоні : розвідки та есеї про Майстра / Роман Корогодський. – Київ : Гелікон, 2000. – 352 с.
7. Кудін В. Зоряний шлях : худож.-докум. повість / В. О. Кудін. – Київ : Парлам. вид-во, 2004. – 224 с.
8. Кудін В. Сашко : худож.-докум. повість / В. Кудін. – Київ : ЕКМО, 2004. – 263 с.
9. Марочко В. Зачарований Десною : іст. портрет О. Довженка / В. Марочко. – Київ : Вид. дім «Києво-Могил. акад.», 2006. – 285 с.
10. Неопубліковані листи Олександра Довженка / публ. Тетяни Дерев'янка // Дніпро. – 1994. – № 9/10. – С. 26–37.
11. Олександр Довженко вчора і сьогодні: затемнені місця в біографії : [зб. матеріалів] / упоряд. Є. Сверстюк. – Луцьк : Терен, 2005. – 200 с.
12. Олександр Довженко: Літопис життя. Фільми. Малюнки. Задуми : [до столітнього ювілею О. П. Довженка] / [наук. та літ. ред. Л. Череватенко]. – Київ : [б. в.], 1994. – 144 с.
13. Олександр Довженко: маловідомі сторінки / передм., упоряд. В. Н. Миславський. – Харків : Дім реклами, 2015. – 280 с.

14. Оперативне повідомлення про Ю. І. Солнцева, 24 січ. 1939 р., м. Київ // Галузев. держ. архів Служби Безпеки України (ГДА СБ України). – Ф. 11. – Спр. С–836. – Т. 2. – Ч. І. – Арк. 19–21.

15. Попик В. Під софітами ВЧК-ДПУ-НКВС-НКДБ-КДБ / В. Попик // Дніпро. – 1995. – № 9/10. – С. 21–59.

16. Попик В. Під софітами спецслужб / В. Попик. – Київ, 2000. – 406 с.

17. Справа кінострічки «Том Сойер» // Держфільмофонд РФ «Білі стовпи». – Ф. 7. – Оп. 1. – Спр. 2544.

18. Сценарний портфель Київської кіностудії // За більшовицький фільм. – 1937. – 21 січ.

19. Тальский С. Студенты на производстве / С. Тальский // Кино. – 1935. – 4 июл.

20. Ткач М. На пороге 1937 года / М. Ткач // Кино. – 1937. – 22 янв.

21. Тримбач С. Не віднесена вітром: 100 років Ю. Солнцевій / С. Тримбач // Дзеркало тижня. – 2001. – 11–17 серп. (№ 30). – С. 16.

22. Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів: ідентифікація автора в національному часо-просторі / С. Тримбач. – Вінниця : ГЛОБУС-ПРЕС, 2007. – 800 с.

23. Хроніка сценарного портфеля // За більшовицький фільм. – 1936. – 28 листоп.

24. Череватенко Л. Довженко визволений / Л. Череватенко // КІНО–КОЛО. – 2005. – № 25. – С. 108–135.

25. Шудря М. Геній найщирішої проби. Нариси. Розвідки. Рецензії. Інтерв'ю. Публікації / М. Шудря. – Київ : Юніверс, 2005. – 382 с.

26. Шудря М. Священні миті осяяння / М. Шудря // Дніпро. – 2004. – № 9/10. – С. 72–79.

27. Шудря Н. Юлька и ее Запорожец / Н. Шудря // Аспекти. – 2004. – 1–7 окт. – С. 7.

### References

1. Bezruchko, O.V. (2008). Secrets of Oleksandr Dovzhenko's diaries. [*Sights: archaeographic annual*], vol. 9, pp. 208–230.

2. Dovzhenko, A.P. (1959). Conversation with young stage directors-listeners of the Academy of Directing at VGIK, 1936, April, 1. *Iz istorii kino : materialy i dokumenty* [*From the history of cinematography: materials and documents*], issue 2, pp. 8–28.

3. Dovzhenko, O. (2013). *Diary records, 1939–1956*. The Russian archive of Literature and Arts. Kharkiv: Folio.

4. Aheeva, V., and Trumbach, S. (2014). *Dovzhenko without make-up: letters, memoirs, archived findings*. Kyiv: Komora.

5. Dovzhenko, O. (2011). *His Yuliana: from epistolary heritage*. Nizhyn: Aspekt-poligraph.

6. Korohodskiy, R. (2000). *Dovzhenko in thrall: secret services and stories about the Master*. Kyiv: Heliocoon.

7. Kudin, V. (2004). *Star way*. Parliamentary publishing house, Kyiv, p. 224.

8. Kudin, V. (2004). *Sashko: fiction and documentary story*. Kyiv: EKMO.
9. Marochko, V.I. (2006). *Enchanted by the Desna: historical portrait of O. Dovzhenko*. Kyiv: Publishing house of «The Kiev-Mohyla Academy».
10. Derevianko, T. (1994). Unpublished letters by Oleksandr Dovzhenko. *Dnipro*, vol. 9/10, pp. 26–37.
11. Sverstiuk, E. (2005). *Oleksandr Dovzhenko yesterday and today: black-out pages of biography*. Lutsk : Teren, p. 200.
12. Cherevatenko, L. ed. (1994). *Oleksandr Dovzhenko: the chronicle of life. Films. Pictures. Intentions*. [to the centenary anniversary of O.P. Dovzhenko]. Kyiv: [N.p.].
13. Myslavskiy, V.N. ed. (2015). *Oleksandr Dovzhenko: unknown pages*. Kharkiv: Dim Reklamy.
14. Title of edition (1939). Operative report on Yulia Solntseva. Kyiv, 24 January. *Branch archive of the Security Service of Ukraine*. F. 11, C. C–836, vol. 2, part 1, pp. 19–21.
15. Popyk, V. (1995). Under the soffits of VChK-DPU-NKVS-NKGB-KGB. *Dnipro*, vol. 9/10, pp. 21–59.
16. Popyk, V. (2000). *Under the soffits of secret services*. Kyiv: Yevropeyskyi universytet finansiv, informatsiinykh system, menedzhmentu i biznesu.
17. Title of edition (1937). *The case of the film «Tom Sawyer»*, Gosfilmofond of The Russian Federation «Belye Stolby», F. 7, Op. 1, C. 2544.

18. Title of edition (1937). A screenplay portfolio of Kyiv Film Studios., *Za Bil'shovytskyi Film*, January, 21.
19. Talskiy, S. (1935). Students at the place of production. *Kino*, July, 4.
20. Tkach, M. (1937). At the threshold of the year 1937. *Kino*, January, 22.
21. Trumbach, S. (2001). Not gone with the wind: Yulia Solntseva's centenary. *Mirror of the week*. August, 11–17, № 30, p. 16.
22. Trumbach, S. (2007). *Oleksandr Dovzhenko: death of Gods: identifying the author in national time and space.*, Vinnytsia: Globe-press.
23. Title of edition (1936). The Chronicle of Screenplay Portfolio. *Za Bil'shovytskyi Film*, November, 28.
24. Cherevatenko, L. (2005). The Relieved Dovzhenko. *KINO–KOLO*, no. 25, pp. 108–135.
25. Shchudria, M. (2005). *Genius of the sincerest pureness. Essays. Explorations. Reviews. Interviews. Publications.* Kyiv: Universe.
26. Shchudria, M. (2004). The sacred moments of enlightenment. *Dnipro*, no. 9/10, pp. 72–79.
27. Shchudria, N. (2004). Yulia and her Zaporozhets. *Aspekty*, 1–7 October, p. 7.



УДК 78.07 “312”(477)

*Бережник Святослав Іванович*

ORCID ID 0000-0002-2052-0826

*аспірант,*

*Київський національний університет*

*культури і мистецтв,*

*Київ, Україна*

*punk2441@mail.com*

## ТВОРЧІ ЗДОБУТКИ ПРОВІДНИХ МУЗИЧНИХ ГУРТІВ УКРАЇНИ

Стаття присвячена розгляду сучасної української естради та шоу-бізнесу. **Мета роботи:** проаналізувати творчі успіхи молодих вітчизняних гуртів і виконавців на міжнародній музичній арені та визначити їх цінність для української культури та мистецтва. **Актуальність дослідження** зумовлена відсутністю інформації в наукових джерелах про розвиток сучасної музичної культури в Україні за останнє десятиліття. **Наукова новизна:** у статті простежуються основні тенденції у популярній музиці та розвиток нових жанрів. **Методологія дослідження** полягає у поєднанні біографічного й текстуального аналізу. Досліджено історію й досягнення молодих команд, проблеми сучасного шоу-бізнесу та їх вплив на формування музики на основі аналізу музичного інтернет-простору і статей у спеціалізованих музичних виданнях. **Висновки:** доведено, що в Україні є сприятливі умови для розвитку молодих виконавців; за останні декілька років

з'явилася велика кількість поціновувачів вітчизняного музичного продукту. Нові виконавці гідно представляють Україну за кордоном і досягли більших висот, ніж їх попередники. Можна констатувати, що завдяки їм українська музика посідає одне з провідних місць в європейському музичному просторі, що підтверджує проведення «Євробачення–2017» у Києві.

**Ключові слова:** музичні гурти, фестивалі, лайн-ап, прайм-тайм.

*Бережник Святослав Іванович аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

### **Творческие достижения ведущих музыкальных групп Украины**

Статья посвящена анализу современной украинской эстрады и шоу-бизнеса. **Цель работы:** проанализировать творческие успехи молодых отечественных групп и исполнителей на международной музыкальной арене и определить их ценность для украинской культуры и искусства. **Научная новизна:** в статье прослеживаются основные тенденции в популярной музыке и развитие новых жанров; использована современная музыкальная терминология. **Методология исследования** заключается в сочетании биографического и текстуального анализа. Исследована история и достижения молодых команд, проблемы современного шоу-бизнеса и их влияние на формирование музыки на основе анализа музыкального интернет-пространства и статей в специализированных музыкальных изданиях. **Выводы:** доказано, что в Украине имеются благоприятные условия для развития молодых исполнителей, за последние несколько лет появилось большое

количество ценителей отечественного музыкального продукта. Новые исполнители достойно представляют Украину за рубежом и достигли более высоких результатов, чем их предшественники. Можно констатировать, что благодаря им украинская музыка занимает одно из ведущих мест в европейском музыкальном пространстве, что подтверждает проведение «Евровидения – 2017» в Киеве.

**Ключевые слова:** музыкальные группы, фестивали, лайн-ап, прайм-тайм.

*Berezhnyk Sviatoslav postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Creative achievements of the leading music bands of Ukraine**

The article is devoted to the examination of modern Ukrainian variety art and show business. **The purpose** of the article is to analyze the creative achievements of young national bands and artists in the international music arena and define their cultural value to Ukrainian culture and art. **The problem setting** is conditioned by the lack of information in scientific sources about the development of modern music culture in Ukraine during the past decade. **The scientific novelty** of the article is based on the exploraton of the main trends in popular music and the development of new genres. **The research methodology** consisted in a combination of biographical and textual analysis. The study was concerned with the history and achievements of young music bands, as well as problems of modern show business and their impact on the development of music, based on the analysis of music internet space and articles in specialized music publications. **Conclusions.** It was proved that Ukraine

today is a favorable environment for the development of young music artists; over the past few years there has been a large number of lovers of the domestic music product. New performers decently represent Ukraine abroad and have reached higher positions than their predecessors. It can be stated that, through them, Ukrainian music occupies one of the leading positions in the European music space, which is proved by hosting «Eurovision–2017» in Kyiv.

**Key words:** music bands, festivals, line-up, prime time.

Сучасна українська естрада користується надзвичайною популярністю, як не дивно це може видатись, але це не відображено в наукових дослідженнях. Досі немає роботи, яка б узагальнила стан і перспективи українського шоу-бізнесу в сучасній музичній культурі. Ми можемо знайти лише кілька публікацій, що віддалено відповідають обраній тематиці, наприклад, дисертація Бабіч Д. Р. «Формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів», у якій розглядаються українські музичні ансамблі, що були досить популярні в 90-х рр., і зроблено аналіз популярних музичних стилів [1].

Аналіз феномену естрадної музики кінця ХХ – поч. ХХІ ст. зроблено в роботі Тормахової В. М. «Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез». У дослідженні вперше в музикознавстві здійснено аналіз сучасної масової естрадної музики України, а саме таких її напрямів, як рок-, поп-музика та джаз[7].

Мозговий М. П. у своїй дисертаційній роботі «Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні» вперше розглянув українську естраду та вітчизняні музичні гурти [5].

З часу публікації названих досліджень з'явилося чимало молодих гуртів і виконавців, але наукового осмислення їх досягнень бракує, чим і зумовлений вибір теми статті.

Метою є визначення культурної цінності творчості сучасних музичних гуртів для розвитку української культури та дослідження сучасної естради в Україні. У статті розглянуто історію й досягнення молодих музичних українських виконавців, розкрито новітні музичні терміни та проаналізовано концертно-гастрольну діяльність провідних музикантів різних музичних жанрів. Сучасне музикознавство, зберігаючи професійну термінологію попереднього століття, значно розширило свій лексикон за рахунок англомовних новотворів. У дослідженні використана така термінологія:

Андеграунд (англ. *underground*– підпілля), андеграундна культура – сучасний термін на позначення альтернативної культури, яка виражається за межами, встановленими засобами масової інформації. Це поняття уособлює певну контркультуру, що виникла як реакція на повне її ігнорування з боку офіційних фірм звукозапису, преси тощо.

Грандж (англ. *grunge*) – музичний напрям, що відноситься до альтернативного року. Виник у серед. 1980-х рр. у передмісті Сієтлу (штат Вашингтон, США), що зумовило альтернативну назву напрямку – «Звук Сієтлу» (англ. *Seattle Sound*). Формування гранджу відбувалося під впливом хардкор-панку, важкого металу та інді-року. Для гранджу є характерними перевантажене звучання електрогітар, часті зміни музичної динаміки протягом композиції, а також надривний вокал або вокал з характерним розтягуванням слів.

Дез-метал (*death metal* (з англ. *death*) – смерть) – екстремальний піджанр важкого металу, який з'явився з елементів треш-металу в кін. 1980-х – поч. 1990-х рр. Основними характеристиками цього напрямку є важке звучання, техніка гри з використанням глушіння і тремоло, загальна атмосфера агресії, потужні швидкісні ударні ефекти подвійних бас-бочок та бласт-біту, мелодійної атональності зі зміною темпу, загальна перемінність музичного розміру і гами.

Діско (англ. *disco*) – стиль популярної танцювальної музики другої половини 1970-х рр. Пісні цього напрямку характеризуються високим, часто реверберованим вокалом, рівномірним чітким ритмом, визначеним четвертними нотами в партії бас-барабана та синкопованою електронною басовою лінією. На відміну від року, де переважають гітари, у звучанні диско переважають клавішні, струнні й електронні музичні інструменти, які створюють соковитий акомпанемент.

Інді-поп – один з жанрів альтернативної рок музики, що виник у Великій Британії у середині 1980-х рр. і бере свій початок від шотландських пост-панк гуртів, що видавалися фірмою звукозапису «Postcard Records» на початку 1980-х рр. На відміну від інді-рок музики, інді-поп значно мелодійніша, не така гучна та відносно спокійніша музика.

Лайн-ап – (англ. *lineup*) заявлений список гуртів на концерті чи фестивалі.

Лейбл або Фірма звукозапису (англ. *record label*) – бренд, створений компаніями, що займаються виробництвом, поширенням і просуванням аудіо,- та іноді відеозаписів.

Прайм-тайм – найкращий час (англ. *primetime*) – це найактивніший та найзручніший час телеперегляду та радіопрослуховування за весь період доби. Період часу, коли передачі дивиться або слухає максимальна кількість глядачів.

Трендсеттер – людина, що намагається стати інноватором або заснувала якесь матеріальне або нематеріальне нововведення.

Хард-рок, гард-рок (англ. *hard rock*) – важкий або жорсткий рок) – жанр рок-музики, один із напрямів класичного року. «Тяжкість» хард-року, полягає, зокрема, в акцентованому, грубому ритмі, специфічному звучанні електрогітари. Для важкого року характерні швидкі й гучні соло-партії. Основними інструментами цього стилю є електрогітара, барабани, бас, клавішні. «Класичний» хард-рок виник у кін. 1960-х – поч. 1970-х рр.

Хедлайнер – (англ. *headliner* – це лідер концерту, фестивалю. Гурт або сольний виконавець, що має великий рейтинг популярності та збирає на своїх концертах сотні (тисячі) осіб.

Користуючись сучасною термінологією, спробуємо проаналізувати творчу й гастрольну діяльність популярних українських музичних гуртів.

Історично склалося так, що українській музиці довелося виборювати право на існування, а музикантам – шукати визнання в сусідніх країнах. Прикладів є чимало. Скажімо, про співачку Джамалу в Україні заговорили лише після її перемоги на конкурсі «Нова хвиля» в Юрмалі. Останніми роками ситуація дещо змінилася – українці почали пильніше придивлятися до вітчизняних виконавців. Молоді гурти вже легко збирають тисячні зали без жодної реклами, а у прайм-тайм великих телеканалів часом пробиваються виконавці, про яких раніше знали лише користувачі соціальних мереж.

Артисти переконані: музичні редактори відмовляються брати їхні пісні лише з однієї причини – бо вони виконані державною мовою. Боротися з цією ситуацією вирішив вже колишній міністр культури В'ячеслав Кириленко. Він обрав найлегший шлях – шлях заборон і обмежень. У Верховній Раді України 27.01.2016 зареєстровано законопроект № 3822 щодо частки пісень державною мовою в музичних радіопрограмах і радіопередачах. Документ зобов'язує радіостанції формувати свої ефіри так, щоб 37,5% пісень в них були україномовними. Ці зміни вплинули на лайн-ап усіх великих музичних фестивалів в Україні. Проте законопроект був виписаний таким чином, що викликав спротив радійників і пересварив музикантів. Ініціативу В. Кириленка назвали популістською, такою, що не враховує інтересів радіоіндустрії та ділить артистів на «більш українських і менш українських». [9, с. 127]

8 листопада 2016 р. набув чинності Закон «Про внесення змін до Закону України «Про телебачення і радіомовлення», який запроваджує на радіо квоти на пісні українською мовою та ведення програм українською мовою, що поклало початок процесу мовної деколонізації України.

Видання «Українська правда» опублікувало перелік із 700 гуртів і виконавців, які представляють усі області України та Крим. Журналісти спробували проаналізувати, який продукт пропонують вітчизняні музиканти, і дати змогу читачам оцінити його якість. Хочеться додати, що до цього списку не ввійшло багато вже відомих артистів, але в більшості потрапили гурти, що зараз знаходяться на вершині своєї популярності. [2, с. 1]



Дослідження показало, що 450 із 700 артистів мають у своєму репертуарі пісні українською мовою; 269 – російською і 245 – англійською. Причому виключно російською співають лише 90 гуртів та виконавців із списку. Варто зазначити, що музиканти не обмежуються вказаними трьома мовами. Є ті, хто співає французькою, польською, іспанською, болгарською, білоруською тощо. Останні декілька років вітчизняні ЗМІ суттєво переформатувалися, переставши транслювати ефіри «на замовлення від продюсерів», які представляли музичну культуру українського суспільства виключно «заслуженими та народними» артистами. Зараз українські ЗМІ нарешті почали показувати дійсно цікавих молодих популярних музикантів, які часто гастролують. Хоча більша частина контенту нового формату, пов'язаного з молодіжною музикою, й досі залишається обмеженою на радіо й телебаченні, але саме ці молоді виконавці роблять дійсно якісний продукт, яким Україна може пишатися. Так, ще один лідер українського ЗМІ – ТСН.ua – склав добірку маловідомих українських гуртів, які активно підкорюють Інтернет й інколи записуються на відомих лейблах. У їх список потрапило лише 15 гуртів, але ми трохи розширили його, включивши ще деяких видатних виконавців. У нашому варіанті список склали: «Alloise», «Brunettes Shoot Blondes», «BRUTTO», «O.Torvald», «Champagne Morning», «Cherokey», «Grozov-Ska Band», «Jinjer», «Kozak System», «Lika Bugaeva», «Onuka», «Один в каное», «Pur:Pur», «StonedJesus», «Sinoptik», «The Erised», «The Maneken», «The Hardkiss», «Vivienne Mort», «Zapaska».

Розглянувши творчі доробки колективів, спробуємо провести власне дослідження для розуміння, які тенденції з'являються в сучасному шоу-бізнесі. Важливо також зрозуміти, як ці тенденції впливають на українського слухача, та хто з претендентів потрапив у лайн-ап українських фестивалів 2016 р. і буде представлений у 2017. Для кращого розуміння ситуації розглянемо більш детально історію названих колективів та їх досягнення.

«**Alloise**» – це вокалістка Алла Московка, вона ж «Alloise», має за плечима чималий музичний досвід. З 2007 по 2012 рр. була солісткою й автором пісень першої української англійської групи «Gorchitza». У 2012 р. вирішила зайнятися сольною кар'єрою і створила проект «Alloise». Через декілька місяців співачка стала кращою українською артисткою за версією «MTVEMA». У червні 2014 р. кліп «Alloise» на пісню «Tell Me Of Fire» потрапив до ефіру елеканалу MTV США. Це перша пісня виконавців української естради, яка була обрана для трансляції в ефірі головного музичного каналу США.

«**Brunettes Shoot Blondes**» – український музичний гурт, засований на початку 2010 р. у Кривому Розі. Колектив грає музику у жанрі інді-поп та альтернатива. Вокалістом і автором пісень є Андрій Ковальов. Його знайомство з барабанщиком Романом Собоєм призвело до створення гурту. Широкому загалу гурт став відомий у вересні 2014 р. завдяки кліпу на пісню «Knock Knock», який на «You Tube» зібрав більше 6 млн переглядів за перші 10 днів після публікації. На початку 2015 р. музиканти випустили дебютну платівку «Bittersweet», а також однойменний кліп, створений у партнерстві з німецьким автогігантом Opel.

«**BRUTTO**» – рок-гурт колишнього вокаліста гурту «Ляпіс Трубецкой» Сергія Міхалка, заснований ним після припинення існування колективу «Ляпіс Трубецкой». Про створення проекту оголошено 1 вересня 2014 р. Гурт став популярним після виходу пісні «Воины света».

«**Champagne Morning**» – український брит-поп гурт був створений у 2009 р. вокалістом Дмитром Келлі, який став його лідером і натхненником. Після вдалого старту в ефірі українських радіо станцій 2010 р. дебютний сингл «Miracle» гідно оцінили за кордоном. Композиція потрапила в TOP-5 «Amazing Radio UK» в Британії, зайняла лідируючі позиції на «Indie Dial Radio» (US), а також тричі була представлена в ефірі британського радіошоу «BBC Introducing». У 2012 р. «Champagne Morning» випустила дебютну платівку «Culture» (Extended Play).

«**Cherokey**» – це мікс «disco-groove» з інді-роковим звучанням. Колектив був сформований у Києві в 2012 р. Гурт складається з чотирьох виконавців, солістом «Cherokey» є Тарас Чернієнко. За минулий рік гурт встиг зіграти на таких фестивалях, як «Szigetpre-party», «Do not take fake», «Koktebel jazz festival». Назва гурту «Cherokey» походить від назви північноамериканського індіанського племені Черокі. Їхня культура і світогляд багато в чому близькі за духом для учасників гурту.

«**Epolets**» – український рок-гурт, створений 2012 р. в Одесі. Виконують пісні українською, англійською та російською мовами. Самі музиканти вважають, що їхня музика – сплав кількох поколінь рок-культур: диско 70-х, хард-рок 80-х, гранж 90-х рр. У шоу «Ікс-Фактор», у шостому сезоні 2015 р., колектив «Epolets» увійшов до дванадцятки найкращих виконавців. [3, с. 1]

«**GrozovSka Band**» – найяскравіше українське етно-кабаре, що є витвором солістки популярної групи «Сонцекльош» Олени Грозовської. Гурт з'явився у 2012 р. Всього за півроку свого існування музиканти встигли представити українським меломанам не менше десяти нових пісень, а також потішити своєю творчістю слухачів далекої Британії. Музика «GrozovSka Band» – нещадний мікс із джазу, латиноамериканських мотивів, балканських, українських і циганських мелодій.

«**Jinjer**» – один із найуспішніших метал-гуртів України, вже має більше фанів за кордоном, ніж в Україні. На початку 2016 р. гурт підписав контракт з австрійським лейблом «Napalm Records». Компанія звукозапису відома роботою з такими артистами як «Adept», «Battlelore», «Leaves 'Eyes», «Belphegor», та ін. У їхній музиці поєднуються елементи прогресивного металкору, грув-металу та прогресивного дез-металу. Після випуску повноформатного альбому, за відгуками фанатів і самих учасників, стиль гурту змістився більше в бік прогресивного дез-металу.

«**Kozak System**» – український гурт виник у лютому 2012 р. Команда вже встигла побувати у Польщі, Америці, Канаді, Чехії, Словаччині, Франції, Німеччині, а нинішній мер Варшави донедавна щиро вважав «козаків» польським гуртом. Новорічну ніч 2016 р. «Kozak System» провели у Польщі на головній площі Кракова, отримавши запрошення від одного з центральних польських каналів «TVN» – організатора щогорічного шоу «FUNtastyczny Sylwester». Варто зазначити, що єдиними музикантами з України були саме «Kozak System», яких добре знають і люблять польські глядачі. [4, с. 1]

«**Lika Bugaeva**» – молодий, проте перспективний український інді-рок колектив. Солістка й автор проекту Анжеліка Бугайова у 2011 р. брала участь у вокальному шоу «Голос країни», де потрапила у команду рок-зірки Діани Арбеніної. Дебютна платівка гурту «Finally I see», що містить 11 композицій англійською мовою, увійшла до 35-и найкращих українських альбомів за версією «INSPIRED».

«**O.Torvald**» – це фронтмен Женя Галич, гітарист Денис Мізюк, барабанщик Саша Солоха, бас-гітарист Микита Васильєв і «DJ Polarnik». «O.Torvald» був створений у Полтаві в 2005 р.; у 2006 р. музиканти переїхали до Києва, де пройшли рок-н-рольний шлях від клубних виступів у підвалі «44» до багатотисячних залів. Фронтмен гурту Женя Галич став рок-ідолом, а гурт – феноменом української музики, зіграв сотні концертів, видав п'ять альбомів. У 2015 р. «O.Torvald» стали найпопулярнішою фестивальною командою країни і зіграли більше 20 фестивальних сетів в Україні та Європі. А вже в 2017 презентує Україну на Євробаченні.

«**ONUKA**» – український електронний гурт завоював прихильність завдяки в плетенню українських народних мотивів й інструментів у електронну музику. Гурт сформований у 2013 р. Повний склад бенду – вокал, клавішні, електронні ударні, два тромбони, валторна, бандура. Співавторами гурту стали «Sentrum». Наталія Жижченко та Євген Філатов – лідер гурту «The Maneken». Сценічний дебют колективу відбувся лише через півроку – 13 червня 2014 р. Тоді півгодинну програму проекту було презентовано на концерті гурту «The Maneken» у київському клубі

**«Один в каное»** – український музичний інді-колектив зі Львова. Вокалісткою гурту, автором текстів, головним автором ідей є Наталія Жижченко, а головним композитором, саунд-продюсером, аранжувальником і арт-директором проекту – Євген Філатов. Гурт був створений у Львові в 2010 р.; з часом став активно гастролювати й з'являтися на сцені різноманітних фестивалів. Після перемоги в конкурсі Metro on stage «Один в каное» отримав можливість виступати і за кордоном, що позитивно вплинуло на його творчість.

**«Pur:Pur»** – український інді-поп-гурт з Харкова. Колектив був організований у 2008 р. фотографами Наталією Сміріною та Євгеном Жебко. Дебют гурту почався з того, що вони виклали на «YouTube» своє перше відео на пісню «Cosmic Girl», зняте одним кадром. Ролик випадково помітив продюсер «5'nizza» Едуард Шум, який запросив їх виступити на московському фестивалі «Вдох» 2013 р. видався для гурту дуже активним. Незважаючи на постійні зміни у складі, на початку 2013 р. було випущено альбом «Nevertheless», а в кінці року – сингл «Ведмідь». 2014 рік став знаковим для групи – здійснилися гастролі по Україні в супроводі симфонічного оркестру.

**«Sinoptik»** – гурт сформований у 2012 р., лідером гурту і його засновником є Дмитро Афанасьєв-Гладких. У травні 2016 р. цей український рок-гурт виграв престижний Міжнародний музичний конкурс «The Global Battle of the Bands», де був визнаний «Найкращим рок-гуртом світу». На початку 2016 р. гурт виступив на найбільшому неформатному фестивалі України «Winter mass III» і здійснив досить успішний європейський тур, після чого «Sinoptik»

стали частіше запрошувати на виступи в Європі. У вересні 2016 «Sinoptik» продовжує свій європейський тур на підтримку альбому «Interplanet Overdrive», охопивши міста Румунії, Чехії, Болгарії, Австрії, Румунії, Словаччини та Греції. «Sinoptik» поєднує у своїй музиці елементи традиційного року і сучасного інді. Гурт було сформовано в 2013 р. у Донецьку. Музиканти були змушені залишити захоплений Донецьк і зараз живуть і працюють у Києві.

«**Stoned Jesus**» – сучасний український музичний гурт, засований Ігорем Сидоренком у 2009 р. «Stoned Jesus» став першим українським рок-гуртом, який гастролював у Південній Америці – за 8 днів вони виступили в Чилі, Аргентині й Бразилії. Музичні критики визнали їхній третій альбом «The Harvest» одним з головних рок-релізів 2015 р. в Україні, також він потрапив у безліч західних топів. З українськи гуртів «**Stoned Jesus**» найбільше гастролює у Європі; їх вважають одними з лідерів європейської «метал-сцени»; на їхньому рахунку понад 50 тис. дописувачів на «Facebook», релізи трьох альбомів на вінілі і синглу в Німеччині, неодноразові перевидання всіх повноформатних альбомів, стабільно чимала кількість концертів і турів у Європі і навіть Південній Америці. У 2016 р. гурт успішно відіграв на одному з найбільших європейських фестивалів – «Hellfest» у Франції, де не виступала ще жодна українська команда.

«**The Erised**» – молодий український колектив, дебютний міні-альбом якого «Desire» вийшов 2015 на британському лейблі «Med School Music». «The Erised» – це 22-річна поп-вокалістка Соня Сухокурова і п'ятеро хлопців. До складу входять музиканти «Бумбокс», «Detail» і «Hidden Element», які раніше потрапили до збірки лейбла «Med School New Blood».

«**The Hardkiss**» – англomовний український гурт «The Hardkiss» з'явився у 2011 р. Гурт створений Юлією Саніною, яка на той час була журналісткою, та Валерієм Бєбко – продюсером ефіру на українському «MTV». Тепер Юля – лідер гурту «The Hardkiss», а Валерій – креативний продюсер.

12 вересня 2011 року відбулася прем'єра дебютної роботи колективу «Babylon», 12 жовтня гурт випустив свій кліп на пісню «October». А вже 20 жовтня 2011 гурт виступив на розігріві у британського колективу «Hurts». 12 грудня 2011 світ побачила прем'єра кліпу «Dancewithme», який згодом транслювали на каналі «MTV» у багатьох країнах [10, с. 1].

«**The Maneken**» – сформований у 2007 р. відомим українським музикантом Євгеном Філатовим. У 2008 р. колектив випустив свій дебютний альбом «First Look». Кожну з композицій альбому Філатов створив і записав самостійно, послідовно виконавши всі музичні партії. Влітку 2009 р. на головній сцені фестивалю «KAZANTIPI» було представлено програму «The Maneken Electronic Performance», засновану на використанні новітнього інструменту «IMTable» – інтерактивного медіа-стола.

«**Vivienne Mort**» – український інді-рок-гурт, який було засновано Данієлою Заюшкіною у 2007 р. У 2010 р. колектив записує свій дебютний міні-альбом «Єсентукі LOVE», що здобуває звання найкращого міні-альбому 2010 р. за версією порталу «Фа Дієз» (7000 опитаних). У 2016 р. колектив випустив четвертий міні-альбом «ROSA».



«Zapaska» – гурт створили в грудні 2009-го фронтмен Павло Нечитайло та Яна Шпачинська. Композиції «Zapaska» створюють у режимі «Live looping» за допомогою закільцьовування та міксування музичних фраз. Так, перебуваючи лише удвох на сцені, учасники гурту створюють щільне музичне полотно зі звуків традиційних музичних інструментів (гітари, дворядного баяна «Калинка», рабаби, калімби, усних гармонік, дудука тощо) вокалізмів, драм-машини та електронних процесорів. Український електро-акустичний інді-поп дует «Zapaska» дав про себе знати у 2010 р., почавши активно виступати в Україні та Європі. В історії гурту кілька повноцінних турів Польщею, Чеською Республікою, Словаччиною, а також виступи в Німеччині, Люксембурзі, Румунії, Угорщині, Білорусі, Росії, Естонії, Латвії, Швеції. Восени 2011 «Zapaska» відіграли тур Чехією та Словаччиною. А у листопаді-грудні 2012 гурт відіграв більше 25-ти концертів разом із чеським гуртом «Kuzmich Orchestra» під час великого туру Україною, Молдовою та Білоруссю. Британське видання «Overblown» назвало останній альбом «Romalu» гурту «Zapaska» найкращим альбомом 2016 на території колишнього СРСР. Але попри всі успіхи вони ще маловідомі в Україні.

Через схожі погляди організаторів поза увагою досі залишається чимала кількість українських андеграундних колективів. У будь-якому випадку з 390 проаналізованих гуртів повторилися 87, тобто понад 22%. У деяких дослідженнях українських ЗМІ цей же показник сягає 40%. Таким чином окремі гурти півліта просто будуть переїжджати з фесту на фест. Попри це, певні позитивні зрушення в цьому напрямку відслідковуються.

З названих гуртів України найбільше гастролюють «O.Torvald» та «BRUTTO» – у 2016 р. вони виступали на семи великих музичних фестивалях. А в 2017 р. «O.Torvald» вже внесли до списку хедлайнерів найбільші фестивалі України після їхньої перемоги у відборі на українському Євробаченні.

Аналізуючи фінансову можливість українців купувати квитки на концерти, ми дійшли висновку, що слухачі готові більше платити за електронну музику. З невеликим відставанням за ціною йдуть квитки на рок-концерти, а ось найдешевшими виявилися виступи реп-виконавців і концерти класичної музики. Традиційно більшість концертів проходить у столиці. Це означає, що українське суспільство культурно розвивається та готове платити за музику [8, с. 1]

Середня вартість квитків на виступи артистів пострадянських країн і сучасних українських виконавців приблизно однакова – 370 і 330 грн відповідно, а відвідуваність концертів пострадянських артистів вища на 20%. При цьому вартість квитків на концерти західних виконавців втричі вища, тобто 980 грн за квиток, а їх відвідуваність вдвічі вища, ніж пострадянських виконавців. Низька середня вартість квитків на виступи українських артистів і невисока відвідуваність пов'язана з великою кількістю виступів у клубах і провінційних містах, тоді як іноземці найчастіше виступають на великих концертних майданчиках у містах-мільйонниках. [6, с. 1]

**Висновок:** доведено, що на українській естраді з'явилося дуже багато талановитих молодих виконавців і гуртів різних жанрів і стилів, що гідно представляють Україну за кордоном. Сучасна українська музика за останні кілька років навіть у важких умовах,

пов'язаних з подіями на Сході, почала стрімко розвиватися. Молоді артисти з України підкорюють європейський музичний простір своїми самобутніми, цікавими для зарубіжних слухачів музичними творами. Нові жанри та форми, що виникають в українському музичному просторі, варті більшої уваги з боку вітчизняного слухача й більшої частки ефірного часу на національних телеканалах і радіостанціях. Разом з цим хочеться зауважити, що музичні фестивалі й гастрольні тури в Україні виходять на більш новий, європейський рівень, і з такими темпами вони вже за декілька років зможуть конкурувати з європейськими.

### Список використаних джерел

1. Бабіч Д. Р. Формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Д. Р. Бабіч ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2004. – 21 с.
2. Гайворонська О. Як звучить Україна: 700 гуртів та виконавців [Електронний ресурс] / О. Гайворонська // Українська Правда. – Режим доступу : <http://www.pravda.com.ua/articles/2016/04/15/7103172/>. – Назва з екрану.
3. Денисюк Я. Кого хочуть бачити на фестивалях українські організатори? Інфографіка [Електронний ресурс] / Я. Денисюк. – Режим доступу : <http://www.neformat.com.ua/articles/kogo-khochut-bachiti-na-festivalyakh-ukrayinski-organizatori-infografika.html>. – Назва з екрану.
4. Діденко М. 7 українських гуртів, які за кордоном прославилися більше, ніж в Україні [Електронний ресурс] /

М. Діденко. – Режим доступу : <http://gloss.ua/citynews/109651-7-ukrajinskih-gurtiv-yaki-za-kordonom-proslavilisya-bilshe-nizh-v-Ukrajini>. – Назва з екрану.

5. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Микола Петрович Мозговий ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2007. – 50 с.

6. Свои против чужих: исследование популярности артистов в Украине [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://karabas.com/news/svoi-protiv-chuzhih-issledovanie-populyarnosti-artistov-v-ukraine>. – Загл. с экрана.

7. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Вероніка Миколаївна Тормахова ; Нац. музична академія України ім. Петра Чайковського. – Київ, 2007. – 60 с.

8. Украинцы любят рок и попсу [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://karabas.com/news/ukraincy-lyubyat-rok-i-popsu>. – Загл. с экрана.

9. Черкашина-Губаренко М. Українська музика у сучасному медіа-просторі / М. Черкашина-Губаренко // Мистецтвознавство України. – 2009. – 78–82 с.

10. Wickström D. «Drive-Ethno-Dance» and «Hutzul Punk»: Ukrainian-Associated Popular Music and (Geo) politics in a Post-Soviet Context // Yearbook for Traditional Music. – 2008. – vol. 40. – pp. 60–88.

## References

1. Babich, D.R. (2007). *Formation of performance mastery of future artists of variety music bands*. Abstract of the PhD diss. (ped. sci.) The theory and methods of teaching music and music education, Kyiv National University of Culture and Arts.
2. Denysiuk, Ya. (2016). *Who are wanted at festivals by Ukrainian organizers? Infographics*. Available at: <<http://www.neformat.com.ua/articles/kogo-khochut-bachiti-na-festivalyakh-ukrayinski-organizatori-info-grafika.html>> [Accessed 23 May 2007].
3. Didenko, M. (2017). *7 Ukrainian bands that became famous abroad more than in Ukraine*. Available at: <<http://gloss.ua/citynews/109651-7-ukrajinskih-gurtiv-yaki-za-kordonom-proslavilisya-bilshe-nizh-v-Ukrajini>> [Accessed 3 April 2017].
4. Haivoronska, O. (2016). *The way Ukraine sounds: 700 bands and artists*. Available at: <<http://www.pravda.com.ua/articles/2016/04/15/7103172/>> [Accessed 15 January 2016].
5. Mozhovyi, M.P. (2007) / *Formation and tendencies of development of the Ukrainian pop song*. Abstract of the PhD diss. (cultur. sci.) Theory and history of culture. Kyiv National University of Culture and Arts.
6. *National against foreigners: the study of the popularity of artists in Ukraine* (2016). Available at: <<https://karabas.com/news/svoi-protiv-chuzhiv-issledovanie-populyarnosti-artistov-v-ukraine>> [Accessed 1 March 2017].

7. Tormakhova, V.M. (2004). *Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis*. Abstract of the PhD diss. (art. sci.) Music Art, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

8. *Ukrainians love rock and pop*. (2016). Available at: <<https://karabas.com/news/ukraincy-lyubyat-rok-i-popsu>>.

9. Cherkashyna-Hubarenko, M. (2009). Ukrainian music in the modern media space. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy [Art studies of Ukraine]*, pp. 78–82.

10. Wickström, D. (2008). «Drive-Ethno-Dance» and «Hutzul Punk»: Ukrainian-Associated Popular Music and (Geo) politics in a Post-Soviet Context, *Yearbook for Traditional Music*, vol. 40, pp. 60–88.

---

© Бережник С. І., 2017

УДК 811.11

*Білецька Оксана Олександрівна*

*кандидат культурології,*

*Київський національний університет*

*культури і мистецтв*

*Київ, Україна*

*bel\_o@ukr.net*

## ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНА ЗУМОВЛЕНІСТЬ ПЕРЕКЛАДУ В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

**Метою статті** є дослідити лінгвокультурологічну зумовленість перекладу текстового матеріалу в контексті міжкультурної комунікації. Це, насамперед, зумовлено тим, що переклад є видом творчої діяльності, що підпадає під правила лінгвістики та культурології. Так як кожна мова є унікальною, то мовна модель світу визначається через культурологічні особливості, тобто етнічні, соціальні особливості та норми, а також через економічні досягнення нації на певному щаблі її розвитку, отже культурологія стає невід'ємною частиною мовної моделі, тому насправді ми перекладаємо не мову, а культуру [8]. **Методологія дослідження** полягає у вивченні, аналізі та узагальненні інформації з метою розкриття припущення про схожість мов на замкнуту систему, ствердження про те, що культура народу та його мова є взаємопов'язаними та схильні впливати одна на одну, а особливий поворот у житті суспільства, пов'язаний з процесами інтеграції, глобалізації, зростання значення міжкультурних взаємин,

визначив глибоке взаємопроникнення функціонально-прагматичних і лінгвокультуролого-перекладознавчих досліджень. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлення про лінгвокультурологічну зумовленість перекладацького процесу, що спирається на спорідненість культур, яка зазвичай веде до паралелізму змісту, що значно полегшує процес адаптації передачі інформації в порівнянні з тими випадками, коли культури взагалі не мають точок дотику. Оскільки не існує культур, в яких одні й ті ж знаки (мовні та немовні) створювали б подібні смисли й були б ідентичним чином організовані між собою, то не є можливим говорити про абсолютну відповідність адаптації елементів культури повідомлення-оригіналу та перекладеного повідомлення. **Висновки.** Культура визначає простір, за межі якого не можна виходити в процесі адаптації текстів перекладу для різних лінгвокультур, в якому мова як знакова система культури найчастіше використовується для передачі повідомлень. У цьому процесі, насамперед, необхідно встановити: чи можливо замінити елемент культури, що використовується в повідомленні-оригіналі відповідним еквівалентом або ж даний символ може бути перенесений в культуру перекладу тільки за допомогою вербальних засобів. Мова складається не лише із значень символів, у її основі лежить культурний код, що функціонує з метою виконання окремих комунікативних завдань.

**Ключові слова:** переклад, лінгвокультурологія, культурна реалія, лінгвокультурна еквівалентність, міжкультурна комунікація.



*Белецкая Оксана Александровна кандидат культурологии, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

### **Лингвокультурологическая обусловленность перевода в контексте межкультурной коммуникации**

Цель статьи – исследование лингвокультурологической обусловленности перевода текстового материала в контексте межкультурной коммуникации. Это, в свою очередь, обусловлено тем, что перевод является видом творческой деятельности, подпадающей под правила лингвистики и культурологии. Так как каждый язык является уникальным, то языковая модель мира определяется через культурологические особенности, то есть этнические, социальные особенности и нормы, а также через экономические достижения нации на определенной ступени ее развития, следовательно культурология становится неотъемлемой частью языковой модели, поэтому на самом деле мы переводим не язык, а культуру [8]. **Методология исследования** заключается в изучении, анализе и обобщении информации с целью раскрытия предположения о сходстве языков с замкнутой системой, утверждении о том, что культура народа и его язык взаимосвязаны и склонны влиять друг на друга, а особый поворот в жизни общества, связанный с процессами интеграции, глобализации, увеличения значения межкультурных отношений, определил глубокое взаимопроникновение функционально-прагматических и лингвокультурологических и переводческих исследований. **Научная новизна** работы заключается в расширении представления о лингвокультурологической обусловленности переводческого процесса, которое бази-

руется на родстве культур, что, в свою очередь, обычно приводит к параллелизму содержания, тем самым значительно облегчая процесс адаптации передачи информации по сравнению с теми случаями, когда культуры вообще не имеют точек соприкосновения. Поскольку не существует культур, в которых одни и те же знаки (языковые и неречевые) создавали бы подобные смыслы и были бы идентичным образом организованы между собой, то не является возможным говорить об абсолютном соответствии адаптации элементов культуры сообщения оригинала и переведенного сообщения. **Выводы.** Культура определяет пространство, за рамки которого нельзя выходить в процессе адаптации переводных текстов для различных лингвокультур, в котором речь как знаковая система культуры чаще всего используется для передачи сообщений. В этом процессе, прежде всего, представляется необходимым установить, возможна ли замена элемента культуры, которое используется в сообщении-оригинале, соответствующим эквивалентом, или же данный символ может быть перенесен в культуру перевода только с помощью вербальных средств. Язык состоит не только из значений символов, в его основе лежит культурный код, который функционирует с целью выполнения отдельных коммуникативных задач.

**Ключевые слова:** перевод, лингвокультурология, культурная реалья, лингвокультурные эквивалентности, межкультурная коммуникация.

*Biletska Oksana PhD in Culture Studies, Associate Professor, Kyiv  
National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

**Culture and language influence upon translation in the context of  
intercultural communication**

**The purpose of the article** is to investigate the cultural and linguistic condition of the translation of text material in the context of intercultural communication. This, in turn, is because the translation is a kind of creative activity and is a subject to the rules of linguistics and cultural studies. Each language is unique. The language model of the world is determined by the cultural characteristics, that is ethnic, social peculiarities and norms, as well as through the economic achievements of the nation at a certain stage of its development. Cultural studies are an integral part of the linguistic model, and some scholars tend to think that in reality we translate not language but culture [8, p. 155]. **The research methodology** consists in using such research methods as studying, analyzing and generalizing in order to open the assumption about the similarity of languages to a closed system, asserting that the culture of the people and its language are interconnected and tend to influence each other. Besides, a special turn in the life of society associated with the processes of integration, globalization, the growth of the importance of intercultural relationships, has determined the deep interpenetration of functional, pragmatic, language and culture studies and translational researches. **The scientific novelty** of the work is to expand the representation of the culture relationship, which usually leads to the parallelism of the content, greatly facilitating the process of adaptation in comparison with those cases where cultures do not have points of contact

at all. Since there are no cultures in which the same signs (linguistic and non-verbal) would create similar meanings and would be organized in the same way, it is not possible to speak of the absolute correspondence of the adaptation of the original message and the translated message culture elements. **Conclusions.** Culture determines the space beyond which it is impossible to come up with the adaptation of translation texts for various languages and cultures, in which language as a sign system of culture is most often used for the transmission of messages. In the process of adaptation, it is first of all considered necessary to establish whether it is possible to replace the element of culture used in the original message with the corresponding equivalent, or the given symbol can be translated into the translation culture only by means of verbal means. Language consists not only of the values of symbols; it is based on a cultural code that functions in order to perform certain communicative tasks.

**Key words:** translation, language and culture studies, culturally biased lexicon unit, language and culture equivalent, intercultural communication.

**Вступ.** Поняття культури на межі століть набуло нового звучання. У сучасному світі зростає важливість поняття культури, в якому значне місце приділяється опису та інтерпретації національних традицій людей, їх способу життя, специфіки поведінки, мислення й сприйняття навколишнього світу.

У зв'язку з цим змінилися й пріоритети лінгвістики: на сучасному етапі її розвитку все більше уваги приділяється питанням, пов'язаним з національно-культурною специфікою мов, з національною

своєрідністю образу світу, сформованого у лінгвокультурній спільноті. Теоретики перекладу, визнаючи особливе значення, яке має для перекладу культура, підкреслюють роль перекладу як найважливішого засобу міжкультурної комунікації.

Це дослідження орієнтоване на опис найбільш характерних розбіжностей в мовних картинах світу в представників інших лінгвокультурних спільнот і шляхів нейтралізації засобами перекладу культурних бар'єрів, здатних викликати «збої» в процесі опосередкованої двомовної комунікації. У зв'язку з цим досліджуються проблеми передачі змісту інформаційного тексту з особливою увагою до його «культурних» компонентів, спираючись на думки про те, що національно-культурні розбіжності є одним з фундаментальних труднощів у перекладі.

**Аналіз попередніх досліджень.** Менше ніж за вікове існування перекладу як об'єкта наукової думки були сформовані найрізноманітніші моделі, як у західній, так і в вітчизняній школі, що доводять складність і значимість даного явища. На сьогоднішній день переклад розглядається не як міжмовна, а як міжкультурна комунікація [13]. Дана тенденція спричинила виникнення в теорії перекладу таких щодо нових напрямків і явищ, як «лінгвокультурологічна модель перекладу й лінгвокультурна еквівалентність» [13], «культурна реалія» [14], «ретрансляція культурних смислів» [19].

Джерелом теоретичних передумов дослідження служать теоретичні роботи фахівців в галузі лінгвістики, теорії перекладу, лінгвокультурології як в нашій країні, так і за кордоном: Бархударов Л. С., Комісаров В. Н., Латишев Л. К., Тер-Мінасова С. Г., Хайруллін В. І., Швейцер А. Д. тощо.

Однією з останніх фундаментальних теоретичних робіт, що розглядають переклад з позицій лінгвокультурології стала робота Хайрулліна В. І. [26], яка обґрунтовує можливість і необхідність культурологічного підходу до перекладу й виявляє культуральні, та когнітивно-семантичні закономірності в мовному структуруванні дійсності. При описі способів подання культуральних ознак В. І. Хайруллін використовує фреймовий підхід. Розглянуті ним культуральні ознаки пов'язані з описом особи; простору й часу; з деякими громадськими інститутами; з деякими особливостями в повсякденному житті англійської та російської культур.

Новітнім дослідженням у галузі лінгвістики й міжкультурної комунікації є дослідження С. Г. Тер-Мінасової «Язык и меж культурная коммуникация» [24], в якій показано, як соціальні, національні й культурні відмінності відображаються в мові, розглядаються проблеми людського спілкування, міжкультурної комунікації, де головним (хоча й не єдиним) засобом спілкування був і залишається мова.

Засновник лінгвокультурологічного напрямку А. Лефевр писав про те, що переклад спочатку існував у двох іпостасях: буквальному та більш вільному. Для першого автор застосовує термін «translation», для другого – гіпотетичне латинське слово «traductio», щодо якого в однаковій мірі з вузько лінгвістичними, діють культурологічні / ідеологічні компоненти [33]. У даному випадку поняття еквівалентності та вірності різняться й не є відповідниками.

Відповідно, виникає питання про правомірність зарахування різних видів посередницької діяльності до поняття «переклад». Більшість теоретиків вирізняють переклад серед інших дотичних процесів перекладацької практики, що не підпорядковуються вимогам максимально можливої точної передачі своєрідності оригіналу: стилістичного, конотативного, семантичного тощо. Так, наприклад, Л. К. Латишев і Л. Л. Семенів розмежовують поняття перекладу й мовного посередництва [18]. Подібний розподіл знаходимо у роботах Л. С. Бархударова [3], Н. К. Гарбовського [9], З. Д. Львівської [21], А. Д. Швейцера [28] тощо. В. Н. Комісаров також класифікує подібний вид діяльності як пара перекладацька практика [16].

Визнаючи важливість культурологічного підходу до перекладу, згідно з яким специфіка культури може проявлятися через особливу мовну картину світу, а також через культуру, що описується в тексті, в роботі проводиться аналіз лінгвокультурологічної зумовленості текстового матеріалу, конкретизуються способи передачі елементів національної культури й мови (культурного компоненту, зафіксованого в лексемах, стереотипах мовної поведінки тощо), вивчаються об'єктивні можливості культурно-прагматичної адаптації, з урахуванням особливостей трансляції культури при перекладі.

**Викладення основного матеріалу.** Термін «культура» звернений до трьох основних категорій людської діяльності: «особистим», при якому ми мислимо й функціонуємо як особистості; «Колективному», при якому ми функціонуємо в соціальному контексті; й «експресивному», при якому суспільство висловлює себе.

Мова – єдиний соціальний інститут, без якого не може функціонувати жоден інший соціальний інститут; тому на нього спираються три стовпа, на яких і будується культура.

Культура народу та його мова є взаємопов'язані та схильні впливати один на одного [11, 23]. Дане твердження стало основою нового напрямку лінгвістики – лінгвокультурології, яка базується на результатах досліджень як у сфері лінгвокраїнознавства, так і в етнолінгвістиці, соціолінгвістиці, психолінгвістиці тощо. Дослідження Є. М. Верещагіна, В. Г. Костомарова [7; 8], Г. Гачева [10], Т. М. Дрідзе [12], Дж. Лакоффа [17], Г. Д. Томахіна [24] та ін. склали основу культурологічного підходу при вивченні багатьох явищ у мовах і мовленні, зокрема, у перекладі текстів.

Переклад, що включає перетворення думок, виражених однією мовою, однією соціальною групою, у відповідному вираженні для іншої групи, призводить до процесу культурного кодування, декодування й перекодування. При взаємодії культур між собою, необхідно враховувати всі великі мультикультурні чинники. Ми маємо справу не просто зі словами, написаними в певний час, визначеному місці й при певній суспільно-політичній ситуації; «Культурний» аспект тексту має величезне значення. У процесі перетворення, тобто перекодування з однієї культури в іншу, необхідно послідовно виділити відповідні атрибути щодо заданої культури для забезпечення достовірності читача.

Функція перекладу має можливість повноцінно замінити оригінал у процесі міжмовної комунікації відповідно до мети замовника. Метою перекладу може бути не тільки повноцінна передача змісту



оригіналу, але й дезорієнтація реципієнта, введення в оману, завдання сподобатися реципієнту, втілити за допомогою переказу не притаманну оригіналу політичну ідею тощо [2]. При цьому використані вербальні засоби залежать від перекладацького завдання, а не мовного складу оригіналу, що значно розширює функції перекладача.

У нашому сьогоденні практикується «вільний» підхід до поняття перекладу й сформованих до нього вимог, й поширюється на нарізно-манітніші види текстів. Для перекладача будь-який текстовий матеріал є сферою вирішення численних завдань щодо подолання труднощів і досягання компромісів у силу лінгвістичних та екстралінгвістичних чинників (приналежності тексту до різних структурно-мовних, мовних, історико-культурних систем). Назва, внаслідок свого графічного протиставлення, багатofункціональності, полізмістовності, є особливим явищем, що характеризується нестійкістю та схильністю до змін, а текст, будучи продуктом як мовного утворення, так і феноменом культури [6], стає одним із джерел отримання даних, що можуть використовуватися в багатьох галузях мовознавства.

За Т. М. Дрідзе, обмін знаннями, навичками та вміннями, емоціями, цінностями не є можливим за межами утворення та інтерпретації текстів [12]. З одного боку, текст – це мовна одиниця, яка посідає певне місце серед інших лінгвістичних одиниць (фонема – морфема – слово – словосполучення – речення – надфразна єдність – текст), а з іншого – текст як одиниця мовлення стає елементом ряду наступних комунікативних одиниць: слово – висловлювання – предикація – текст, в якому текст сприймається як складний знак найвищого рівня [12].

Сучасний соціолінгвістичний підхід до вивчення тексту базується на дослідженні даних щодо особливостей лексики, синтаксису речень, водночас соціолінгвістична значимість тексту зумовлюється не використаними лексичними засобами й синтаксичними структурами, а внутрішньою єдністю, цілісністю, єдиним комунікативним завданням [12, 5].

На думку А. Д. Швейцера, соціальномаркованим є не вживання в тексті окремих одиниць, а використання всієї системи мови в цілому [29], а Л. М. Мурзін вважає, що значення будь-якої одиниці системи набуває визначеності лише на найбільш високому рівні, а найвищий рівень значення – текстовий – набуває визначеності на рівні культури [22]. Обидві точки зору можуть використовуватися в культурологічному підході щодо вивчення тексту. З одного боку, вся мовна система в цілому дає уявлення про етнокультурні особливості даного мовного колективу, з іншого – саме функціонування у тексті окремих одиниць може в повній мірі розкрити специфіку цих особливостей [7]. Найбільш точно відображає культурологічний підхід до вивчення тексту визначення Болотнової Н. С., згідно з яким текст – це комунікативно-орієнтований, концептуально обумовлений продукт реалізації мовної системи у межах певної сфери спілкування, що має інформативно-сміслову і прагматичну суть [4].

Так як культура є результатом колективного інтелекту й колективної пам'яті, тобто надіндивідуальний механізм зберігання як передачі деяких повідомлень (текстів), так і вироблення нових [20, с. 200], то культура може розглядатися як сукупність взаємо-пов'язаних

і взаємообумовлених текстів [1, с. 15]. Таким чином, вивчення культури може базуватися на вивченні текстів з позиції відображення в них мовних функцій: об'єднавчої (етнічної, етнокон-солідуючої, де мова визнається одним з ознак нації), естетичної (де мова є першоелементом національної літератури) й кумулятивної (відображення, фіксації, збереження, накопичення, передачі в мовних одиницях інформації про дійсність та суспільний досвід, який набуто людиною) [11, с. 34].

На думку А. Вежбицької різні культури висловлюються різними системами мовленнєвих актів, які кодифіковані в різних мовах [34, с. 26].

У сучасній інтерпретації проблеми взаємозалежності між мовою та культурою, яку вона відображає, головним поняттям є культурний компонент значення слова. Так як слово є позначення тієї чи іншої реальності дійсності, то у його семантиці можна виділити екстралінгвістичний зміст, що відображає національну культуру, яка обслуговується мовою. Подібно до того, як в культурі кожного народу є загальнолюдське й етнонаціональне, так і в семантиці кожної мови є відображення як загального, універсального компонента культур, так і своєрідності культури конкретного народу. Універсальний компонент обумовлений єдністю бачення світу людьми, які належать до різних культур, що в ХХ ст. відбувалося, а в ХХІ ст. відбувається з особливою інтенсивністю, завдяки уніфікації мислення й розвитку техніки [10, с. 430]. Універсальний культурний компонент притама-нний еквівалентній лексиці. Семантичні відмінності еквівалентних слів, обумовлені відмінностями в реаліях, називають лексичним фоном слова (сукупністю знань, пов'язаних з певним словом у даній культурі) [8, с. 70–74].

Важливим елементом у вивченні культурологічного підходу в семантиці лексичних одиниць, що складають текст, є національно-культурний компонент. Він обумовлений етнічними, кліматичними та іншими особливостями, але не ідеологією суспільства.

За наявністю культурного компонента лексика поділяється на безеквівалентну, фонову, конотативну, конотативно-фонову. Фонова лексика відрізняється лексичним фоном, конотативна – за певної розбіжності фону розрізняється ще й емоційно-естетичними асоціаціями. Безеквівалентна лексика мови позначає специфічні явища місцевої матеріальної культури. В основному це об'єкти утилітарного призначення, що належать до побуту, дозвілля – їжа, одяг, рослинний та тваринний світ. Серед безеквівалентної лексики розрізняють екзотизми (слова, запозичені в чужу мову разом з об'єктом позначення), різні види етнографізмів, наприклад, історизми. Національно-культурна своєрідність лексики проявляється не тільки в наявності ряду специфічних слів, але й в значній відсутності слів для значень, виражених в інших мовах – лакунах. Поняття лакуни має на увазі значущу відсутність або наявність різного співвідношення в оціночному плані понять і відповідних номінативних одиниць при зіставленні в тій чи іншій мові.

Зокрема, знаки, їх конотативні, денотативні значення й референти в культурі оригіналу повинні бути заново відтворені в культурі перекладу таким чином, щоб реакція реципієнтів у культурі перекладу була еквівалентною реакції реципієнтів у культурі оригіналу. Конфлікт форми й змісту може бути успішно вирішено, якщо переклад відповідає таким вимогам: (1) він має сенс, (2) передає дух і манеру оригіналу, (3) має природну форму вираження в культурі перекладу, (4) здійснює ідентичний оригіналові вплив на реципієнта.

У перекладі завжди присутній культурний компонент: на практиці перекладач постійно зустрічається з «культурно забарвленими» контекстами навіть у тривіальних ситуаціях. Сучасні дослідження у сфері лінгвокультурології переконливо доводять, що будь-який текст і будь-яке висловлювання є культурно зумовленими, так, наприклад, поняття «хліб» у різних культурних спільнотах має неоднаковий зміст.

Культурологічний підхід до процесу перекладу передбачає класифікацію культурно-детермінованих одиниць різних мовних рівнів. Аналізуючи типи відносин між мовою і культурою на рівні тексту, можна запропонувати наступну класифікацію текстів [25, с. 76]:

- мономовних і монокультурний текст (створений з використанням однієї мови, описується один тип культури);
- мономовних і полікультурний текст (створений з використанням однієї мови, описані різні культурні пласти);
- багатомовний та монокультурний текст;
- багатомовний та полікультурний текст.

Усередині тексту існують різні класифікації культурно-детермінованих мовних одиниць. Так, В. І. Карасик виділяє наступні типи лексики [15, с. 127]:

- слова і вирази, які в концентрованому вигляді виражають специфічний досвід народу, що користується мовою (імена власні, культурно-історичні реалії, поширені алюзії, слова з емоційно-оцінним фоном, який усвідомлюється саме даними етносом та ін.);

– лексика з нечітко вираженими культурно-специфічними характеристиками (велика частина загальноживаної лексики, що включає безліч концептів й артефактів, таких, як табурет, кружка, чашка, смуток, гнів, меблі тощо);

– слова й звороти, що мають універсальний характер для людства в цілому (наприклад, терміни).

Проте історичні та культурні факти навряд чи будуть відомими у подробицях, як і конкретно описані культурні ситуації. Крім того, незважаючи на однаковий рівень мовної компетенції носія мови оригіналу та мови перекладу, можливо відзначити певні відмінності, які необхідно враховувати при перекладі текстів притаманних певним культурам.

Так, К. Пінг у своїй статті «Культурні передумови» спирається на основні припущення, переконання та ідеї, які є культурно вкоріненими та широко поширеними, і впливають на переклад [32, с. 133]:

– культура є соціальним надбанням та не передається біологічними засобами;

– культура розподіляється між членами спільноти, а не є унікальною особливістю індивідуума;

– культура має символічний характер, який означає надання утворенням та подіям значень, які є зовнішніми по відношенню до них самих, і які самі по собі не можуть бути зрозумілі. Мова є найбільш типовою символічною системою у культурі;

– культура є інтегрованою. Кожен аспект культури пов'язаний з усіма іншими аспектами (переклад культурно-специфічних концепцій

та визначення культурно-пов'язаних термінів як умов, що стосуються концепцій, інституцій та персоналій, специфічних для культури мови оригіналу).

Також, працюючи зі змістом тексту, необхідно, наскільки це можливо, розмежувати дискурс і просторово-часовий фон тексту, для того, щоб визначити чи слід при адаптації використовувати менш знайомі отримувачу перекладеного повідомлення елементи культури повідомлення-оригіналу, або більш знайомі, але віддалені в часі від моменту отримання, елементи культури перекладу. Визначальним фактором у даному випадку є мета адаптації, яка й обумовлює використання тих чи інших елементів культури оригіналу й перекладу. У тих випадках, коли необхідно надати тексту ознак переконливості або здійснити вплив на аудиторію, представляється доцільним використовувати елементи культури-реципієнта. З метою ж простої передачі інформації можливим є збереження елементів культури оригіналу.

Єдність форми й змісту обумовлює необхідність компромісу в процесі перекладу, коли з тих чи інших причин домінуючим стає один з цих аспектів. Проблема неперекладності виникає в тих випадках, коли потрібно абсолютна, а не відносна еквівалентність. Якщо наполягати на тому, що переклад не повинен допускати навіть мінімальної втрати інформації, то не тільки переклад, а й весь процес комунікації стає неможливим. Помилковим є ствердження, що реакція реципієнтів у культурі перекладу вимірюється тільки з точки зору розуміння інформації, так як інформативність є тільки одним з її властивостей. Для того, щоб виконувати основні цілі комунікації,

переклад повинен ще й спонукати реципієнта до подальших дій у перетворенні навколишньої реальності як за допомогою мовних елементів, так і з урахуванням культурної складової тексту оригіналу та перекладу.

Згідно із Е. Гаттом [31, с. 68] успішність перекладу в контексті міжкультурної комунікації визначається природністю використання мовних засобів і легкості сприйняття перекладеного повідомлення. Правильним вважати такий переклад, який передає значення й динаміку оригіналу. Поняття динаміки означає, що (1) переклад природним чином використовує мовні структури, а також, що (2) реципієнти в культурі перекладу не відчують труднощів при його сприйнятті.

Так як мова оригіналу й мова перекладу належать до різних культур, існує велика кількість понять, які не можуть бути «натуралізовані» в процесі перекладу. Природність вираження мовою перекладу в основі своїй є проблемою «сумісності» й проявляється на декількох рівнях:

- клас слів;
- граматичні категорії;
- семантичні класи;
- типи дискурсу;
- культурний контекст.

Успішний переклад як акт міжкультурної комунікації повинен співпадати з контекстом повідомлення, а загальний зміст повідомлення містить інформацію не тільки про об'єкти, події, абстрактні поняття й відносини між ними, а й залежить від вибору стилю й способу організації символів. Ще одним важливим елементом, що характеризує



природність перекладу, є ступінь відповідності повідомлення контексту певної аудиторії в культурі перекладу. У даному випадку успішність перекладу оцінюється на основі урахування досвіду й здатності сприйняття та переробки перекладеного повідомлення реципієнтом.

Необхідно брати до уваги відносини, що визначаються через відмінності мов і культур, які використовуються при передачі повідомлення :

- мови й культури можуть бути близькими один до одного;
- мови можуть не мати спільних позицій, зокрема, між культурами спостерігаються деякі риси подібності;
- мови й культури не мають точок дотику [28, с. 312–313].

Спорідненість культур зазвичай призводить до паралелізму змісту, що значно полегшує процес адаптації в порівнянні з тими випадками, коли культури взагалі не мають точок дотику.

Так як не існує культур, в яких одні й ті ж знаки (мовні й немовні) створювали б подібні смисли й були б ідентичним чином організовані між собою, то не є можливим говорити про абсолютну відповідність адаптації елементів культури повідомлення-оригіналу та перекладеного повідомлення.

Існує кілька способів визначення того, наскільки повідомлення піддається адаптації для іншої лінгвокультури:

- чим більше повідомлення, тим успішніше воно може бути адаптоване й навпаки;
- чим менша кількість інформації й чим простіше структура повідомлення, тим легше воно адаптується та навпаки;

- адаптація виявляється успішнішою в тих випадках, коли культура оригіналу й культура перекладу мають риси подібності;
- адаптація є успішною, коли культура оригіналу й культура перекладу знаходяться на одному щаблі розвитку;
- чим менше спільного між мовами, тим вдаліший переклад;
- успішність адаптації може залежати від виразних можливостей мови перекладу.

**Висновки.** Отже, переклад – це явище комунікативне і культурне, важлива роль у якому відводиться мові. Він є заміною мовних знаків та елементів культури однієї мови, яка репрезентується в мові перекладу за допомогою інших мовних знаків, завжди спираючись на поняття норми й культури.

Культура визначає простір, за межі якої не можна виходити при адаптації текстів перекладу для різних лінгвокультур, у якому мова як знакова система культури найчастіше використовується для передачі повідомлень. У процесі адаптації, зокрема, необхідно встановити: чи можливо замінити елемент культури, що використовується в повідомленні-оригіналі відповідним еквівалентом, або ж даний символ може бути перенесений в культуру перекладу тільки за допомогою вербальних засобів. Мова складається не лише із значень символів, у її основі лежить культурний код, що функціонує з метою виконання окремих комунікативних завдань.

### Список використаних джерел

1. Абрамов С. Р. Интертекстуальность как конституирующий признак и условие сосуществования семиотических систем / С. Р. Абрамов // Интертекстуальные связи в художественном тексте: межвуз. сб. науч. тр. – 1993. – С. 12–20.

2. Алексеева И. С. Текст и перевод : вопросы теории / И. С. Алексеева – Москва : Междунар. отношения, 2008. – 180 с.
3. Бархударов Л. С. Язык и перевод : вопросы общей и частной теории перевода) / Л. С. Бархударов – Москва : «Междунар. Отношения», 1975 – 240 с.
4. Болотнова Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня: монография / Н. С. Болотнова. – Томск : Изд-во Том. гос. ун-та, 1992. – 312 с.
5. Бондаренко Г. В, Крючкова Т. Б. Социолингвистика и изучение текста / Г. В. Бондаренко // Теоретические проблемы социальной лингвистики. – 1981. – С. 275–289.
6. Брандес М. П. Стилистика немецкого языка : учеб. / М. П. Брандес. – Москва : Высшая школа, 1983. – 271 с.
7. Верещагин Е. М. Лингвострановедческая теория слова / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – Москва : Рус. яз., 1980. – 320 с.
8. Верещагин Е. М. Язык и культура : лингвострановедение в преподавании рус. яз. как иностранного : метод. руководство / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – Москва : Рус. яз., 1990. – 246 с.
9. Гарбовский Н. К. Теория перевода: учеб. для студ. вузов, обучающихся по спец. «Лингвистика и межкультур. коммуникация» / Н. К. Гарбовский. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 2004.с – 542 с.
10. Гачев Г. Национальные образы мира / Г. Гачев. – Москва : Сов. писатель, 1988. – 445 с.
11. Гумбольдт В. Язык и философия культуры ; пер. с нем. яз / В. Гумбольдт. – Москва : Прогресс, 1985. – 451 с.

12. Дридзе Т. М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации: проблемы семиосоциопсихологии / Т. М. Дридзе. – Москва : Наука, 1984. – 268 с.

13. Евтеев С. В. Интеркультура и перевод (лингвокультурологическая модель перевода) / С. В. Евтеев // Ментальность. Коммуникация. Серия: Теория и история языкознания : сб. ст. – 2007 – С. 51–63.

14. Казакова Т. А. Художественный перевод : в поисках истины / Казакова. – Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2006. – 221 с.

15. Карасик В. И. Языковой круг : личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 265 с.

16. Комиссаров В. Н. Перевод и языковое посредничество / В. Н. Комиссаров // Тетради переводчика : науч.-теоретич. сб. – Вып. 21. – 1984. – С. 19–26.

17. Лакофф Дж. Лингвистические гештальты / Дж. Лакофф // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистическая семантика. – Москва, 1981. – Вып. 10. – С. 350–368.

18. Латышев Л. К. Перевод: теория, практика и методика преподавания: учеб. пособие для студ. перевод. фак. высш. учеб. заведений / Л. К. Латышев. – Москва : Академия, 2003. – 192 с.

19. Леонтович О. А. Проблема ретрансляции и адаптации культурных смыслов / О. А. Леонтович // Вест. МГУ. Серия: 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2008. – № 2. – С. 18–24.

20. Лотман Ю. М. Избранные статьи по семиотике и типологии культуры. В. 3 т. Т. 1. / Ю. М. Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – 479 с.

21. Львовская З. Д. Современные проблемы перевода / З. Д. Львовская; пер. с исп. – Москва : Издательство ЛКИ, 2008. – 244 с.

22. Мурзин Л. Н. Язык, текст и культура / Л. Н. Мурзин // Человек – текст – культура. – 1994. – С. 160–169.

23. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии ; пер. с англ. под ред. и с предисл., А. Е. Кибрика / Э. Сепир. – Москва : Прогресс, «Универс», 1993. – 654 с.

24. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация : учеб. пособие для студентов, аспирантов и соискателей по спец. «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – Москва : Слово, 2000. – 262 с.

25. Томахин Г. Д. Реалии – американизмы : пособие по страноведению : [Для ин-тов и фак. иностр. яз.] / Г. Д. Томахин. – Москва : Высш. школа, 1988. – 238 с.

26. Хайрулин В. И. Лингвокультурологические и когнитивные аспекты перевода : дис. ... д-ра филол. наук / В. И. Хайрулин. – Москва, 1995. – 355 с.

27. Цатурова И. А. Переводческий анализ текста. Английский язык : учеб. пособие с метод. рекомендациями. / И. А. Цатурова, Н. А. Каширина. – Санкт-Петербург : Перспектива, Изд-во «Союз», 2008. – 294 с.

28. Швейцер А. Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты / А. Д. Швейцер. – Москва : Наука, 1988. – 214 с.

29. Швейцер А. Д. Ведение в социолингвистику / А. Д. Швейцер, Л. Б. Никольский. – Москва : Высшая школа, 1978. – 216 с.

30. Bonvillain N. Language, culture, and communication : the meaning of the messages. – Prentice Hall, 1999. – 405 p.

31. Gutt E. Translation and relevance : cognition and text. – Oxford : Blackwell Publishers, 2000. – 271 p.

32. Ke Ping. Cultural Presuppositions and Misreadings. *Meta : journal des traducteurs*. – *Meta : Translators' Journal*, vol. 44, no. 1, 1999, pp. 133–143.

33. Lefevere A. Translation : Its genealogy in the West. – *Translation, History and Culture*. – London: Pinter, 1995. – pp. 14–28.

34. Wierzbicka A. Cross-Cultural Pragmatics. The Semantics of Human Interaction. – Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 1991. – 502 p.

### References

1 Abramov, S.R. (1993). Intertextuality as a constituent sign and condition for the co-existence of semiotic systems. *Intertekstualnye svyazi v hudozhestvennom tekste [Intertextual relations in the literary text]*, pp. 12–20.

2 Alekseeva, I.S. (2008). *Text and translation. Issues on theory*. Moscow: Mezhdunarodnye Otnosheniya.

3 Barkhudarov, L.S. (1975). *Language and translation (Questions of the general and particular theory of translation)*. Moscow: Mezhdunarodnye Otnosheniya.

4 Bolotnova, N.S. (1992). *Artistic text in communicative aspect and complex analysis of lexical level units*. Tomsk: Tomsk State University Publishing House.

5 Bondarenko, G.V., and Kryuchkova, T.B. (1981). Sociolinguistics and text study. *Teoreticheskie problemy sozyalnoi lingvistiki* [*Theoretical problems of social linguistics*], pp. 275–289.

6 Brandes, M.P. (1983). *Stylistics of the German language*. Moscow: Vysshaya Shkola.

7 Vereshchagin, E.M. and Kostomarov, V.G. (1980). *Linguistic-regional theory of the word : methodic guide*. Moscow: Russkyi Yazyk.

8 Vereshchagin, E.M., Kostomarov, V.G. (1990). *Language and Culture*. Moscow: Russkyi Yazyk.

9 Garbovsky, N.K. (2004). *Theory of Translation: A Textbook for «Linguistics and intercultural communication» students*. Moscow: Moscow University Publishing House.

10 Gachev, G. (1998). *National images of the world*. Moscow: Sovetskyi Pisatel.

11 Humboldt, W. (1985). *Language and philosophy of culture*. Moscow: Progress.

12 Dridze, T.M. (1984). *Text activity in the structure of social communication: the problems of semiosociopsycholog*. Moscow: Nauka.

13 Evteev, S.V. (2007). Interculture and translation (language and cultural model of translation). *Mentalnost. Kommunikatsiia. Seriia. Teoriia i istoriia iazykoznaniiia* [*Mentalnost. Kommunikatsiya. Perevod, Theory and History of Language Studies*], pp. 51–63.

14 Kazakova, T.A (2006). *Artistic translation: in search of truth, Publishing*. St. Petersburg: House of St. Petersburg State University.

15 Karasik, V. I. (2002). *Language circle: personality, concepts, discourse*. Volgograd: Peremena.

16 Komissarov, V.N. (1984). Translation and language mediation. *Tetradī perevodchika : nauchno-teoreticheskii sbornik [Translator's Notebooks: A Scientific-Theoretical Collection]*, issue. 21, pp. 19–26.

17 Lakoff, J. (1981). Linguistic Gestalts. *Novoe v zarubezhnoi lingvistike Lingvisticheskaya semantuka [New in Foreign Linguistics, (Linguistic semantics)]*, Issue. 10, pp. 350–368.

18 Latyshev, L. K. (2003). *Translation: Theory, Practice and Methods of Teaching*. Moscow: Academiya.

19 Leontovich, O.A. (2008). The problem of retranslation and adaptation of cultural meanings. *Bulletin of the Moscow State University, Linguistics and Intercultural Communication*, Series 19, vol. 2, pp. 18–24.

20 Lotman, Y. M. (1992). *Selected articles on semiotics and the typology of culture*. Tallinn: Aleksandra.

21 Lvovskaya, Z. D. (2008). *Modern problems of translation: Trans. from Spanish*. In 3 Vol. Moscow: LKI Publishing House.

22 Murzin, L. N. (1994). Language, Text and Culture. *Chelovek – tekst – kul'tura [Human-Text-Culture]*, pp. 160–169.

23 Sepir, E. (1993). *Selected Works on Linguistics and Culture Studies*. Moscow: Progress.

24 Ter-Minasova, S. H. (2000). *Language and Intercultural Communication*. Moscow Slovo.

25 Tomakhin, G.D. (1988). *Realities – Americanisms: A Handbook on Regional Studies*. Moscow: Vysshaya Shkola.

26 Khairulin, V.I. (1995) *Language, Culture and Cognitive Aspects of Translation : Thesis ... Dr. Philol. Science, Moscow.*



27 Tsaturova, I.A. (2008). *Translation of the text. English: a study guide with the method. Recommendations, Perspectiva*. St. Petersburg: Soyuz Publishing House.

28 Schweitzer, A.D. (1988). *Translation theory: Status, problems, aspects*. Moscow: Nauka.

29 Schweitzer, A.D. and Nikolskiy, L.B. (1978). *Introduction into Sociolinguistics*. Moscow: Vysshaya Shkola.

30 Bonvillain, N. (1999). *Language, culture, and communication: the meaning of the messages*. Prentice Hall.

31 Gutt, E. (2000). *Translation and relevance: cognition and text*. Oxford: Blackwell Publishers.

32 Ke Ping (1999). Cultural Presuppositions and Misreadings. *Meta : journal des traducteurs. Meta : Translators' Journal*, vol. 44, no.1, pp. 133–143.

33 Lefevere, A. (1995). *Translation: Its genealogy in the West, Translation, History and Culture*. London: Pinter, pp. 14–28.

34 Wierzbicka, A. (1991). *Cross-Cultural Pragmatics. The Semantics of Human Interaction*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.

УДК 72.012.8:749.2]: 725.1: 614.21– 053.2

*Боженко Роман Валерійович*

*аспірант,*

*Київський національний університет*

*культури і мистецтв,*

*Київ, Україна*

*r.bozh77@gmail.com*

**ПРИРОДНЕ ТА ШТУЧНЕ ОСВІТЛЕННЯ  
ЯК ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИЙ ЗАСІБ В ІНТЕР'ЄРАХ ДИТЯЧИХ  
ЛІКАРЕНЬ**

**Наукова проблема.** Прийоми освітлення інтер'єрів дитячих лікарень потребують детального вивчення. У дослідженнях А. Ю. Дунаєвського, на основі яких було написано книгу «Архітектура лікувальних закладів» – 1940 р., розглянуто освітлення лікарень як функціональну складову будівлі. У роботах В. К. Степанова «Спеціалізовані учбово-лікувальні центри» (1978 р.) та Г. Гоциридзе «Сучасні закордонні лікарні» (1970 р.) описано технічні прийоми забезпечення лікарень природним та штучним освітленням. У праці «Основи дизайну інтер'єру» – О. П. Олійник, В. Г. Чернявський, Л. Р. Гнатюк (2008 р.), описано природне освітлення як засіб формування внутрішнього простору. У жодній з наукових робіт не розглянуто освітлення як складову мистецтва у внутрішньому просторі дитячих лікарень, але результати цих досліджень можна використовувати для вирішення цієї проблеми.

**Мета роботи.** У дослідженні освітлення інтер'єрів дитячих лікарень визначається не як технічна складова, а як інструмент мистецтва. **Методологія дослідження** полягає в порівнянні різноманітних систем, видів та способів освітлення інтер'єру та їхньої класифікації й виявлення найбільш придатних для дитячих лікарень. Також проводиться аналогія між різними типами освітлення для досягнення однієї мети – надання художньої цінності внутрішньому простору лікувальних закладів. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, щоб на прикладі проаналізованих варіацій освітлення визначити взаємодію світла з іншими художніми прийомами. Розкрити природне та штучне освітлення як інструмент дизайну, який сприяє одужанню дитини. **Висновки.** Саме освітлення формує в дитини сприйняття зорових образів. Світло викликає також загальне враження від об'єкта дизайну. Світло розділяє, зонує, формує, організовує простір, робить його немонотонним, осмисленим, цікавим, що є надважливим фактором у сприянні оздоровлення та одужання дитини. Комплексний інженерний підхід без урахування різноманітних функцій світла в інтер'єрі й впливу його на дитину недостатній. Потрібно думати, насамперед, про естетичну складову та складову комфорту. Світло – це також матеріал, до якого неможливо торкнутися руками, але він доповнює й завершує внутрішній простір. Світло – це одна з наважливіших складових проектування. На сьогоднішній день, різноманіття джерел штучного світла має бути поштовхом для архітекторів у створенні комфортного середовища для дітей, які хворіють і вимушено знаходяться не вдома.

**Ключові слова:** світлодизайн, психо-дизайн, простір, штучне освітлення, естетика, психологічний комфорт, дизайн дитячої лікарні.

*Боженко Роман Валерієвич аспірант, Київський Національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

**Естественное и искусственное освещение как художественно-образное средство в интерьере детских больниц**

**Научная проблема.** Приемы освещения интерьеров детских больниц требуют детального изучения. В исследованиях А. Ю. Дунаевского, на основе которых была написана книга «Архитектура лечебных учреждений» – 1940 г., рассмотрено освещение больниц как функциональную составляющую здания. В работах В. К. Степанова «Специализированные учебно-лечебные центры» (1978 г.) И. Г. Гоциридзе «Современные зарубежные больницы» (1970 г.) Описано технические приемы обеспечения больниц естественным и искусственным освещением. В работе «Основы дизайна интерьера» – А. П. Олейник, В. Г. Чернявский, Л. Г. Гнатюк (2008г.), описано естественное освещение как средство формирования внутреннего пространства. В одной из научных работ не рассмотрено освещение как составляющую искусства во внутреннем пространстве детских больниц, но результаты этих исследований можно использовать для решения этой проблемы.

**Цель работы.** В исследовании освещение интерьеров детских больниц определяется не как техническая составляющая, а как инструмент искусства. **Методология исследования** заключается в сравнении различных систем, видов и способов освещения ин-

терьера, виявлення найбільш підходящих для дитячих лікарень і їх класифікації. Також проводиться аналогія між різними типами освітлення для досягнення однієї мети – надання художественної цінності внутрішньому простору лікувальних закладів.

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, щоб на прикладі проаналізованих варіацій освітлення визначити взаємодію світла з іншими художественними прийомами. Розкрити природне і штучне освітлення як інструмент дизайну, який сприяє одужанню при лікуванні дитини. **Висновки.** Саме освітлення формує у дитини сприйняття візуальних образів. Світло викликає також загальне враження від об'єкта дизайну. Світло розділяє, зонуює, формує, організує простір, робить його немонотонним, осмисленим, цікавим, що є найважливішим фактором в процесі одужання і лікування дитини. Комплексний інженерний підхід без урахування різноманітних функцій світла в інтер'єрі і впливу його на дитину недостатній. Потрібно думати, в першу чергу, про естетичну складову і складову комфорту. Світло – це також матеріал, який неможливо торкатися руками, але він доповнює і закінчує внутрішній простір. Світло – це одна з найважливіших складових проектування. На сьогоднішній день, різноманітність джерел штучного світла повинна бути підґрунтям для архітекторів при створенні комфортного середовища для хворих дітей, зобов'язано знаходитися не вдома.

**Ключевые слова:** светодизайн, психо-дизайн, пространство, искусственное освещение, эстетика, психологический комфорт, дизайн детской больницы.

*Bozhenko Roman postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Natural and artificial lighting as an artistic and imaginative means in the interior of children's hospitals**

**The scientific problem.** Methods of interior lighting in children's hospitals require detailed study. In the research by A. Dunaevsky, on the basis of which the book «Architecture of medical institutions» was written in 1940, lighting in hospitals as a functional component of the building is considered. In the works by V. Stepanov, «Specialized educational and medical centers» (1978), and G. Gotsiridze, «Modern foreign hospitals» (1970), techniques for providing hospitals with natural and artificial lighting are described. In the study «Basics of interior design» by A. Oliinyk, V. Cherniavskiy, and L. Hnatiuk (2008), natural lighting is described as a means of forming interior space. None of the scientific papers approaches lighting as a component of art in the interior space of children's hospitals, but the findings of these studies can be used to solve this problem.

**The purpose of the article.** In this research, interior lighting in children's hospitals is defined not as a technical component, but as an artistic tool. **The research methodology** consisted in the comparison of various systems, types and methods of interior lighting and their classification in order to identify the most suitable ones for children's

hospitals. An analogy was also drawn between different types of lighting so as to attach artistic value to the interior space of medical centers. **The scientific novelty of the work** lies in determining the interaction of light and other artistic methods, based on the example of analyzed lighting variations, and giving consideration to natural and artificial lighting as design tools that facilitate recovery of the child. **Conclusions.** It is lighting that forms the child's perception of visual images. Light also conditions the general impression of the design object. Light divides, zones, shapes, organizes space, making it non-monotonous, meaningful and interesting, which is the crucial factor in facilitating recreation and recovery of the child. Complex engineering approach is not sufficient without taking into consideration the various functions of light in the interior and its impact on the child. Light is also a material that cannot be touched, but it complements and completes the interior space. Light is one of the most important components of design. To date, the diversity of artificial light sources should be a motivation for architects to create a comfortable environment for ill children who are forced to stay away from home.

**Key words:** light design, psycho-design, space, artificial lighting, esthetics, psychological comfort, design of a children's hospital.

Світло – одне з головних засобів архітектурного конструювання. Проектування гарного освітлення – це робота архітектора, дизайнера. При проектуванні освітлення кожної кімнати, при виборі кожного світильника необхідно враховувати одразу кілька факторів, серед яких не тільки художні, фізичні та психофізичні, але й навіть соціальні [5].

У роботах А. Ю. Дунаєвського «Больничное строительство»; «Архитектура лечебных зданий» розглянуто освітлення в лікарні як важливу складову проектування Дунаєвський А. Ю., [3]. У монографії Н. В. Кліпініної «Психологические принципы организации «помогающего пространства» в детских лечебных учреждениях» описано художні прийоми організації простору, що поліпшує емоційний стан сприяє якнайшвидшому видужанню [4]. Освітлення також має окрему художню складову в оздобленні та перетворенні простору, але немає досліджень та наукових робіт, присвячених вивченню питання освітлення в дитячих лікарнях.

Створюючи світловий дизайн інтер'єру приміщень лікарні, необхідно пам'ятати, що загальна освітленість вважається достатньою, якщо на 1 кв. метр площі припадає від 15 до 25 Вт потужності ламп розжарювання [6].

Світло емоційно впливає на людину через ступінь освітленості простору приміщення та виявлення пластики «форми-оболонки» [5]. Природна зміна освітлення та кольору в природному середовищі створила такі асоціативні відчуття, наприклад, тривога від похмурості та таємничості сутінок, збудження та бадьорості від яскравого сонячного дня. У приміщенні лікарні необхідне регулювання кількості світла, його відтінку та розподіленості.

Залежно від зони, можна використовувати тепле або холодне освітлення. Для створення умов затишку та спокою в палатах має бути застосовано переважно штучне тепле освітлення. Ступінь відтінку вимірюється в Кельвінах (К), чим менша величина, тим тепліше відтінок освітлення. Теплі та холодні відтінки визначаються



градаціями від помаранчевого до фіолетового кольору. Для прикладу: 3000–4500К – оптимальна величина в Кельвінах для забезпечення затишного комфортного теплого відтінку.

У випадку з природнім освітленням: тут має значення колористичне вирішення оздоблення внутрішнього простору. Прямі сонячні промені в вікні наповнюють приміщення теплим світлом (приблизно 4000К), протягом доби, за вимогами санітарних норм, прямі сонячні промені мають потрапляти у приміщення не менше ніж на 2 години. Але, в деяких випадках, довгострокове потрапляння прямого сонця саме до зони відпочинку дітей може спричинити негативні наслідки для дітей, можливе порушення режиму сну в денний час та формування несприятливого температурного режиму приміщення влітку. Не рекомендовано орієнтувати вікна палат лікарень чітко на південь, найсприятливішими є південно-східна та південно-західна орієнтація палат. Для захисту від активного сонця можуть використовуватися зелені насадження біля будівлі, або штори – ролети, які поглинають активні промені але пропускають необхідне тепле світло крізь себе. Непрямі сонячні промені – це холодне світло (4500–5000К), яке є фоновим, і можна доповнювати та робити більш теплим за допомогою яскравого колористичного оздоблення стін. У випадку з природнім освітленням, його потрібно «приручити», тобто отримати потрібний результат застосовуючи додаткові прийоми:

- колір;
- штучне світло;

– та засоби які підсилюють або ослаблюють силу світла, в залежності від орієнтації приміщень дитячої лікарні та активності сонця в денний час.

Сьогодні штучне освітлення формується трьома типами ламп:

- лампи розжарювання,
- галогенні лампи,
- люмінісцентні лампи.

Головна задача штучного освітлення – це забезпечення світлом приміщень дитячої лікарні, незалежно від їхнього призначення. Найбільша увага, в забезпеченні штучним освітленням, має приділятися таким типам приміщень:

- операційні;
- реабілітаційні;
- реанімаційні;
- зони невідкладної допомоги;
- коридорні простори, які зв'язують усі ці типи приміщень.

Насамперед, в таких типах приміщень освітлення має забезпечувати комфортні умови для роботи, естетична складова в цьому випадку має другорядну роль. Для роботи оптимальним освітленням є 4500–6000К.

У зонах відпочинку штучне освітлення має забезпечити комфортне тимчасове перебування для дітей, їхніх батьків та для працівників лікарень, їхньому емоційному стану також має приділятися чимала увага. У приміщеннях для працівників має бути нейтральне холодне освітлення (4500–5000К), яке не контрастує з освітленням у їхньому робочому середовищі, для того щоб не тримати лікарів

та обслуговуючий персонал у напрузі та не понурювати їх в атмосферу надмірної розслабленості. Для створення зручних умов праці мають також враховуватися фактори активного та пасивного освітлення. Активне освітлення в лікарні визначається спеціальними технічними вимогами. Пасивне освітлення лише є допоміжним, яке є складовою естетики та комфорту.

Також, при використанні такого художньо-образного засобу потрібно не забувати базові прийоми. Такі як акцентне світло, котре набуває самостійного активного значення в композиції.

Інший прийом акцентування світла є створення прозорої поверхні – вітража. Тут на допомогу світлу приходить інший художньо-образний засіб – колір, який в комбінації зі світлом дає естетичний ефект оздоблення інтер'єру дитячої лікарні, але потрібно пам'ятати, що цей прийом може використовуватися лише в коридорних, вестибюльних приміщеннях та зонах відпочинку.

Штучне освітлення має також свої композиційні прийоми, які відрізняються деякою декоративністю світлових ефектів. Джерела освітлення зазвичай приховані від глядача. Інший прийом створює світлові «плями» на стінах, на підлозі – для акцентування предметів оздоблення. У цілому, штучне освітлення впливає на кольори наступним чином:

- червоний стає яскравішим, насиченим, світлим;
- помаранчевий – як би червоніє і світлішає,
- жовтий – так само світлішає і може виглядати майже білим,
- зелений – жовтіє і світлішає,
- блакитний – зеленіє і темнішає,

- синій – втрачає яскравість, темнішає,
- фіолетовий – червоніє ближче до пурпурного, також темнішає.

Зміна освітлення може повністю перетворити інтер'єр. Цим потрібно користуватися, створюючи ту атмосферу, яка найбільш відповідає тому середовищу, в якому бажано опинитися дитині під час лікування.

Розглянемо такі закономірностей:

Кольори теплих тонів «наближають» предмети (наприклад, жовта стіна здається ближче), а холодних – «віддаляють».

Варто пам'ятати, що чорний колір «звужує» приміщення, а білий – «розширює». Темна стеля здається більш низьким, а світлий – високим. Занадто світлий колір підлоги «знижує» висоту приміщення. Світліша стіна в кінці вузького коридору робить його ширше.

Враховуються особливості джерел штучного світла – потужність, розмір, спектр. Архітектор працює з даною інформацією на всіх етапах проектування і створення інтер'єру. Грамотне розташування джерел освітлення, варіювання потужності освітлення, кількості світильників допоможе вирішити не тільки практичні, але й художні завдання.

У палатах потрібно створити атмосферу, яка максимально схожа на ту, яка є звичною для дітей вдома – чим більше в кімнаті природного освітлення, тим краще.

Якщо дитина боїться темряви, можна встановити біля ліжка нічник. Його м'яке, приглушене світло подарує відчуття спокою. У палаті маленької дитини доречний нічник, виконаний у вигляді іграшки.

З усіх типів ламп найчастіше використовують лампи розжарювання. У той же час сьогодні все більшою популярністю користуються точкові галогенні світильники, що дають яскраве, але не сліпуче світло.

Створюючи світловий дизайн дитячої палати, потрібно пам'ятати, що дитині повинно бути комфортно в своїй палаті, враховуючи навіть те, що це тимчасово. Крім того, світло в дитячій палаті має ще і величезне психологічне значення – воно покликане дарувати дитині радісні враження.

Світло є рівноправним учасником будь-якої композиції в дизайні. Гарне освітлення підкреслює й посилює гідність дизайнерського рішення, в той час як погане – руйнує. Безглуздо говорити про дизайн взагалі, виокремивши з його контексту освітлення.

### **Список використаних джерел**

1. Гоциридзе Г. Современные больницы за рубежом / Г. Гоциридзе, А. Сафонов – Москва : Изд-во литературы по строительству, 1970. – 321 с.

2. Гнатюк Л. Р. Основы дизайна интерьеру : навч. посіб. / Л. Р. Гнатюк, О. П. Олійник, В. Г. Чернявський. – Київ : Нац. авіа. ун-т, 2011. – 160 с.

3. Дунаевский А. Ю. Архитектура лечебных зданий / А. Ю. Дунаевский. – Москва : Гос. архит. изд-во акад. архитектуры СССР, 1940. – 425 с.

4. Клипинина Н. В. Психологические принципы организации «помогающего пространства» в детских лечебных учреждениях /

Н. В. Клипинина, А. Е. Хаин, А. Р. Кудрявицкий, Н. С. Никольская, М. А. Евдокимова, Е. А. Стефаненко. – Москва : фонд «Подари жизнь», 2013 – 45 с.

5. Основные законы и принципы эстетического формообразования и их проявление в архитектуре и дизайне : учеб. пособие / Ф. Т. Мартынов. – Екатеринбург : Урал. архитектурно-художеств. ин-т, 1992 – 107 с.

6. Степанов В. К. Специализированные учебно-лечебные центры / В. К. Степанов. – Москва : Стройиздат, 1978. – 312 с.

7. Чернявський К. В. Психофізіологія сприйняття людиною елементів художньої кераміки в інтер'єрах лікувальних закладів / К. В. Чернявський – Київ : Нац. авіац. ун-т, 2008. – 158 с.

8. Шаповалов В. Ф. Принцип упреждающих реконструкций в архитектуре лечебного комплекса : дис ... на соискание ученой степени канд. архитектуры : 18.00.02. / Шаповалов В. Ф. ; Ленингр. инж.-строит. ин-т. – Ленинград, 1973. – 180 с.

9. Yu Y. Hospitals / Yasmin Yu – Hong Kong : Design Media Publishing Limited, 2012. – 256 с.

### References

1. Ghocyrydze, Gh. (1970). *Modern hospitals abroad*. Moscow : Publishing house of literature on construction.

2. Hnatiuk, L. (2011). *Basics of interior design*. Kyiv : National Aviation University.

3. Dunaevsky, A. (1940). *Architecture of medical buildings*. Moscow : State Architectural Publishing House of the Academy of Architecture of the USSR.

4. Klipinina, N. (2013). *Psychological principles of organization of «helping space» in children's medical institutions*. Moscow: «Gift of Life» Foundation.

5. *Basic laws and principles of aesthetic shaping and their manifestation in architecture and design*, (1992). Ekaterinburg : Ural Architectural and Art Institute.

6. Stepanov, V. (1978). *Specialized educational and medical centers*. Moscow: Strojizdat.

7. Cherniavskiy, K. (2008). *Psychophysiology of human perception of elements of artistic ceramics in interiors of medical institutions*. Kyiv : National Aviation University.

8. Shapovalov, V. (1973). *The principle of pre-emptive reconstruction in the architecture of the medical complex*. D.Ed. Leningrad Engin. and Construction Institute.

9. Yu Y. (2012). *Hospitals*. Hong Kong: Design Media Publishing Limited.

УДК 785.11(477)

*Гриценко Ольга Григорівна*

*пошукувач,*

*Київський національний університет*

*культури і мистецтв,*

*Київ, Україна*

*centremar2015@gmail.com*

## ДИСКУРС СИМФОНІЗМУ В ТВОРЧОСТІ ВАЛЕРІЯ АНТОНЮКА

**Актуальним** є дослідження генези й особливостей розвитку української симфонічної музики на сучасному етапі ствердження національної культурної парадигми. У статті, присвяченій симфонічній творчості сучасного українського композитора Валерія Антонюка, розглянуто основні риси стилю його музики. Представлено його творчий тандем з диригентом Вікторією Жадько. Визначено й проаналізовано твори В. Антонюка, етапні для розвитку української симфонічної музики. **Мета роботи:** аналіз симфонічних творів В. Антонюка як феномена сукупності художніх, ціннісних, сенсових та комунікативних складових. **Завдання дослідження:** на прикладі дискурсу оркестрових постановок творів композитора В. Антонюка диригентом В. Жадько простежити процес відтворення музичних образів у культурологічній парадигмі «автор – диригент – слухач». **Методологія дослідження** полягає в поєднанні описових методів, аналізу й синтезу біографічної детермінації (основного фактора класико-романтичної



традиції; культурологічного феномена в художньо-естетичних і стильових орієнтирах) із цілісним музикознавчим дис.-курсом симфонізму у творчості В. Антонюка. **Наукова новизна:** вперше здійснено цілісний аналіз симфонізму у творчості композитора В. Антонюка з урахуванням його місця в сучасному соціокультур-ному контексті. **Висновки.** В. Антонюк у межах сучасного симфонічного мислення, охоплений прагненням до особливої виразності музичного матеріалу, здійснює конструктивне мовленнєве оновлення симфонічного стилю, досягаючи видатних результатів, що є беззаперечним стимулом до подальшого вивчення творчості цього сучасного українського композитора.

**Ключові слова:** Валерій Антонюк, Вікторія Жадько, диригент, дискурс симфонізму, композитор, світова прем'єра.

*Гриценко Ольга Григорьевна, соискатель, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

### **Дискурс симфонизма в творчестве Валерия Антонюка**

**Актуальним** является исследование генезиса и особенностей развития украинской симфонической музыки на современном этапе формирования национальной культурной парадигмы. В статье, посвященной симфоническому творчеству современного украинского композитора Валерия Антонюка, рассмотрены основные черты стиля его музыки. Представлен его творческий тандем с дирижером Викторией Жадько. Определены и проанализированы произведения В. Антонюка, этапные для развития украинской симфонической музыки. **Цель работы:** анализ симфонического метода В. Антонюка как феномена

совокупности художественных, ценностных, смысловых и коммуникативных составляющих. **Задание исследования:** на примере дискурса оркестровых постановок музыкальных произведений композитора В. Антонюка дирижером В. Жадько проследить процесс воссоздания музыкальных образов в культурологической парадигме «автор – дирижер – слушатель». **Методология исследования** состоит в объединении описательных методов, анализа и синтеза биографической детерминации (основного фактора классико-романтической традиции; культурологического феномена в художественно-эстетических и стилистических ориентирах) с целостным музыковедческим дискурсом симфонизма в творчестве В. Антонюка. **Научная новизна:** впервые осуществлен целостный анализ симфонизма в творчестве В. Антонюка с учетом занимаемого им места в социокультурном контексте современности. **Выводы.** В. Антонюк в рамках современного симфонического мышления, охваченный стремлением к особой выразительности музыкального материала осуществляет конструктивное речевое обновление симфонического письма, достигая выдающихся результатов, что является безусловным стимулом для дальнейшего изучения творчества этого современного украинского композитора.

**Ключевые слова:** Валерий Антонюк, Виктория Жадько, дирижер, дискурс симфонизма, композитор, мировая премьера.

*Hrytsenko Olga competitor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

**Symphonic discourse in the work of Valeriy Antonyuk**

**Relevance** of the study of the genesis and peculiarities of the development of Ukrainian symphonic music on the current stage of the national cultural paradigm formin. In the paper devoted to symphonic work of the modern Ukrainian composer Valeriy Antonyuk the basic features of his music style are considered. His creative tandem with conductor Victoria Zhadko is represented. The works by V. Antonyuk that are stage for development of Ukrainian symphonic music are identified and analysed. **The objective of the article** consists is the attempt to analyze V. Antonyuk's symphonic method in cultural discourse as a phenomenon of the totality of artistic, valued, semantic and communicative components. **The task of the study:** on the application of the discourse of orchestral performances by composer V. Antonyuk by the conductor V. Zhadko to trace a process of musical images creation in the framework of culturological paradigm «author – conductor – listener». **Methodology of investigation** consists in combining of analysis and synthesis of biographic determination descriptive method's (of the main factor of classical romantic tradition as well as of the culturological phenomenon in the artistic, aesthetic and stylish purposes) with integral musicology analysis of symphony discourse in the creative works by V. Antonyuk. **Scientific novelty of work** consists in a holistic analysis of V. Antonyuk's musical works taking into account their place in the sociocultural context of contemporaneity. **Conclusions.** V. Antonyuk in the framework of modern symphonic thinking, overcome by aspiration to a special expressiveness of musical material – carries out a constructive renewal of symphonic style achieving outstanding results which is an indisputable stimulus for further study of the work of this contemporary Ukrainian composer.

**Key words:** Valeriy Antonyuk, Victoria Zhadko, conductor, composer, symphonic discourse, world premier modern.

**Вступ.** Поняття «симфонізм» не має аналогів у теорії інших мистецтв, адже воно означає не просто наявність симфоній у творчості композитора або масштабність цього жанру, але особливу властивість музики, особливий динамізм розгортання змісту і форми, змістовну глибину і рельєфність музичної тканини. Першим ввів це поняття і позначив його розвиток у межах культури Б. Асаф'єв, якому належить визначення симфонізму як можливості нового методу усвідомлення і збагнення дійсності суто музичними засобами [1, с. 236–237]. У культурологічних, музикознавчих та філософських дослідженнях українського симфонізму вагомими є результати О. Гужви, О. Зінькевич, М. Копиці, Л. Корній, А. Мухи, Б. Сюті та ін. [2; 4; 5; 6; 7]. Симфонізм як діалектичний метод музичного мислення є константним принципом музичного мистецтва та найвищим показником композиторської майстерності. В українській музиці першими творами, названими «симфоніями» є Симфонія C-dur М. Березовського (1770–1773), «Концертна симфонія» Д. Бортнянського, симфонії М. Вербицького, «Українська симфонія» М. Калачевського. У другій пол. ХІХ ст. з'являється «Юнацька симфонія» М. Лисенка, Симфонія g-mol В. Сокальського. Видатні здобутки українського симфонізму ХХ ст. представлені творами Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, С. Людкевича. Змістовні симфонічні надбання В. Бібіка, Б. Буєвського, В. Губаренка, М. Дремлюги, В. Золотухіна, Ю. Іщенка, І. Карабиця, В. Кирейка, Д. Клебанова, Л. Колодуба, Г. Майбороди, Г. Ляшенка, І. Поклада, Р. Сімовича, В. Сильвестрова, М. Скорика,

Є. Станковича, Г. Таранова, А. Штогаренка та ін. **Актуальним** є дослідження генези й особливостей розвитку української симфонічної музики на сучасному етапі ствердження національної культурної парадигми на початку ХХІ ст.

Не дивлячись на жвавий інтерес українських музикознавців до симфонічної творчості національних композиторів, нерозв'язаними залишаються культурологічні проблеми, що потребують узагальнення існуючих спостережень, визначення специфіки зв'язків творчої спадкоємності в колі національних композиторських шкіл та на світовому рівні. Варто враховувати й те, що нездатність старих теоретичних методів пояснити нові спостереження і факти лише загострює зміст наукової проблеми, що виникає. Особливою рисою сучасної музичної культури є зустрічний рух композиторської й музикознавчої думки в пошуках нових стильових номінацій і умов стильової цілісності музично-творчого процесу. Важливо, що й самі композитори в своїх інтерв'ю висловлюють автентичні міркування щодо власного стилю та безмежних можливостей сучасної музики. Таким чином, формуються перспективні теоретичні положення, що відкривають нові шляхи музикознавчого і композиторського діалогу в культурологічному сенсі. Такий підхід спонукає до пошуку нових імен і підходів у виявленні особливих рис композиторської творчості, зокрема, симфонізму, яким позначена творчість сучасного українського композитора, вихованця київської композиторської школи Валерія Юрійовича Антонюка (1979). У даному дискурсі симфонічної творчості сучасного українського композитора Валерія Антонюка представлено його творчий тандем з диригентом Вікторією Жадько. Визначено й проаналізовано оркестрові твори В. Антонюка, етапні для розвитку української симфонічної музики.

**Методологія** дослідження полягає в поєднанні описових методів, аналізу й синтезу біографічної детермінації (основного фактора класико-романтичної традиції; культурологічного феномена в художньо-естетичних і стильових орієнтирах) із цілісним музикознавчим дискурсом симфонізму у творчості В. Антонюка. Головна **мета** дослідження полягає в здійсненні аналізу симфонічного методу композитора В. Антонюка як феномена сукупності художніх, ціннісних, сенсових і комунікативних складових. **Основне завдання:** на прикладі дискурсу оркестрових постановок творів композитора В. Антонюка диригентом В. Жадько простежити процес відтворення музичних образів у культурологічній парадигмі «автор – диригент – слухач».

**Виклад основного матеріалу.** Серед молодих українських композиторів останнього десятиріччя варто відзначити ім'я лауреата премії імені Левка Ревуцького Валерія Антонюка, творчість якого яскраво презентує сучасну українську музику. Валерій Антонюк – яскравий представник української академічної музики. Свої перші уроки композиції студент Київського вищого музичного училища імені Р. М. Глієра В. Антонюк взяв у В. Кирейка; у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського та асистентурі навчався Г. Ляшенка (фах) та Ю. Глуценка (фортепіано). Нині композитор В. Антонюк активно поповнює національну музичну скарбницю. Його музика, сформована в художньо-естетичних орієнтирах класико-романтичної традиції, вирізняється в сучасному модернізмі поетичним мелодизмом виразного мотиву, логікою чітко окресленої та висловленої музичної тези, доцільністю застосування

ладо-гармонічних засобів, інтонаційною насиченістю, динамічною інтенсивністю. Композитор займається пошуками й побудовою нової мелодії, щоб вона була гармонійно-мелодійною і не банальною. Аби не було відчуття, що слухач це вже десь чув. Завдання митця – знайти таку мелодію, а це вже величезна праця. Музика Валерія Антонюка неодноразово звучала на міжнародних фестивалях сучасної академічної музики «Контрасти», «Форум музики молодих», «Музичні Прем'єри Сезону», «Київ Музик Фест», а також авторських концертах заслуженої артистки України Валентини Антонюк «Антологія українського солоспіву», де він виступав як композитор і піаніст. Адже він не лише композитор, якому підкорюються будь-які жанри та стилі, а й піаніст, диригент, виконавець на різних народних інструментах, естрадний співак, поет. Працює в жанрі симфонічної, хорової, камерної та вокально-інструментальної музики. Співпрацює з відомими в Україні та за її межами симфонічними, хоровими, камерними колективами: Національним симфонічним оркестром України (диригенти – Володимир Сіренко, Наталія Пономарчук); Академічного симфонічного оркестру Національної філармонії України (диригент Мирослав Скорик), Заслуженим академічним симфонічним оркестром Національної радіокомпанії України (диригенти – Володимир Шейко, Вікторія Жадько); Державним Академічним Естрадно-симфонічним оркестром України (диригент – Микола Лисенко); Болгарським Фільм Оркестром /The Bulgarian Film Orchestra/ (диригент – Герхард Нархольц); Державним симфонічним оркестром Грузії, відомим також як Georgian Philharmonic Orchestra (диригент Ніколоз Рачвелі), струнним квартетом «Collegium», струнним

квартетом «Archi», Камерним хором «Кредо» (диригент – Богдан Пліш); Академічним камерним хором «Хрещатик» (диригент – Павло Струць). Має професійні студійні записи своїх симфонічних і вокально-симфонічних творів на фондах УР. Виступає у прямому ефірі радіоканалу «Культура». Автор музики до ігрових та документальних фільмів «Червоний лотос», «Повзе змія», «Хлібний день», «Чорноморський флот 1941–1944»; короткометражних – «Хто така Таня?», «Вона називала його Ідіот» та музичного оформлення Київського Міжнародного фестивалю документальних фільмів «Кінолітопис». Диски з різножанровою продакшн музикою Валерія Антонюка ексклюзивно видають відомі музичні бібліотеки: Sonoton (Німеччина), Manhattan Production Music (США), Sound Ideas (Канада), Epitome Music (США), Roba Music (Німеччина), Fable Music (Австралія). Компанія «Roba Music» ексклюзивно видає партитури композитора для різних складів інструментів (60 найменувань) з 2013 р. Музика В. Антонюка, написана на замовлення цих музичних компаній (бібліотек), використовується на всесвітньо відомих телевізійних каналах ABC, CBS, NBC, BBC, «Відкритий канал» у кабельній ретрансляції програм телевізійної мережі, кабельній мережі, Національною асоціацією кабельного телебачення. На сьогодні ним написано близько 600 творів, серед яких – 30 пісень на власні слова, аранжованих ним у різних сучасних стилях (рок, поп-рок, брит-поп та ін.) й записаних у власному виконанні.

В. Антонюк змальовує складний внутрішній світ художника («Рефлексії Пізньої Осені» для бас-кларнета, «Молитва» для органу), занурюється у поезію минулого («Заповіт» та Кантати для мішаного



хору на вірші Т. Шевченка, П. Верлена, Й. Мандельштама; Кантати для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Ф.-Г. Лорки та О. Пушкіна; «Чотири вірші для сопрано та симфонічного оркестру на слова В. Стуса»), створює вокальні цикли для голосу з фортепіано, відтворюючи музичними засобами віршовані образи (вокальні цикли «Теплі пісні на вірші Валентини Антонюк», «10 солоспівів на вірші японських поетів-класиків XVI ст.»). Для музики В. Антонюка характерне застосування накопичень хроматизмів у мелодико-інтонаційній лінії, а кластерні напластування гармоній допомагають розкрити драматургічний задум, що спрямовано на досягнення загальної художньої мети. Він пише без знаків при ключі, однак його музика – тональна, бо в ній є тяжіння до основних гармонічних центрів і яскраві оркестрові ефекти, завдяки максимальному використанню тембрової палітри інструментів. Інструментальні твори В. Антонюка, зокрема його симфонічні опуси («”Звучання Присутнє” для симфонічного оркестру»; Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру; Симфонія № 1 «Гармонія Руху», Симфонія № 2 «Фанфари», Симфонія № 3 «Передбачувана Музика», Симфонія № 4 «Система Бажань», Симфонія № 5 «Про Війну», Симфонія № 6 «Лемент Над Прірвою», Симфонія № 7 «”Маскарад Непобачених Снів” (присвячується невинним жертвам війн і терору)» – 2015–2016, Симфонія № 8 «Театр Післязвуч» (2016–2017), Симфонія № 9 «Сонячні Містерії»; «”Омріяна Незбагненність” для камерного оркестру» – 2016.), завжди містять у собі дещо від балади. Баладність, оповідності завжди присутня у творчості композитора. На тлі проблеми «смерті автора», що є поширеною у мистецтві останніх

десятиліть, імператив індивідуальності – не тільки творчий, а й взагалі особистий – є для В. Антонюка однією з важливих рис його стилю. «Я так бачу, я так відчуваю, я так розповідаю», – ось що відчувається в музиці цього українського композитора, ось чому його твори – попри досить складну мелодико-гармонічну, темброву й фактурну складові – відразу запам'ятовуються і легко «вкладаються» у власний музичний багаж слухача.

Композиції В. Антонюка – наративні в тому сенсі, що всі його твори – це завжди суб'єктивне оповідання [3]. У них завжди є суб'єктивні емоції й оцінки оповідача. Відчувається необхідність автора не лише донести інформацію до слухача, але справити враження, зацікавити, змусити слухати, викликати певну реакцію. Усі твори Валерія Антонюка – це завжди суб'єктивний наратив. У них завжди є суб'єктивні емоції й оцінки оповідача. Відчувається прагнення автора не просто донести інформацію, а й справити враження, зацікавити, змусити слухати, викликати певну реакцію. Отже, залучення слухача до співтворчості не лишає зал байдужим, тож репертуарні портфелі диригентів збагачуються симфонічними творами Валерія, інструменталісти із задоволенням грають його п'єси, а фондова скарбниця Українського радіо поповнюється записами його музики.

Фабульність – одна з прикметних рис усіх його творів. Слухаючи не вербалізовану музику автора, в аудиторії не виникає питання «про що йдеться». Звісно, в кожного – своя відповідь, але вміння віддзеркалити дещо загальне робить твори В. Антонюка цікавими для слухача. У своїх інтерв'ю ЗМІ та прямих ефірних

виступах на Українському радіо «Культура» він неодноразово декларував кредо: писати музику не для вузького кола музикознавців, а для слухачів. І справді, В. Антонюк завжди щиро переймається тим, що саме почує слухач, – звідси й прискіплива увага композитора до вибору засобів музичного розвитку. Сповідуючи естетику романтизму, В. Антонюк не є прихильником фрагментарної композиції. Відчуття форми – стильова особливість творчого письма цього композитора. Вражає його вміння лаконічно, у невеликий проміжок часу створити зміст, показати володіння технікою у 2–3-х періодах у крупній формі та у декількох фразах – в його інструментальних опусах – запропонувати «сюжет», означити його й надати розвитку. Ось що вирізняє твори В. Антонюка серед інших і визначає художню майстерність митця. Ліричний герой, якого творить В. Антонюк, від імені якого розмовляє з залом, надихає всіх оптимізмом світосприйняття, метафізичною вірою у краще – це спроба пов'язати минуле й майбутнє, відродити небуття в новому житті, це відтворення досвіду у прийдешньому світі. Саме це і є втіленням традицій. Усі його твори великої форми наповнені глибоким змістом, колосальною енергією думки, а це дозволяє говорити про їхній філософський характер і вільне володіння принципами симфонічного мислення, що є найвищим рівнем розвитку композитора.

Світова прем'єра опусу В. Антонюка «"Омріяна Незбагненність" для камерного оркестру» у виконанні колективу «Ars Nova» під керівництвом заслуженої артистки України Вікторії Жадько відбулася 3-го грудня 2016 р. на фестивалі «Бах І Не Тільки...». У лютому 2017 р. в рамках 80-го сезону Миколаївської обласної філармонії

«"Омріяна Незбагненність" для камерного оркестру» Валерія Анто-нюка звучала в цьому ж виконанні у програмі «Фестивалю Хорошої Української Музики». Інтерпретація твору у виконанні цього колективу повністю співпала з його задумом. Щодо диригентської інтерпретації, то Вікторія Жадько (єдина в Україні є лауреатом 7-ми найпрестижніших диригентських конкурсів, заслужена артистка України, професор, віртуозний музикант-гітарист, диригент Заслу-женого академічного симфонічного оркестру Національної радіокомпас-нії України (Київ), художній керівник і головний диригент Камерного оркестру «Ars Nova» Миколаївської обласної філармонії, засновниця кафедри старовинної музики Київського національного університету культури і мистецтв). Щодо виконання, то Вікторія Жадько справді є майстром тонкого та проникливого відтворення найтендітніших дотиків композиторського пера. Її та Валерія Анто-нюка пов'язують давні творчі стосунки: прем'єри, записи до фондів Українського радіо симфонічних творів і Концерту для фортепіано з оркестром в інтер-претації автора.

Основу мистецького досвіду Валерія Анто-нюка, окрім здобутків композиторів-класиків, становить також великий пісенний наробок. Саме ремінісценції інтонацій мелодики знайомих із дитинства ліричних пісень останньої чверті ХХ ст., а також ледь відчутна стилізація окремих елементів творчості композиторів недалекого минулого створюють відчуття неперервності існування життя.

Спробуймо детальніше проаналізувати новий твір Валерія Анто-нюка «Омріяна Незбагненність» для камерного оркестру. Органічне поєднання класичних традицій і рис індивідуального стилю створює

тут відчуття чогось рідного й близького, свого, зрозумілого, тутешнього. В уяві постають образи української природи, вічні у первозданності. На ясні, консонантні гармонії нашаровується звучання кластерних акордів (що, до речі, притаманне багатьом творам композитора), і слухач ясно відчуває подих сьогодення. «Омріяна Незбагненність» – твір дещо біографічний. «З нудьги, знічев'я, з неспокою, / З недоброго передчуття / Я знову мучуся собою, / Переглядаю все життя», – саме ці Шевченкові рядки постають в уяві, коли звучить музична композиція. Майстерність цього композитора виявляється в тонкому розумінні контрастних зіставлень різних за характером розспівних тем та сучасних мелодичних зворотів. Картини та образи в творі формуються на основі симфонізації мелодичного матеріалу, подальший розвиток якого відбувається засобами органічного, якісно оновленого синтезування прийомів народної і професійної музики. З'єднання виразних мелодичних епізодів із беззупинним гармонійним і фактурним відновленням створює образ сучасного звучання України. Мотиви, образи, окремі вирази, деталі, та інші композиторські прийоми, властиві В. Антонюку, набувають у цьому творі творчої зміни, переосмислення, нового змісту.

М'яка за характером, розспівна мелодія початку «Омріяної Незбагненності» передає ніжність почуттів, відсилає слухачів до тієї пори дитинства, коли «дерева були великими». Перше речення твору складається з трьох фраз: перша має м'який розповідний характер (вона звучить на тонічній гармонії), друга – це її видозмінене повторення, третя вносить відповідну врівноваженість (вона звучить

на субдомінантовій та домінантовій гармоніях, а завершується на I ступені, як і багато пісень). Ліричність мелодії підкреслюється звичним для слуху секвенційним розвитком та відтінюється повторюванням кластерних акордів. Це з самого початку створює контрастний до мелодії образ – так виникає своєрідний дуалізм: «пам'ять – сьогодні», що, як і в житті, звучать невід'ємно одне від одного. У другому періоді головна Пісня-тема повторюється спочатку, але значно схвильованіше, ніж у першому епізоді. Супровід також став насиченішим, повнозвучнішим: акорди звучать густіше, у середньому регістрі підголоском проводиться своєрідна імітаційна «відповідь», що створює відчуття себе (автора/виконавця/слухача) як природної, органічної частини цього світу, – вихованої ним і такої, що є його продовженням: тут і чиста лірика, і дещо обтяжливий побут сьогодні. Друга хвиля тематичного розвитку призводить до кульмінації першої частини, її смислового акценту: життя – мов повна річка, воно прекрасне! Валерій Антонюк не прихильник хаосу. Його музика завжди має цілком зрозумілу й відчутну форму. Відтак, друга частина цього твору починається після короткої паузи, передиху. Музика другої частини – це сьогодні, метушня буднів, урбаністичні кластерні сполуки гармоній, збуджений темпоритм, майже відсутня мелодична лінія. Третя частина твору – синтез, виведення відповідності між елементами безлічі, створення композиції функцій. Світ безкінечний, вічний, він мій, а я його, тому я вічний! Захоплює чуйність композитора у виборі тембрових засобів. Саме дотичність старого до нового, сталого до новаторського у використанні музичних інструментів надає змогу композитору

віднайти такі засоби музичної мови, що вільно «читаються», легко сприймаються слухачем й швидко народжують естетичний відгук. Можна з певністю сказати, що «"Омріяна Незбагненність" для камерного оркестру» В. Антонюка становить певний новий етап у розвитку української симфонічної музики. Це один із тих зразків, де пісенна тема звучить у природному ладо-гармонічному «прочитанні», де на перший план виступає щира народна образність. Значення твору полягає й у тому, що автор увів у творчу практику нову для української музики форму, засновану на засадах вільної організації і розробки пісенного тематизму.

Композитора й піаніста Валерія Антонюка та диригента Вікторію Жадько пов'язують давні творчі стосунки, а саме: світові прем'єри та записи до фондової скарбниці Українського радіо трьох масштабних симфонічних творів: Кантати для сопрано й симфонічного оркестру на вірші Ф.-Г. Лорки в українському перекладі М. Лукаша, «Чотирьох віршів для сопрано й симфонічного оркестру на слова В. Стуса» (солістка – заслужена артистка України Валентина Антонюк, партія фортепіано – Валерій Антонюк) і Концерту для фортепіано з симфонічним оркестром у майстерному виконанні автора музики та Заслуженого академічного симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України.

Уперше Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру В. Антонюка прозвучав у рамках XVII Міжнародного фестивалю «Музичні Прем'єри Сезону–2007» у Великій концертній студії Будинку звукозапису. Цей фортепіанний концерт – яскравий приклад сучасного трактування цього жанру, період зрілості якого охоплює

останні десятиліття ХХ ст. й продовжується дотепер. Слід зазначити, що творче переосмислення жанру фортепіанного концерту з метою його наближення до психо-ментальної специфіки української музики, сформованої завдяки творчості М. Лисенка, С. Людкевича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, мало наслідком створення національного жанрового типу, який узагальнює традиції, що склалися в музичній практиці Е. Гріга, Ф. Ліста, Р. Шумана, Ф. Шопена, П. Чайковського, С. Рахманінова, А. Аренського. Поєднання таких параметрів як вокальна природа тем, переважання у фортепіанній фактурі піанізму романтичного типу визначає специфіку українського концерту й механізми адаптації жанру в умовах національної музичної культури першої пол. ХХ ст. Наступний період розвитку українського фортепіанного концерту характеризується докорінним оновленням музичної мови та засобів виразності у зв'язку з орієнтацією на камерний напрям розвитку цього жанру. Його особливості пов'язані з неостильовими, передусім, небароковими тенденціями в музиці В. Сильвестрова, В. Бібіка, М. Скорика. (зокрема, композитор Мирослав Скорик продиригував світовою прем'єрою Симфонії № 1 В. Антонюка «Гармонія Руху» на ХХІ Міжнародному фестивалі «Музичні прем'єри сезону–2011» у Колонному залі Національної філармонії України у виконанні Академічного симфонічного оркестру Національної філармонії України).

Уже перший звуковий імпульс Фортепіанного концерту В. Антонюка створює інтонаційно стійкий, впізнаваний образ ліричного героя: так чи інакше, постійно присутній і повсюдно виникаючи в індивідуальній свідомості слухача, він тримає інтригу до останнього



акорду. Композитор володіє широким спектром засобів організації музичного «оповідання». Він має значний арсенал створення «сюжету», тобто такого способу організації музичного матеріалу, при якому слухачеві надано можливість, так би мовити, «побачити» подію на підставі власного уявлення. Автор передбачає асоціації і алюзії, що неодмінно виникнуть у слухача і впевнено керує ними, йому вдається розташувати в музичному тексті формоутворюючі компоненти таким чином, що їхня взаємодія викликає процес індукції сенсів. Висока міра наближеності до реальності, аудіовізуальний характер образності, монтажність, динамічність точки зору, фрагментарний і переривистий характер організації часу і простору повністю відповідають драматургічній ідеї твору. Музика Концерту для фортепіано та симфонічного оркестру В. Антонюка надає досить чітке уявлення про сучасний образ його ліричного героя: його активні дії, які обумовлюють і визначають подальшу поведінку і переживання, несвідомий зміст його ідей, що поступово змінюються, стаючи усвідомленими і сприйнятими. Композитор передбачає існування у центрі події постать ліричного героя – протагоніста (образ самого автора). Зачин звучить у фортепіано, бо саме піаніст у В. Антонюка і є основною центральною фігурою дійства. Інтенації цього твору – чисті, проникливі, емоції – сильні, яскраві; це дуже сучасна музика, в якій експресія й порив бурхливих і гротескних епізодів органічно врівноважується поетичністю ліричних. Фактурна насиченість середньої частини в поєднанні з прозорим колоритом початкової та заключної створюють враження живого, реального життя в різних його проявах.

Стильові новації, притаманні Концерту для фортепіано та симфонічного оркестру В. Антонюка, пов'язані з його прагненням до особливої виразності музичного матеріалу, що досягається завдяки використанню методів кінематографічності, зокрема принципу монтажності. Властива цьому композитору наративність подання матеріалу з її лінійною логікою оповідності, доповнюється монтажною технікою композиції з цікавим вирішенням поставленого завдання: динамізувати «зображення», що звучить, зіштовхнути фрагменти в неочікуваному монтажному сполученні, здійснюючи несподівані переміщення звукових конструкцій, варіюючи плани, стискаючи або розтягуючи музичний текст у часі. Очевидна кінематографічність музичного тексту цього Концерту підкреслено візуальна та має в самому характері свого викладення пунктуаційно-графічне оформлення й чітке розчленовування. Подолання композитором жанрового ізоформізму зумовлене потребою суто драматургічного характеру. Загалом концерт для фортепіано та симфонічного оркестру – це складна композиція, побудована на принципі контрасту з напруженим драматургічним розвитком, вишуканою мелодичною лінією, вибагливим метро-ритмічним й гармонічним малюнком. Тема такого концерту може бути виражена як протистояння Людини (ліричного героя, протагоніста) і Зла (антагоніста, антигероя); архитипічно-сакральних символів Життя й Смерті. Діалектична єдність протилежностей навмисне не анонсується на початку: композитор ніби «розводить» інтонаційні конструкції досить далеко одну від одної, – провівши їх через горнило розробки й відродивши вже в іншій якості. Тож, головні дійові

особи концерту (від лат. *concerto* – змагаюсь) у буквальному сенсі не позбуваються свого першопричинного «генетичного коду», тим самим не порушуючи дуальний баланс між солістом і оркестром.

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше здійснено аналіз симфонічних творів композитора В. Антонюка з урахуванням місця й ролі постановок його оркестрових творів у сучасному соціокультурному контексті на початку XXI ст. Представлено творчий тандем композитора й піаніста Валерія Антонюка та диригента Вікторію Жадько, а саме: світові прем'єри та записи до фондової скарбниці Українського радіо масштабних симфонічних творів цього автора в період 2005–2017 рр. Визначено й проаналізовано твори В. Антонюка, етапні для розвитку української симфонічної музики. Для цього композитора важливо донести до слухачької уваги не тільки ідею твору, зашифровану в його назві й тематиці, а й усі деталі драматургічного малюнку, всі нюанси душевного стану ліричного героя. Симфонізм у музиці цього автора адресований слухачеві для цілеспрямованого сприйняття й несе значно більший і самобутніший обсяг художньої інформації, ніж просто фонова, декоруюча соціальні ритуали музика. Послідовний прихильник романтизму в українській музиці, В. Антонюк пропонує слухачеві роль центру сумативної цілісності реального та внутрішнього світів, ненав'язливо спонукаючи до співтворчості. Визначено, що В. Антонюк, у рамках сучасного симфонічного мислення, охоплений прагненням до особливої виразності музичного матеріалу здійснює конструктивне мовленнєве оновлення симфонічного стилю, досягаючи видатних результатів, що є беззаперечним стимулом до подальшого вивчення творчості цього сучасного українського композитора.

**Висновки.** Нами було здійснено спробу виявлення проблем дискурсу симфонізму в творчості сучасного українського композитора В. Антонюка, які ми спробували розв'язати шляхом модифікації традиційної музикознавчої методології та отримання наукових результатів у межах культурологічної парадигми. На прикладі аналізу оркестрових постановок творів композитора Валерія Антонюка диригентом Вікторією Жадько було вивчено процес відтворення музичних образів у культурологічній парадигмі «автор – диригент – слухач». Симфонізм, яким позначена творчість сучасного українського композитора Валерія Антонюка, – це не лише особливий динамізм розгортання змісту й форми, глибина й рельєфність музики, емансипованої від тексту, літературного сюжету, персонажів та ін. допоміжних складових, притаманних вокальним жанрам. Його музика адресована слухачеві для цілеспрямованого сприйняття й несе значно більший і самобутніший обсяг художньої інформації, ніж музика фоновая чи створена для декорування соціальних ритуалів.

### **Список використаних джерел**

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Гужва О. П. Симфонія та симфонізм у часі-просторі культури : монографія / О. П. Гужва. – Харків : УкрДАЗТ, 2009. – 386 с.
3. Гриценко О. Г. Симфонічні наративи Валерія Антонюка [Електронний ресурс] / О. Г. Гриценко. – Режим доступу. – <http://mus.art.co.ua/symfonichni-naratyvy-valeriya-antonyuka/>. – Назва з екрана.

4. Зинькевич Е. С. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича : монография / Е. С. Зинькевич. – Ужгород : Лира, 2002. – 208 с.

5. Корній Л. П., Сюта Б. П. Українська музична культура : погляд крізь віки / Л. П. Корній, Б. П. Сюта. – Київ : Музична Україна, 2014. – 590 с.

6. Копиця М. Д. Симфонии Б. Лятошинского. Эпоха. Коллизии. Драматургия : исследование / М. Д. Копиця. – Київ : Музична Україна, 1990. – 134 с.

7. Муха А. І. Антонюк Валерій Юрійович // Композитори України та української діаспори : довідник / А. І. Муха. – Київ : Музична Україна, 2004. – 350 с.

### References

1. Asaf'ev, B.V. (1971). *Musical form as a process*. Leningrad: Muzyka.

2. Gujva, O.P. (2009). *Symphony as the Symphonic method in the hour-space of culture*. Kharkiv: UkrDAZT.

3. Hrytsenko, O.G. (2017). *Simfonic Narrative of Valeriy Antonyuk*. Available at : <<http://mus.art.co.ua/symfonichni-naratyvy-valeriya-antonyuka>> [Accessed 27 Aprele 201].

4. Zynkevych, E.S. (2002). *Symphonic hyperbola. About the Music of Eugene Stankovich*. Uzhhorod: Lira.

5. Korniy, L.P. and Syuta B.P. (2014). *Ukrainian Music Culture: A Look Through the Centuries*. Kyiv: Muzychna Ukraina.

6. Корусь, М.Д. (1990). *Symfony of B. Lyatoshynsky. The Epoch. Conflicts. Dramaturgy*. Kyiv: Muzychna Ukrayina.

7. Муha, А.І. (2009). *Antonyuk Valeiy Yurievich. Composers Ukraina and Ukrainian diaspora*. Kyiv: Muzychna Ukraina.

---

© Гриценко О. Г., 2017

УДК 177:316.776 28.11

*Конюкова Ірина Янівна*

*кандидат педагогічних наук, доцент,*

*Київський національний університет*

*культури і мистецтв*

*Київ, Україна*

*konyukova@ukr.net*

## СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЕТИКЕТУ В УМОВАХ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА

**Мета роботи** – дослідити соціально-культурні трансформації етикету в умовах інформаційного суспільства. **Методологія дослідження** базується на соціально-філософському аналізі, що охоплює філософські та загальнонаукові підходи і методи. Методи аналізу і синтезу, моделювання, а також принципи класифікацій використані при розгляді моделей побудови інформаційного суспільства. **Наукову новизну** становить аналіз соціально-культурної трансформації етикету, розкрито особливості етикету в умовах інформаційного суспільства. **Висновки.** Етнічний етикет українців зазнав суттєвих змін в процесі соціально-культурної трансформації, але продовжує зберігатися в явищах звичаєво-обрядової культури, побутових пересторогах та заборонах. Сучасне інформаційне суспільство, з одного боку нівелює, змінює усталені етикетні норми і традиції спілкування, а з іншого – сприяє поширенню знань про етнокультуру, популяризує та зберігає, а інколи й реанімує забуті звичаї. Соціально-культурні трансформації

етикету вплинули на виробничу й творчу діяльність людини, формуючи при цьому певні трудові, естетичні, етичні, правові та інші навички. Норми культури в їх зовнішньому вираженні передбачають своєрідну символіку, визначену знакову систему, часом досить складну. Перетворення правил і норм етикету на стабільний регулятор діяльності людини передбачає, що вони засвоюються людиною, стають її внутрішнім переконанням. Тобто норми етикету – це певні зразки, правила поведінки або дії, які стали внутрішніми регуляторами людських дій, і які змінюються під впливом зовнішніх чинників.

**Ключові слова:** етикет, етноетикет, інформаційне суспільство, соціально-культурні трансформації.

*Конюкова Ирина Яновна кандидат педагогических наук, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

**Социально-культурные трансформации этикета в условиях информационного общества**

**Цель работы** – исследовать социально-культурные трансформации этикета в условиях информационного общества. **Методология исследования** базируется на социально-философском анализе, охватывает философские и общенаучные подходы и методы. Методы анализа и синтеза, моделирования, а также принципы классификации использованы при рассмотрении моделей построения информационного общества. **Научную новизну** составляет анализ социально-культурной трансформации этикета, раскрыты особенности этику



в условиях информационного общества. **Выводы.** Этнический этикет украинский претерпел существенные изменения в процессе социально-культурной трансформации, но продолжает храниться в явлениях обычно-обрядовой культуры, бытовых предосторожностях и запретах. Современное информационное общество, с одной стороны нивелирует, меняет устоявшиеся этикетные нормы и традиции общения, а с другой – способствует распространению знаний о этнокультуре, популяризирует и сохраняет, а иногда и реанимирует забытые обычаи. Социально-культурные трансформации этикета влияние на производственную и творческую деятельность человека, формируя при этом определенные трудовые, эстетические, этические, правовые и другие навыки. Нормы культуры в их внешнем выражении предусматривают своеобразную символику, определенную знаковую систему, порой весьма сложную. Преобразование правил и норм этикета на стабильный регулятор деятельности человека предполагает, что они усваиваются человеком, становятся ее внутренним убеждением. То есть нормы этикета – это определенные образцы, правила поведения или действия, которые стали внутренними регуляторами человеческих действий, и которые изменяются под влиянием внешних факторов.

**Ключевые слова:** этикет, этноэтикет, информационное общество, социально-культурные трансформации.

*Koniukova Iryna Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

## **Sociocultural transformations of etiquette in the information society**

**The purpose of the article** is to study the sociocultural transformations of etiquette in the information society. **The research methodology** was based on social and philosophical analysis, which embraces philosophical and general scientific approaches and methods. Methods of analysis and synthesis, modeling, as well as principles of classification were used in considering models of building the information society. **The scientific novelty of the work** lies in the analysis of sociocultural transformation of etiquette and revealing its characteristic features in the information society. **Conclusions.** Ethnic Ukrainian etiquette has undergone significant changes in the process of sociocultural transformation, but remains present in the phenomena of traditional ritual culture, household precautions and prohibitions. The modern information society, on the one hand, eliminates and changes the established etiquette norms and traditions of communication, but, on the other hand, it promotes the dissemination of knowledge about ethnoculture, popularizes and preserves, and sometimes revives, forgotten customs. Sociocultural transformations of etiquette influenced the productive and creative human activity, while forming certain labor, aesthetic, ethical, legal, and other skills. Cultural norms in their external expression provide for a kind of symbolism, a certain sign system, at times very complex. The transformation of etiquette rules and norms into a stable regulator of human activity assumes that they are assimilated by a person, becoming their inner conviction. That is, etiquette norms are certain patterns, rules of behavior, or actions that have become internal regulators of human actions, and which are changed under the influence of external factors.

**Key words:** etiquette, ethnoetiquette, information society, socio-cultural transformation.

**Вступ.** Доцільно проаналізувати особливості етикету як важливого чинника в регуляції та стабілізації соціальних стосунків. Поняття «етикет» з'явилося відносно недавно, воно пов'язане, насамперед, зі світськими правилами спілкування. Спочатку слово «етикет» (французьке за походженням) означало товарну бірку, ярлик. Пізніше це поняття стало використовуватися для позначення придворного церемоніалу. Саме в цьому значенні, особливо після прийняття французького церемоніалу при віденському дворі, воно набуло поширення в німецькій, польській, російській та іншій мовах. Словник з етики визначає цей термін як сукупність правил поведінки, що стосується зовнішнього прояву ставлення до людей, навколишнього світу, форми звертання та вітання, поведінки в громадських місцях, манери й одягу [4, с. 431]. Уточнюючи зміст поняття «етикет», деякі дослідники звертають увагу не на окремі факти, у яких відбивається культура поведінки, а на вимоги, які сформувалися до неї в суспільстві. «Етикет – не просто стандарт поведінки, а в певній мірі ритуалізована форма осмисленого спілкування», – підкреслює литовський фахівець з етики К. Стошкус [6]. Таку ж аналогію можна провести й у трактуванні цього поняття А. К. Байбуріним і А. Л. Топорковим, які розглядають етикет як сукупність спеціальних прийомів і рис поведінки, за допомогою яких здійснюється виявлення, підтримування й обігравання комунікативних статусів партнерів у спілкуванні [1, с. 5]. Наприклад, А. І. Першиц дає таке визначення етикету: «Етикет – у вузькому, історично первісному значенні – звід

правил обходження, прийнятих при дворі, у дипломатичному колі тощо; у широкому значенні – сукупність правил поведінки, увічливості, прийнятих у якому-небудь суспільстві або його частині (статеві-віковий, кастовий, становий, професійний і т. п. етикет)» [8, с. 8]. Стереотип сприйняття етикету, який склався в суспільній свідомості й гуманітарних науках, пов'язаний із тим, що етикет традиційно описується в літературі та постає перед нами як спосіб зберігання суспільства як цілісності, спосіб підтримки в ньому певного порядку, погодженості дій і поведінки людей, спосіб запобігання конфліктів тощо. Виходячи з цього, етикет сприймається виключно в своїй інтеграційній (комунікативній) функції. При цьому не враховується те, що соціальне призначення етикету не вичерпується інтеграцією, узгодженням індивідуальної поведінки із суспільними нормами. Соціальна роль етикету є значно складнішою. Етикет не тільки спрямовує свої зусилля на інтеграцію, на взаємодію людей, але й насамперед підкреслює їхні соціально-статусні та комунікативні відмінності (стать, вік, суспільне становище, ступінь знайомства, споріднення тощо), точно вказуючи кожному його місце в суспільній ієрархії й визначаючи набір «допустимих – недопустимих» («пристойних – непристойних») дій відповідно до цього статусного положення людини. Як елемент культури поведінки, етикет містить у собі ті вимоги зовнішньої культури суспільства, які набувають характеру суворо регламентованого церемоніалу та в дотриманні яких має особливе значення форма поведінки. Володіння інструментальними етикетними засобами сприяє створенню толерантності – форми поведінки й спілкування з іншими людьми, що протистоїть агресивності, конфліктності, безапеляційності. Аналізуючи ритуал

і світський етикет у східній культурі, український філософ О. П. Проценко зазначає, що в той період не було певного розходження між цими формами стереотипної поведінки, оскільки вони за своєю сутністю та функціонуванням асоціювалися із законом. Ритуальним формам поведінки надавалося й надається особливе значення, оскільки прийнято вважати, що саме за їх допомогою гармонізуються людські стосунки, а отримання їх сприяє підтримці соціальної субординації [3, с. 23].

У статті аналізуються особливості етикету в умовах інформаційного суспільства. Простежується процес трансформації етнічних етикетних форм, їх сучасне побутування та поширення, зокрема, засобами інтернету. У світлі сучасних політичних реалій в українському суспільстві до питань культури мовлення, толерантності та ввічливості у спілкуванні. Люди можуть мати різні світогляди, розмовляти різними мовами, але бути вихованими, стриманими та інтелегентними зобов'язані бути завжди. Особливо, в ці нестабільні та важкі часи кожен повинен вимагати від себе, насамперед, уважності та співчутливості, поліпшення своєї комунікації.

Однією з прикметних ознак сучасності є вплив інформаційних технологій на соціум. Актуальною проблемою, що потребує наукового дослідження, видається аналіз результатів цього впливу в гуманітарній сфері, зокрема, в сфері етичних взаємин. Глобалізаційні процеси нівелюють явища національної культури, сприяючи поширенню масової культури. Стандарти споживання впливають на морально-естетичні канони та уподобання, що склалися історично, утворюють нові комунікаційні зв'язки.

В умовах інформаційної епохи, як відмічає М. Кастельс, рівень розвитку людини, його здібності розкодувати тексти все більше визначається його залученістю до мережевого суспільства. Комунікабельність як і інтерактивність є залежними від рівня оволодіння сучасними інформаційними технологіями. Іншим важливим фактором, який актуалізує питання про специфіку комунікативного процесу в умовах глобалізації, являється необхідність адекватного розуміння соціальних наслідків розвитку нових інформаційних мереж та інформаційних потоків. Сутність проблеми полягає в тому, що використання глобалізованих комунікативних медіа-засобів тягне за собою появу нових форм взаємодії у соціальному світі, якісно інших видів соціальних та індивідуальних відносин. Фундаментальна значущість глобалізованих комунікативних медіа пов'язаний з тим, що вони трансформують не тільки просторову, але й часову організацію соціального буття, викликають до життя нові форми взаємодії індивідів.

**Огляд публікацій за темою.** Проблеми дослідження сучасних форм етикету, зокрема мовленевого, аналіз інтернет-комунікацій найчастіше висвітлюються в мовознавчих публікаціях. Варто відзначити роботи С. В. Зайцевої, присвячені осмисленню віртуального простору як нового комунікативного середовища та мовним особливостям українського медіа-ресурсу. У статті Ю. Воробєя «Інтернет-комунікація та Інтернет-комунікант: взаємодія і взаємопородження» розглядається взаємодія інтернету з комунікантом, відзначається вплив мережевої інформації на формування особистості користувача [1]. Психологічні аспекти впливу Інтернету на якість навчання молоді, розвиток комунікативного потенціалу особистості вивчалися О. Скуловатою та В. Фатуровою [11, с. 11].

Для розуміння процесів трансформації етикету, що відбуваються в сучасному суспільстві важливе значення мають дослідження народного етикету. Окрім відомих праць з етнопедagogіки М. Грушевського, М. Стельмаховича [3], з'являються нові публікації присвячені особливостям ритуального, повсякденного спілкування українців. Джерелом для написання статті стали також результати мережевого моніторингу з означеної проблематики. Вивчались сайти туристичних, бізнесових компаній з порадами для іноземців стосовно українського етикету. Український сегмент Інтернету містить численні публікації на туристичних, краєзнавчих, педагогічних, освітніх ресурсах, присвячених різним формам етикету – мовного, корпоративного, дипломатичного, конфесійного, народного, кількість яких засвідчує читацький попит на них.

**Метою статті** є дослідження соціально-культурних трансформацій етикету в інформаційному суспільстві, виявлення морально-естетичного потенціалу народного етикету в сучасних умовах.

Основна цінність соціальної мережі полягає в тому, що вона в сучасних умовах є не просто засобом соціальної комунікації, а виступає як механізм конструювання комунікативного простору сучасного суспільства. Ціннісним аспектом у даному випадку є вільна горизонтальна комунікація і самоорганізація мережі, що визначає її ентропійність. Всі учасники мережевої спільноти визнають свободу слова, не обмежену статусними межами і цінують право вільно формувати організаційні структури для досягнення більш ефективної взаємодії і генерації ідей. Тому аксіологічний статус соціальної мережі проявляється як засіб і реалізація особистого і соціального капіталу.

Інформаційним вважається суспільство ефективність якого забезпечується послугами на основі інтелектуальних інформаційних технологій та технологій зв'язку. За офіційними даними Державної служби статистики України, кількість абонентів мережі інтернет станом на кінець березня 2016 р. становила 14203,2 тис. осіб, з них 14157,8 тис. осіб (або 99,6 %) отримують послуги широкосмугового доступу до Мережі. Забезпеченість населення інтернет-послугами по Україні в розрахунку на 100 жителів становить 33,3 особи, у середньому 69 % населення міст і 47 % мешканців сіл є регулярними користувачами інтернету [10]. Огляд соціальних мереж за даними 2014–2015 рр. показує, що у ВКонтакті, Однокласниках, Фейсбуці та Твіттері зареєстровано понад 40 мільйонів українських акаунтів. (ВКонтакті – більше 27 млн. облікових записів, Однокласники – близько 11 млн., у Фейсбуці – 3,2 млн. (5 млн. у 2016 р.) [8]. Тобто до віртуального спілкування залучена значна частина населення країни.

Сьогодні інформаційне суспільство – це «новий соціальний зразок, що... ґрунтується на мікроелектронній технології» і поширюється всюди «од повсякденного життя до міжнародних відносин та від сфер дозвілля до виробничих відносин» [2]. З розвитком сучасних комунікацій, давній вислів «світ широкий», набув нового значення. Мобільний зв'язок, Інтернет, поєднуючи людей незалежно від країни проживання чи перебування, скорочують відстані, розширюють горизонти та можливості спілкування і разом з тим, обмежують це саме спілкування не лише вартістю тарифів, але й віртуальними межами.



Ейфорія від перспектив що відкрилися, завадила розгледіти проблему, що з'явилася в зв'язку з цим – поступову кризу безпосереднього, живого спілкування, особливо в молоді. Для багатьох людей старшого та середнього віку найкращим співрозмовником став телевізор, дзвінки по телефону замінили візити до родичів, батьків. Популярною темою сучасних жартів стала залежність від соціальних мереж. Карикатуристи часто зображують закоханих, членів родини, які сидячи поруч одне з одним, продовжують спілкуватися через смартфон.

Можливістю знайти однодумців, презентувати себе у бажаному образі та якостях, почуватися вільно з представниками протилежної статі, інтернет комунікації особливо приваблюють молодь. Анонімність спілкування дозволяє інтернет користувачу створити привабливий зовнішній образ, наділити себе бажаними рисами та чеснотами. Брак красномовства чи почуття гумору компенсується можливістю доступу до тематичних ресурсів на яких можна знайти тексти афоризмів, жартів, компліментів та ін. Готові вербальні кліше, візуальні шаблони для вияву як позитивних так і негативних емоцій (сердечка, смайлики, стилізовані зображення людей, тварин, предметів), що додаються до текстів повідомлень або використовуються замість них, позбавляють учасника спілкування необхідності шукати власні форми прояву почуттів.

Відсутність зорового, слухового контакту в мережевій комунікації стимулює до більшої відвертості, впевненості в собі, іноді агресивності. Ці та ін. нюанси віртуальних стосунків складно використати при безпосередній комунікації, при якій враження від

співрозмовника залежить від таких психофізичних факторів (зовнішнього вигляду, настрою, вміння поводитися та висловлювати думки). Вигаданий віртуальний образ не захищає в реальності, залишаючи почуття невпевненості та беззахисності, від яких багато хто, особливо у підлітковому віці, знову ховаються в інтернет – в уявлені спільноти.

Віртуальна комунікація сприяла появі специфічної мови, англійізованого сленгу, що згодом перейшов і в розмовне молодіжне середовище. Збільшення кількості україномовних користувачів мережі сприяє поширенню україномовного сленгу, що базується на метафоричному переосмисленні та гумористичному трактуванні комп'ютерних реалій: «живність – вірус; уморився – завис (про комп'ютер); посполито – добре; тиць майданчик – тач-пад (сенсорна панель керування, найчастіше використовується в ноутбуках); позирало – монітор, метик, мізківник, метикун, мудрик – комп'ютер» [4].

Ці та ін. приклади демонструють цікавий феномен залучення для творення нової сленгової лексики українських етнографічних термінів, архаїзмів, що рідко зустрічаються в розмовній мові.

Таким же цікавим є процес актуалізації української етнокультурної спадщини в умовах інформаційного суспільства. Пошук оригінальних форм дозвілля, стилю в одязі, в оформленні інтер'єру спричинив зацікавлення молоді народними звичаями та обрядами, етнічним одягом та архітектурою. Поширеність етнічного стилю у весільній культурі, навернення молоді до церкви, сучасна культура пам'яті та поминання викликали попит на етнографічні матеріали. Для прикладу, запит у пошуковій системі Google за ключовими словами «народний етикет» дає посилання на 191 тис. ресурсів,

«українське весілля» – 76 тис., народний одяг» – 797 тис. З розвитком туризму, міжнародної торгівлі, зростання кількості міжнаціональних шлюбів в Україні попит на інформацію про особливості побуту, гендерних стосунків, етикетних норм став затребуваним і в інших країнах. Відомості про традиційний етикет, особливості поведінки з українськими жінками містять багато іншомовних сайтів туристичних, бізнесових, шлюбних агенцій.

Якщо взяти до уваги те, що « етикет органічно пов'язаний з моральним нормами та цінностями суспільства», то за станом етикетних стосунків можна визначати стан моральності суспільства. У цьому плані видається потрібним короткий історичний екскурс про народний етикет, який базуючись на засадах християнської моралі, включав набір універсальних загальнолюдських цінностей: повагу до батьків і до старших, повагу до жінки, поняття честі та гідності, скромність, доброзичливість, толерантність.

У народній культурі українців навчання правилам етикету починалось з раннього віку дитини. У півтора року дитина вже вміла «віддавати чолом» – шанобливо вітатись зі старшими членами родини, притуляючись чолом до їх руки, молитися, знала своє місце за столом, а також як поводити себе, коли в домі гості. З'являтися на вулиці можна було лише в чистому, охайному вигляді. Дівчинка мала бути щодня заплетеною, кругла «гладка голівка» вважалась також еталоном дівочої краси. Заміжня жінка, навпаки, не повинна була «світити волоссям», тобто з'являтися на людях простоволосою.

Втім, вимогами до зовнішнього вигляду людини, правила етикету не обмежувалися.

Молодші за віком мали першими вітатися зі старшими, розпочинати розмову в гурті мав право старший за віком чоловік, співрозмовника не годилося перебивати. Важливе значення в повсякденному житті та в особливих, урочистих випадках мало батьківське благословення. Його просили, вирушаючи в дальню чи ближню дорогу, на війну, перед одруженням. До батьків звертались лише на «Ви». Старшого за віком чоловіка навіть не дозволялося обганяти в дорозі. Главою родини був чоловік. За звичаєм він ділив хліб всім членам родини і першим розпочинав трапезу з загальної миски. По дорозі до храму чоловіки йшли першими, за ними дружини з дітьми. У церкві жінки стояли зліва, чоловіки справа, до причастя та до хреста першими також підходили чоловіки (після немовлят). Суспільством чітко регламентувалась поведінка молоді: не заохочувався прилюдний вияв молоддю своїх почуттів (обіймів, поцілунків). Пари, що збиралися одружитися могли зустрічатися лише в присутності когось із старших. Під наглядом старшої жінки проходили і молодіжні зібрання – вечорниці, досвітки. По закінченню роботи та розваг, молодь лягала спати разом, але будь-який вияв інтимності, засуджувався громадою. Парубок та дівчина, що не змогли подолати пристрасті, ризикували бути виключеними з громади та публічно осміяними.

Увійшовши до когось у хату, чоловіку потрібно було зняти головний убір, перехреститися на покуть і побажати господарям: «Мир дому цьому!». В обов'язки господарів входило почастивати гостя. Для кожного випадку життя, народ припас відповідне словечко. Спеціальні вітально-побажальні формули дозволяли

висловити почуття доброзичливості в багатьох ситуаціях: при роботі («Бог в поміч!», «Дай, Боже, щастя!»), при зустрічі («Будьте здорові!», «Ідіть здорові!»), частуванні «Дякуємо за хліб за сіль!», «Дякуємо Богу і вам», «Дай вам, Боже, щастя, здоров'я на многія літа», при прощанні «Ідіть з Богом!», «Ідіть здорові!». У традиційному суспільстві звичай регламентував поведінку людини у час свята, і в будень, визначав її місце в суспільстві й родині. І тому, займаючи це заздалегідь відведене йому місце, кожен міг почувати себе комфортно.

Соціально-культурні трансформації вплинули на традиційний етикет, вилучивши з нього більшу частину сакральної поведінки, спростивши вітальні правила, стосунки між батьками та дітьми, чоловіками та жінками. Правила українського етикету, прописані для іноземців, дають можливість погляду на себе зі сторони. Наведені далі приклади взяті з англomовного сайту «phantaris.com» [12], обраного через ґрунтовність та об'єктивність викладу матеріалу. Інформація для потенційного візитера в Україну про емоційну стриманість українців, відсутність посмішок, супроводжується приміткою, що «це лише на перший погляд, а при ближчому знайомстві вони теплі й доброзичливі». Певна комунікаційна відстороненість українців пояснюється тим, що батьки навчають дітей «бути як всі, не висовуватись».

У колективній свідомості народу це правило закріпилося після того як радянська влада винищила більшість тих, хто виділявся: інтелігенцію, дворянство, духовенство, заможне селянство. У народній культурі особливо поважалися люди обдаровані талантами,

організаторським хистом. Розповідь про гостинність українців, які завжди нагодують смачними, власноруч приготованими стравами йде разом з ремаркою «будьте готові вживати горілку чи інші міцні напої й говорити тости». Гостьовий етикет народу також змінився з часом за рахунок збільшення кількості напоїв та наїдків, що вживаються і зменшення розважально-оповідальних елементів застілля. Неприпустимим раніше було гостювання в будні, особливо з алкогольними напоями. Серед правил, що дивують іноземців і до яких їх готують – звичай знімати вуличне взуття в домі, заборона передавати щось через поріг, сидати на розі стола, дарувати парну кількість квітів, цілувати когось в лоб. Більшість цих заборон пов'язані з поховально-поминальною символікою і мають негативне значення лише для українців. Серед інших рекомендацій: приносити подарунки коли приходиш в гості, ділитися сигаретами, якщо просять, уступати місце в транспорті жінкам, дітям, допомагати жінкам нести важке, першим подавати їм напої та їжу, не дивуватися, коли тебе запитують про доходи та інші приватні питання.

Все згадане вище – це вже етикет радянського часу. У традиційній культурі подарунки мали в основному ритуальне призначення – на весілля, хрестини, Різдво, Великдень. У гості приходили з хлібом, гостинчик родичам чи близьким привозили приїжджаючи здалека. Їжу та напої спочатку подавали старшим в родині або чоловіку, тоді жінкам і дітям. Доречними до сторонніх вважалися етикетні формули-питання «Як ся маєте? Як здоров'я?» Так само ділитися тютюном чи чимось іншим людина могла лише з власної ініціативи, частування мало бути взаємним.

**Висновки.** Етнічний етикет українців зазнав суттєвих змін в процесі соціально-культурної трансформації, але продовжує зберігатися в явищах звичаєво-обрядової культури, побутових пересторогах та заборонах. Сучасне інформаційне суспільство, з одного боку нівелює, змінює усталені етикетні норми і традиції спілкування, а з іншого – сприяє поширенню знань про етнокультуру, популяризує та зберігає, а інколи й реанімує забуті звичаї. А тому сім'я, навчально-виховні і культурно-освітні заклади повинні, формуючи особистість, розвивати в ній такі морально-психологічні якості як уважність, чуйність, вміння бачити моральну сторону своїх і чужих дій і вчинків, витримка, володіння собою, здатність стримувати негативні емоції, вміння слухати іншу людину, передбачити можливі наслідки своїх слів, дій, вчинків. Соціально-культурні трансформації етикету вплинули на виробничу й творчу діяльність людини, формуючи при цьому певні трудові, естетичні, етичні, правові та інші навички. Норми культури в їх зовнішньому вираженні передбачають своєрідну символіку, визначену знакову систему, часом досить складну. Перетворення правил і норм етикету на стабільний регулятор діяльності людини передбачає, що вони засвоюються людиною, стають її внутрішнім переконанням. Тобто норми етикету – це певні зразки, правила поведінки або дії, які стали внутрішніми регуляторами людських дій, і які змінюються під впливом зовнішніх чинників.

### Список використаних джерел

1. Воробей Ю. Інтернет-комунікація та Інтернет-комунікант: взаємодія і взаємопородження/ Ю. Воробей // *Science and Education a New Dimension. Philology.* – 2015. – 3(16), issue 70, pp. 43–46.
2. Гнатюк С. Проблеми становлення інформаційного суспільства в Україні / С. Гнатюк, С. Здіорук // *Стратегічні пріоритети.* – 2007 – №1(2). – С. 96.
3. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу. – Київ : Либідь, 2006. – 256 с.
4. Зайцева С. Інноваційні явища україномовного інтернету / С. Зайцева // *Наукові записки. Серія. Філологічні науки (мовознавство).* – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2011. – Вип. 95. Ч. 2. – С. 205.
5. Зайцева С. Інтернет-спілкування як нова форма міжособистісного спілкування // *Дослідження з лексикології і граматики української мови : зб. наук. пр. – Дніпропетровськ : ДНУ, 2012. – Вип. 11. – С. 45–53.*
6. Пахолок С. Б. Народний етикет українців західних областей (на матеріалах сімейної обрядовості) : дис... канд. іст. наук: 07.00.05 / Світлана Богданівна Пахолок ; Нац. акад. наук України, Ін-т українознав. ім. Івана Крип'якевича, Ін-т народознав. – Львів, 2012. – 210 арк.
7. Соціальні мережі як чинник розвитку громадянського суспільства : монографія [О. С. Онищенко, В. М. Горовий, В. І. Попик та ін.] ; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. – Київ, 2013. – 220 с.



8. Сильчук О. Огляд соціальних мереж в Україні. 29 жовтня 2015 – Режим доступу : <https://prezi.com/vlp1-5q5ao4d/presentation/>. – Назва з екрану.

9. Скуловатова О. Інтернет-ресурси як психологічний фактор впливу на якість навчання / О. Скуловатова // Вісник КНТЕУ. – 2013. – № 5(91). – С. 84–94.

10. Статистичні дані, цифри та показники наведені без урахування даних АРК і м. Севастополя, а також району проведення Антитерористичної операції. Інтернет та кабельне телебачення [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://nkrzi.gov.ua/index.php?r=site/indexandpг=150andlanguage=uk>. – Назва з екрану.

11. Фатурова В. М. Інтернет-середовище як фактор психологічного розвитку комунікативного потенціалу особистості : дис... канд. психол. наук: спец. 19.00.07 / Віра Миколаївна Фатурова ; Нац. акад. пед. наук України. – Київ, 2004. – 223 арк.

12. How to say behave in Ukrainian – Phantaris.com. – Mode of access : [phantaris.com/how-to-say-behave-in-ukrainian](http://phantaris.com/how-to-say-behave-in-ukrainian). – Title from the screen.

13. Keller M. Social Media and Interpersonal Communication / M. Keller // Social Work Today. – Vol. 13. – No. 3. – P. 10. – Mode of access: <http://www.socialworktoday.com/archive/051313p10.shtml>. – Title from the screen.

## References

1. Vorobej, Ju. (2015). Internet communication and Internet communicant: interaction and mutual generation. *Science and Education a New Dimension. Philology*, 3(16), issue 70, pp. 43–46.
2. Hnatiuk, S., Zdioruk, S. (2007). Problems of formation of the information society in Ukraine. *Stratehichni priorytety. [Strategic priorities]*, no. 1(2), pp. 96.
3. Hrushevskiy, M. (2006). *The child in the customs and beliefs of the Ukrainian people*. Kyiv: Lybid.
4. Zaitseva, S. (2011). Innovative phenomena of the Ukrainian-language Internet. *Naukovi zapysky. Serii. Filolohichni nauky (movoznavstvo) [Proceedings. Series. Philology (Linguistics)]*, issue 95, part 2, p. 205
5. Zaitseva S. Internet communication as a new form of interpersonal communication. *Doslidzhennia z leksykologhii i hramatyky ukrainskoi movy [Research on lexicology and grammar of the Ukrainian language]*, issue 11, pp. 45–53.
6. Pakholok, S. (2012). *Folk etiquette of Ukrainians in western regions (based on materials of family ritualism)*. D.ed. I. Krypiakevych Institute of Ukrainian Studies, Institute of Ethnology.
7. Horovyi, V., Onyshchenko, O., Popyk, V. (2013). *Social networks as a factor in the development of civil society: a monograph*. Kyiv: Vernadsky National Library of Ukraine.
8. Sylchuk, O. (2016). *An overview of social networks in Ukraine*. Available at: <<https://prezi.com/vlp1-5q5ao4d/presentation/>> [29 November 2015].

9. Skulovatova, O. (2013). Internet resources as a psychological factor affecting the quality of education. *Kyivskyi natsionalnyi torhovelno-ekonomichnyi universytet [Kyiv National University of Trade and Economics]*, no. 5(91), pp. 84–94

10. *The statistics, figures and indicators given without taking into account the data of the Autonomous Republic of Crimea and the city of Sevastopol, as well as the area of the Anti-terrorist operation. Internet and cable TV.* Available at: <<http://nkrzi.gov.ua/index.php?r=site/index&pg=150&language=uk>> [Accessed 18 November 2017].

11. Faturova, V. (2004). *Internet environment as a factor in the psychological development of the communicative personality potential.* Kyiv: National Academy of Educational Sciences of Ukraine.

12. *How to say behave in Ukrainian – Phantaris.com.* (2017). Available at: <<http://phantaris.com/how-to-say-behave-in-ukrainian>> [Accessed 29 October 2017].

13. Keller, M. (2013). Social Media and Interpersonal Communication *Social Work Today*, [online] Vol. 13, no. 3, p. 10. Available at: <<http://www.socialworktoday.com/archive/051313p10.shtml>> [Accessed 14 October 2017].

УДК 004:379.8

*Малюк Євген Олександрович*

*аспірант,*

*Київський національний університет*

*культури і мистецтв,*

*Київ, Україна*

*jd0uchu@meta.ua*

## ТРАНСФОРМАЦІЯ РОЛІ ГЛЯДАЧА В ОНЛАЙНОВИХ ТРАНСЛЯЦІЯХ ВІДЕОІГОР

**Мета роботи.** Аналіз феномену ігрового стрімінгу<sup>1</sup> в контексті трансформації ролі глядача в сучасній медіакulturі. **Методологія дослідження** полягає в поєднанні порівняльного методу з метою перегляду існуючих відомостей щодо трансляцій відеоігор, їхніх різновидів, особливостей глядача та методу індукції для представлення феномену як цілого. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень щодо можливостей онлайн-стрімінгу в контексті трансформації ролі глядача у відеогрі. **Висновки.** Онлайн-стрімінг розширює можливості глядача відеогри, часто соціалізуючи його діяльність. У деяких випадках, наприклад, акції «Twitch Plays Pokemon», онлайн-стрімінг нівелює різницю між глядачем і гравцем, створюючи унікальний ігровий досвід.

**Ключові слова:** відеоігри, стрімінг, летсплей<sup>2</sup>, спідраннінг<sup>3</sup>, глядач, Twitch Plays Pokemon.

---

<sup>1</sup> Стрімінг – це відео-трансляція наживо певних подій, доступна для перегляду у режимі реального часу за допомогою мережі Інтернет.

<sup>2</sup> Летсплей (від англ. let's play – давай грати) – різновид ігрових відео, в яких гравці демонструють ігровий процес відеогри. Є одним із жанрів онлайн-стрімінгу.

*Малюк Евгений Александрович аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

### **Трансформація ролі зрителя в онлайн-відеоіграх**

**Цель работы.** Анализ феномена игрового онлайн-стриминга в контексте трансформации роли зрителя в современной медиакультуре. **Методология исследования** заключается в объединении сравнительного метода с целью пересмотра существующих данных о трансляции видеоигр, их разновидностей, особенностей зрителя и метода индукции для представления феномена как целого. **Научная новизна** заключается в расширении представлений о возможностях онлайн-стриминга в контексте трансформации роли зрителя в видеоигре. **Выводы.** Онлайн-стриминг расширяет возможности зрителя видеоигры, часто социализируя его деятельность. В некоторых случаях, например, акции «Twitch Plays Pokemon», онлайн-стриминг нивелирует разницу между зрителем и игроком, создавая уникальный игровой опыт.

**Ключевые слова:** видеоигры, онлайн-стриминг, летсплей, спидраннинг, зритель, Twitch Plays Pokemon.

*Malyuk Yevhen Graduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Transformation of the role of spectator in the video game live streaming**

---

<sup>3</sup> Спідраннінг (від англ. speed – швидкість та running – бігти) – різновид ігрових відео, в яких гравці намагаються якомога швидше пройти гру.

**The purpose of the article** is to analyze the phenomenon of live videogame streaming in the context of transformation of the spectator's role. **Methodology of investigation** consists in integration of comparative method in order to revise the information about live videogame streaming, their varieties, characteristics of their spectators, and inductive method for representation of the videogame live streaming as a whole. **Scientific novelty** is in expansion of understanding of abilities of online streaming in the context of transformation of the spectator's role. **Conclusions.** Videogame live streaming expands the abilities of its spectator and often socializes him. In some cases, for example, "Twitch Plays Pokemon", live streaming removes distinction between spectator and player providing unique gaming experience.

**Key words:** videogames, live streaming, letsplay, speedrunning, spectator, Twitch Plays Pokemon.

Відеоігри стали невід'ємною частиною життя багатьох сучасних людей. Поява швидкісного Інтернету надала можливість доступу до стрімінгу відеоігор. Це призвело до створення численної спільноти навколо ігрових трансляцій, що мають певний вплив у сучасній популярній культурі; відомі стрімери стають не менш популярними, аніж поп-зірки чи актори. Існуючі наукові роботи з даної теми досліджують онлайн-трансляції ігор і спільноти навколо них, орієнтуючись на технічні можливості ігрових трансляцій, на характерні риси певних типів глядачів чи на інноваційну практику стрімінгу окремо, але жодна з них не зосереджується на трансформації ролі глядача з появою таких трансляцій. **Метою** статті є аналіз трансформації ролі глядача в онлайн-трансляціях відеоігор.

Глядач онлайнних стрімів уже був об'єктом досліджень зарубіжних вчених. О. Уокер у статті «Watching Us Play: Postures and Platforms of Live Streaming» проаналізував особливості аудиторії стрімінгу та соціальні функції цього явища. Н. Едже у статті «Evolution of the Gaming Experience: Live Video Streaming and the Emergence of a New Web Community» розглянув комунікативні можливості сервісів, що транслюють відеоігри наживо. Г. Чеунгом та Дж. Хуангом у дослідженні «Starcraft from the Stands: Understanding the Game Spectator» були проаналізовані особливості глядача кіберспортивних стрімів, запропонована теорія інформаційної асиметрії для дослідження даного питання. Дж. Дітмаєром, Д. Рамірезом і Дж. Сосерман проведено аналіз експериментальної серії ігрових стрімів «Twitch Plays Pokemon» у доповіді «Twitch Plays Pokemon: A Case Study in Big G Games». Т. Сміт, М. Обріст та П. Райт проаналізували зміну відеоігор під впливом стрімінгових сервісів у роботі «Live-Streaming Changes the (Video) Game». Серед українських дослідників особливості глядача у сучасній культурі розглядалися К. Станіславською у статті «Митець і глядач: погляд на взаємини в модусах постмодерністської видовищної культури». Але жодний із зазначених науковців не вивчав трансформацію ролі глядача відеоігри у комплексі її сучасних проявів.

Відеоігри вимагають взаємодії між її учасниками в межах ігрового простору за певними правилами, що називається інтерактивністю. І хоча щодо сучасних глядачів телевізійних і комп'ютерних медіа часто використовується ідіома *couch potato*, тобто «диванний овоч», їхня пасивність у першу чергу стосується відсутності рухливої

діяльності, в той час як емоційно й віртуально вони часто залучені до процесу гри. Посередники у вигляді ігрових платформ не стали перешкодою для залучення глядачів до процесу гри, більше того – їхні технічні особливості, організовані навколо сучасних технологій, дозволили розширити можливості глядача.

Більшість сучасних відеоігор розраховано на одного гравця, що зменшує можливу соціальну взаємодію під час гри, однак існує декілька способів реалізувати таку взаємодію. Виносимо за дужки види взаємодії, властиві й традиційним іграм, і зосередимося на тих, що притаманні для інтерактивного середовища відеоігор. З другої пол. 90-х рр. ХХ ст. стала популярною практика фіксування ігрових «скріншотів», тобто знімків екрана з метою поділитися своїм ігровим досвідом з ігровою спільнотою в мережі Інтернет. У середині 2000-х рр., коли комп'ютери стали досить потужними, щоб одночасно демонструвати гру й записувати відео, гравці почали ділитися відеозаписами ігрового процесу. Подібна практика була популяризована сайтом Something Awful. Саме на цьому сайті з'явилася назва «let's play» («Давай грати»), що стала окремим жанром ігрових трансляцій [7].

Наприкінці 2000-х рр. можливості ігрових пристроїв у результаті технічного прогресу розширилися, і стало можливим проведення ігрових онлайн-трансляцій. Якщо традиційні ігри та медіа орієнтувалися на великі змагання, то сучасна логіка мережевих комунікацій дозволяє транслювати будь-які відеоігри (технічні вимоги з кожним роком стають дедалі меншими – сьогодні для цього достатньо мати комп'ютер зі встановленою безкоштовною програмою) для будь-якої аудиторії. З іншого боку, 87 % аудиторії зайняті переглядом основних 20 відеоігор [3].



На сьогоднішній день існує дві основні платформи для ігрового стрімінгу: створений саме для різноманітних трансляцій «Twitch» і універсальний відеогостінг «YouTube». Ще кілька років тому науковці приділяли увагу хмарному сервісу OnLive, однак станом на сьогоднішній день його сервери не працюють. Існує багато причин, через які сервіс не став популярним, і одна з них стосується саме особливостей стрімінгу. Принцип роботи даного сервісу полягає у тому, що гра запускається на сервері OnLive, дозволяючи грати майже на будь-якому пристрої, який має стабільний зв'язок з Інтернетом, нівелюючи різницю між ігровими платформами. Будь-яка ігрова сесія, яка і є стрімінгом, була доступною для глядачів, однак соціальної взаємодії, що полягала в можливості поставити «лайк» чи «дизлайк», тим самим змінивши місце трансляції, було не багато. Судячи з того, що інші дві платформи стали з часу закриття OnLive ще більш популярними, можна сказати, що саме соціальна взаємодія є визначальною характеристикою ігрових онлайн-стрімів.

Більш цікаві методи соціальної взаємодії пропонує Twitch та YouTube. Якщо раніше їх розглядали окремо, виділяючи Twitch як платформу для онлайн-стрімінгу, а YouTube – як платформу для перегляду вже записаних ігрових сесій, то сьогодні обидва конкуренти багато в чому схожі один на одного технічно – в обох є можливість запису стріму, обидва підтримують соціальну взаємодію у вигляді коментування онлайн. Нещодавно в Twitch з'явилася функція запису не тільки ігрового відео, але й чату, що дозволяє слідкувати за перебігом подій не тільки на рівні відео, але й тексту коментарів. Деякі відеоігри, що мають значний видовищний потенціал для онлайн-стріму без встановлення додаткових устаткувань, дають гравцеві можливість проводити стріми безпосередньо з гри.

Серед ігрових онлайн-трансляцій, присвячених відеоіграм, дослідники Г. Чеунг та Дж. Хуанг [4] виділяють три види ігрових спільнот, навколо яких формуються такі співвідносні жанри: кіберспорт, або електронний спорт; спідранінг та лестплеїнг. Більшість з цих жанрів мають свої варіанти поза онлайн-трансляціями, однак у статті ми зупинимося на їхніх характеристиках саме як трансляцій.

Кіберспорт – це змагання гравців у онлайн. Існують професійні кіберспортивні дисципліни в різних ігрових жанрах – від «шутерів» до «стратегій у реальному часі». Призовий фонд найбільших змагань, наприклад, The International з ігрової дисципліни DotA 2, сягнув 20 млн доларів. У Південній Кореї існує два телеканали, що транслюють ігрові змагання й орієнтовані виключно на ігри – Ongamenet та MBCGame, які мають мільйонну аудиторію. Однак найбільша аудиторія глядачів збирається онлайн.

Г. Чеунг і Дж. Хуанг виділяють такі типи глядачів трансляцій кіберспортивних змагань:

- байдужі спостерігачі – поділяються на тих, хто зовсім не розуміє сенсу ігрових дій, і тих, хто має базову підготовку, але почав спостерігати за змаганнями випадково;
- допитливий – той, хто зацікавлений в отриманні знань, щоб грати;
- натхненний – людина, яка прагне грати після перегляду матчу, використовуючи стратегії, які вона побачила, або просто тому, що йому цікава ця гра;

- учень – тип, схожий на «допитливого», але сконцентрований на розвитку власних навичок;
- незадоволений (unsatisfied) – людина, що не сприймає трансляцію серйозно;
- задоволений – той, хто розважається (the entertained), – протилежність «незадоволеному»;
- помічник – «впливає» на гру, «допомагаючи» гравцеві; наприклад, «підказує» інформацію, яку гравець міг не помітити;
- коментатор – особа, яка спостерігає за грою і розважає велику групу глядачів, що робить трансляцію кіберспортивних змагань схожою на традиційну спортивну трансляцію;
- натовп – особи, яким подобається перебування у певній групі [4].

Дана класифікація добре демонструє рівень зацікавленості та володіння ігровими знаннями різних груп людей, що дозволяє проілюструвати думку, яка частково пояснює феномен глядача в його різноманітності. «Картина для глядача змінюється залежно від його зацікавлення й розуміння процесів, що відбуваються. На глядача діє велика кількість різноманітних “магічних кіл”» (за термінологією Й. Хейзинга) [2]. Ці «кола» ширші за стрижневе, в якому беруть участь гравці, і без нього стає під сумнів існування «магічних кіл», утворених глядачами. Хоча сам глядач і потрапляє до «магічного кола» і його діяльність можна наблизити до певної форми гри, у разі трансляцій кіберспортивних змагань глядач має справу з ігровою формою, а не власне грою.

Спідран (від англ. speed – швидкість та running – біг) – це ігрова спільнота і жанр відео про ігри, в тому числі серед стримів наживо, в яких гравці намагаються пройти відеогру якомога швидше. Це також є свого роду спорт, але змагання проходять не між гравцями, а між гравцем і грою [8]. Для проходження часто використовуються не заплановані розробником дії або можливості. Прикладом онлайн-транслявання сеансу спідранінгу є Games Done Quick, що відбувається кілька разів на рік. Крім швидкісних проходжень різноманітних ігор організатори збирають гроші, які переказують у благодійні фонди. Таким чином спільнота спідранерів демонструє свою активну соціальну позицію і залучає до перегляду швидкісних проходжень відеоігор і тих, хто зазвичай не приділяє цьому уваги.

Найбільш складним для аналізу жанром є летсплеїнг (від англ. – let's play – давай грати). Як стверджують Т. Сміт, М. Обріст і П. Райт, спільнота летсплеєрів на відміну від спідранерів та прихильників кіберспорту не має на меті особливого змагального контексту або фокусування на певних навичках гравця [8]. Якщо для спідранера чи кіберспортсмена головним є результат його гри; трансляції часто проходять під коментар окремої людини, як у кіберспорті, або в повній тиші, як часто роблять у трансляціях спідранів, де процес змагання є головним об'єктом уваги, то летсплей – це в першу чергу соціальна практика, в якій робиться акцент на взаємодії летсплеєра й аудиторії.

Часто той, хто розпочинає летсплей, не є професійним гравцем. Для таких трансляцій ігрові навички не мають принципового значення. Їх аудиторія не тільки спілкується між собою, але

й звертається до стрімера. Т. Сміт, М. Обріст і П. Райт наголошують на тому, що взаємодія між стрімером і його аудиторією може бути дуже сильною, тоді спільнота створює контент спеціально для нього. Головне для летсплеїв – підтримувати інтерес аудиторії. Один з найвідоміших летсплеєрів Фелікс Чельберг (псевдо PewDiePie), став популярним завдяки трансляціям ігор жанру горрор і яскравим емоційним реакціям у найбільш напружені моменти гри. Поширеною практикою летсплей-стрімів є наявність, крім картинки самої гри, ще й накладеного на нього в одному з кутів відео зображення самого гравця. Таким чином стрімери самі стають медіаперсонами, яких упізнають не тільки за голосом, але й за зовнішністю.

У зв'язку з появою стрімінгу постало питання про необхідність дизайну ігор як продукту не тільки для гравців, а й для глядачів. Важливість такого явища для геймдизайну сучасних відеоігор підтверджується вбудованими в деякі комерційні ігри системи для стрімінгу без встановлення додаткових програм. Більше того, темою найпопулярнішого ігрового джему<sup>4</sup> на пострадянському просторі GamesJamKanobi 2016 р. стала «Youtube/Twitch star» (тобто тема конкурсу орієнтувалася на ігри, які б створювалися спеціально для використання в ігрових стрімах).

Важливість стрімерів у сучасній ігровій індустрії призвела до того, що думки ведучих ігрових трансляцій за декілька років розквіту цього явища стали альтернативою думці ігрових ЗМІ. Підтвердженням їхньої ефективності є поява рекламних стрімів. На сервісі Twitch

---

<sup>4</sup> Ігровий джем – це захід, під час якого розробники ігор в обмежений час, зазвичай не більше декількох тижнів, створюють ігри-прототипи. Наприклад, одна з найпопулярніших із сучасних ігор Minecraft вперше з'явилася на ігровому джемі Ludum Dare – найбільш відомому міжнародному ігровому джемі.

ці матеріали позначаються як рекламні, однак можна з упевненістю сказати, що окремі стріми є рекламними без застережень. Та в будь-якому разі деякі ігри стають відомими навіть не через реакцію журналістів, а через реакцію стрімерів, яку поширює аудиторія. Як стверджує О. Уокер, «сьогоднішні стрімери є справжньою рушійною силою піару, що організується за мережевим принципом. Інколи відеоігри, які були непопулярні або мали невелику аудиторію, завдяки стрімам ставали дуже популярними» [9]. Такою грою можна вважати серію ігор жахів «Five Nights at Freddy's» С. Коутона, що завдяки вдалому використанню своїх засобів викликала відчуття напруження, яке реалізовувалося у «скрімері», тобто неочікуваній появі монстра з сильним криком, що жахало стрімерів, породжуючи багато яскравих реакцій, які привертала увагу глядачів.

Однак при цьому сфера інтересів спільноти глядачів ігрових онлайн-трансляцій часто виходить за межі самих ігор. Стрімери залучають своїх глядачів до активності, до обговорення певних соціальних чи навіть політичних явищ. О. Уокер називає ігровий стрімінг «соціалізацією праці». «Непродуктивна гра часто створює певні матеріальні цінності – це стосується також систем стрімінгу наживо, де стрімери транслюють свої ігрові сесії для аудиторії» [8].

Можливість інтернет-трансляції відеоігри відкриває нові способи активізації глядача. Експеримент, проведений за допомогою сервісу Twitch у лютому 2014 р., розширив інструментарій залучення глядачів до ігрового процесу, максимально наблизивши їхню роль до ролі гравця. У рамках соціального експерименту «Twitch plays Pokemon» глядачам було запропоновано вводити команди для бота в чаті перегляду стріму.

З доповіді Дж. Дітмайера, М. Раміреза та Дж. Сосерман можна використати послідовність подій під час виконання експерименту. У перші дні гра проходила невдало – велика кількість одночасних команд затримка сигналу, яка була неоднаковою для різних користувачів, робили ігровий процес хаотичним. Вирішення одного з ігрових пазлів, який вимагав виважених дій, стало великою проблемою для гравців. Розробники системи модернізували систему команд, за допомогою якої можна було робити більш складні дії, а на виконання кожної команди стали давати певний проміжок часу, де глядачі/гравці пропонують свої команди, після чого виконується найбільш популярна команда. Навколо даної ігрової механіки утворилися дві локальні спільноти – «анархісти» й «демократи». Перші підтримували стару схему, в якій багато хаотичних дій, оскільки їх головним джерелом задоволення від гри є саме задоволення від хаотичності процесу, в той час як «демократи» підтримували нову систему, вважаючи, що тільки вона дозволить пройти гру, головне джерело задоволення від якої полягає саме в цьому. Після цього гра проходила за обома схемами, однак більше часу в режимі «анархії» [5]. Pokemon Red є не єдиною грою, яку пройдено в такий спосіб. Серед інших проектів подібної структури в Twitch пройдено цілу низку відеоігор як у серії Pokemon, так і інших, серед яких Dark Souls, яка в середовищі геймерів вважається дуже складною грою. Експеримент з Pokemon став поштовхом для появи ігор, які спроектовані для взаємодії з чатом сервісу Twitch. Прикладом такої гри є Choice Chamber (2015), в якій користувачі за допомогою команд у чаті контролюють певні елементи взаємодії гравця з ігровим світом.

Феномен глядача в контексті відеоігор є різностороннім і мінливим. У даній статті розглянуто особливості, які стосуються глядача онлайнного стріму. Ця різнорідна аудиторія зі своїми примхами й побажаннями під час перегляду стає якщо не гравцем своєї гри, яка залежить від гри «справжніх» гравців, то кимось близьким до нього. Глядацька аудиторія онлайнних стрімів формує три умовні спільноти: прихильників кіберспорту, спідранінгу та летсплею. Якщо перші дві спільноти сконцентровані на самій грі, то для летсплеїв більш важливою є взаємодія між аудиторією і транслятором. Експеримент, вперше проведений у 2014 р. під назвою Twitch plays Pokemon, цілком очевидно знівелював межу між гравцем і глядачем, дозволивши колективному розуму аудиторії проходити відеоігри.

### Список використаних джерел

1. Больц Н. Азбука медиа / Н. Больц. – Москва : Европа, 2010. – 138 с.
2. Хейзинга Й. Homo ludens = Человек играющий / Й. Хейзинга ; [пер. с нидерланд. Д. Сильвестрова]. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. – 381 с.
3. Cerf L., Kaytoue M., Meira W., Raissi C., Silva A. Watch me Playing, I am a Professional: a First Study on Video Game Live Streaming. <http://homepages.dcc.ufmg.br/~kaytoue/KSCMR-MSND12.pdf>. – Last Accessed: 23.04.17.
4. Cheung G., Huang J. Starcraft from the Stands: Understanding the Game Spectator [Електронний ресурс] / G. Cheung, J. Huang. Access mode: [http://jeffhuang.com/Final\\_StarcraftSpectator\\_CHI11.pdf](http://jeffhuang.com/Final_StarcraftSpectator_CHI11.pdf). – Last Accessed: 23.02.17.



5. Dietmeier J., Ramirez D., Saucerman J. Twitch Plays Pokemon: A Case Study in Big G Games [Electronic resource] / J. Dietmeier, D. Ramirez, J. Saucerman // Proceedings of DiGRA 2014 conference , August 3-6, Snowbird, UT, USA, The Digital Games Research Association. Access mode: [http://library.med.utah.edu/e-channel/wp-content/uploads/2016/04/digra2014\\_submission\\_127.pdf](http://library.med.utah.edu/e-channel/wp-content/uploads/2016/04/digra2014_submission_127.pdf). – Last Accessed: 23.02.17.

6. Edge N. Evolution of the Gaming Experience: Live Video Streaming and the Emergence of a New Web Community [Electronic resource] / N. Edge. – Access mode: <http://www.inquiriesjournal.com/articles/821/evolution-of-the-gaming-experience-live-video-streaming-and-the-emergence-of-a-new-web-community>. – Last Accessed: 23.02.17.

7. Klepeck P. Who Invented Let's Play Videos [Electronic resource]. – Access mode: <http://kotaku.com/who-invented-lets-play-videos-1702390484>. – Last Accessed: 06.05.2017.

8. Smith T.P.B., Obrist M., Wright P. Live-Streaming Changes the (Video) Game [Electronic resource] / T.P.B. Smith, M. Obrist, P. Wright // Proceedings of the 11th european conference on Interactive TV and video (EuroITV '13). ACM, New York, NY, USA, 131–138. Access mode: <https://di.ncl.ac.uk/publicweb/publications/p131-smith.pdf>. – Last access: 23.02.17.

9. Walker A. Watching Us Play: Postures and Platforms of Live Streaming /A. Walker // Surveillance and Society. – 2014. – № 3. – Vol. 12 – Access mode: <http://search.proquest.com/openview/5fe9b4ff723682b10cdca91c1f4ed1b1/1?pq-origsite=gscholarandcbl=396354>. – Last Accessed: 23.02.17.

## References

1. Boltc, N. (2010). *Azbuka media*. Moskva: Evropa.
2. Kheizinga I. (1997), *Homo ludens; Stati po istorii kultury*. Moskva: Progress – Traditciia.
3. Cerf, L., Kaytoue, M., Meira, W., Raissi, C., and Silva, A. (2012). *Watch me Playing, I am a Professional: a First Study on Video Game Live Streaming*. Available at: <<http://homepages.dcc.ufmg.br/~kaytoue/KSCMR-MSND12.pdf>> [Accessed 06 May 2017].
4. Cheung, G., and Huang, J. (2011). *Starcraft from the Stands: Understanding the Game Spectator*. Available at: <[http://jeffhuang.com/Final\\_StarcraftSpectator\\_CHI11.pdf](http://jeffhuang.com/Final_StarcraftSpectator_CHI11.pdf)> [Accessed 05 May 2017].
5. Dietmeier J., Ramirez D., and Saucerman J. (2014). *Twitch Plays Pokemon: A Case Study in Big G Games*. Available at: <[http://library.med.utah.edu/e-channel/wp-content/uploads/2016/04/digra2014\\_submission\\_127.pdf](http://library.med.utah.edu/e-channel/wp-content/uploads/2016/04/digra2014_submission_127.pdf)> [Accessed 15 April 2017].
6. Edge, N. (2013). *Evolution of the Gaming Experience: Live Video Streaming and the Emergence of a New Web Community*. Available at: <<http://www.inquiriesjournal.com/articles/821/evolution-of-the-gaming-experience-live-video-streaming-and-the-emergence-of-a-new-web-community/>> [Accessed 22 April 2017].
7. Klepeck, P. (2015). *Who Invented Let's Play Videos*. Available at: <<http://kotaku.com/who-invented-lets-play-videos-1702390484>> [Accessed 22 April 2017].
8. Smith, T.P.B., Obrist, M., Wright, P. (2013). *Live-Streaming Changes the (Video) Game*. Available at: <<https://di.ncl.ac.uk/publicweb/publications/p131-smith.pdf>> [Accessed 05 May 2017].

9. Walker, A. (2014). *Watching Us Play: Postures and Platforms of Live Streaming*. Available at: <<http://search.proquest.com/openview/5fe9b4ff723682b10cdca91c1f4ed1b1/1?pq-origsite=gscholarandcbl=396354>> [Accessed 07 May 2017].

---

© Малюк Є. О., 2017

УДК 7.071(477.87)

*Пилипець Іван Васильович*

*аспірант,*

*Київський національний університет*

*культури і мистецтв,*

*Київ, Україна*

*ivanpylypec@ukr.net*

## ЮРІЙ ЮРІЙОВИЧ КОСТЮК (КОСТЬО) (1912–1998): ОСНОВНІ ВІХИ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ

**Мета роботи.** Дослідження присвячене життєвому і творчому шляху видатного музичного митця Закарпаття та українців Східної Європи Ю. Ю. Костюка (Костьо). **Методологія дослідження** полягає в науковому об'єктивному підході до висвітлення теми з використанням структурно-системного, культурологічного, порівняльного, хронологічного та функціонального методів. **Науковою новизною** є розгляд актуальної проблеми, яка на цей час ще не отримала належного висвітлення у вітчизняній науці. **Висновки.** Доведено, що Ю. Ю. Костюк відіграв важливу роль у різних галузях культури Закарпаття й Лемківщини і зробив вагомий внесок у розвиток музичного мистецтва краю.

**Ключові слова:** Ю. Ю. Костюк (Костьо), Закарпаття, Пряшівщина, мистецтво, культура, музика.

*Пилипец Иван Васильевич, аспирант, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

**Юрий Юрьевич Костюк (Костьо) (1912–1998): основные вехи жизни и творчества**

**Цель работы.** Исследование посвящено жизненному и творческому пути выдающегося музыкального деятеля Закарпатья и украинцев Восточной Европы Ю. Ю. Костюка (Костьо). **Методология исследования** заключается в объективном научном подходе к освещению темы с использованием структурно-системного, культурологического, хронологического, сравнительного и функционального методов. **Научная новизна** работы состоит в разработке актуальной проблемы, которая в настоящее время еще не получила полноценного исследования в отечественной науке. **Выводы.** Доказано, что Ю. Ю. Костюк сыграл важную роль в различных областях культуры Закарпатья и Лемковщины и внес весомый вклад в развитие музыкального искусства края.

**Ключевые слова:** Ю. Ю. Костюк (Костьо), Закарпатье, Пряшевщина, искусство, культура, музыка.

*Pylypets Ivan a graduate student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

**Yuriy Yu. Kostyuk (Kostyo) (1912–1998): milestones of life and work**

The article is dedicated to life and career of the outstanding music artist Ukrainian Transcarpathia and Eastern Europe Y.Y. Kostyuk (Kosto).

**Research methodology** is objective scientific approach to coverage of topics using structural and systematic, cultural, comparative, chronological and functional methods.

**Scientific novelty** lies in the development of the actual problem, which at this time has not yet received adequate coverage in domestic science. **Conclusions.** Proved that Y.Y. Kostyuk played an important role in various fields of culture and Transcarpathia Lemko and made a significant contribution to the development of music edge.

**Key words:** Y.Y. Kostyuk (Kosto), Transcarpathia, Pryashevshchina, art, culture, music.

**Постановка проблеми.** Історичне минуле України багате подіями, постатями, науковими і мистецькими досягненнями, що увійшли у світову скарбницю. За роки незалежності нашої держави докладено чимало зусиль для самопізнання нації: оприлюднено цілий ряд раніше замовчуваних фактів української історії, відроджено імена значної кількості яскравих вітчизняних діячів. Зусилля сучасних вчених направлені на розкриття невідомих аспектів і ліквідацію існуючих прогалин у науковому просторі. На відміну від тих часів, коли окраїнним територіям традиційно приділяли менше уваги, нині однаково важливими стають усі регіони країни і специфіка кожного з них збагачує загальне уявлення про нашу Вітчизну. У цьому сенсі дослідження процесу становлення національного професійного музичного мистецтва на Закарпатті та Східній Словаччині, виявлення в ньому ролі ще не зовсім вивченої постаті Юрія Юрійовича Костюка (1912–1998) є науково новим, актуальним і необхідним.

Другим аспектом, що визначає правомірність вибору даної теми, є відзначення ювілейної дати. Висвітлення головних здобутків талановитого диригента, яскравого музичного педагога, музикознавця, плідного збирача музичного фольклору, композитора і скрипаля-ансамбліста Ю. Ю. Костюка обумовлюється вшануванням його пам'яті з нагоди 105-ї річниці від дня народження, що припадає на третє березня 2017 р. Ця подія, без сумніву, не повинна пройти непоміченою для наукового і музичного життя України. І оскільки у всеукраїнських виданнях публікацій, присвячених талановитому закарпатському музикантові, не готувалося, автор даних рядків взяв на себе місію привернути увагу музикознавців до цього справжнього подвижника професійної музичної культури Закарпаття і Східної Словаччини, який відіграв важливу роль у процесі становлення національної музики у найзахіднішому терені України.

**Огляд публікацій і досліджень за темою.** У сучасній вітчизняній літературі стосовно Ю. Костюка (Костьо) склалася неординарна ситуація. Тривалий час радянська влада свідомо замовчувала здобутки музиканта, а за міграцію із радянського Закарпаття прізвище митця було занесене у т. з. «чорні списки». У 1940–1970-х рр. про нього заборонялося згадувати, а в період сталінізму навіть обірвали його зв'язки з батьками. Склалася парадоксальна ситуація: про Ю. Костюка більше знали за кордоном, аніж на його Батьківщині. В той час, коли ім'я Ю. Ю. Костюка вносили до закордонних енциклопедій, у Польщі, Німеччині, Чехії, Югославії, Словаччині та інших країнах з'являлися публікації про його творчість і наукові досягнення, світ реагував на усі ювілейні дати Ю. Ю. Костюка, починаючи з 50-річчя

від дня народження (60-річчя, 65-річчя, 70-річчя, 75-річчя, 80-річчя, 85-річчя), – офіційні джерела Радянського Союзу не подавали жодних відомостей про нього.

Серед фундаментальних закордонних матеріалів про Ю. Ю. Костюка виділялися монографія В. Любимова [7] та розгорнуті статті О. Любимова [6] й І. Русинки [17]. В Україні позитивні зміни відбулися лише в роки Незалежності. У закарпатській пресі почали друкувати статті самого Ю. Ю. Костюка (Костьо) та його учнів (М. М. Кречка, І. І. Фекети, М. І. Мушинки) зі спогадами про вчителя [5; 12; 15; 18]. Відомості про видатного педагога, музиканта, вченого-музикознавця внесено до Української музичної енциклопедії [10], у краєзнавчі енциклопедії, довідники й календарі [1; 8; 19]. У 2012 р. Україною і Словаччиною урочисто відзначено 100-річчя від дня його народження: в Ужгороді та Пряшеві проведено ювілейні конференції та святкові концерти; у рідному селі ювіляра – Дротинці, що на Закарпатті, встановлено меморіальну дошку.

Однак в цілому, відомості про Ю. Ю. Костюка в Україні є досить лаконічними. Вони обмежуються енциклопедичними й довідниковими статтями та невеликими публікаціями переважно біографічного характеру, поданими у краєзнавчій літературі.

Необхідність популяризувати в Україні ім'я яскравого музиканта спонукає до подання ширшої інформації про митця та розгляду найважливіших аспектів творчої діяльності Ю. Ю. Костюка, несправедливо виключеного радянською владою із загальноукраїнського культурного простору.



**Метою даної статті є** висвітлення основних етапів життєвого і творчого шляху Ю. Ю. Костюка у світлі нових фактів і сучасного бачення його багатогранної діяльності, а також культурологічний аналіз творчої діяльності митця в контексті епохи та його ролі в національних розбудовчих процесах.

**Виклад проблеми.** Ю. Ю. Костюка (Костьо) знають під двома прізвищами: вдома (на Закарпатті) – як Костьо, у Східній Словаччині – як Костюка. Зміни у прізвище внесла Друга світова війна.

Виплеканий ідеями національного підйому Закарпаття періоду 1920–1930-х рр., Юрій Костьо обрав шлях професійного музиканта і направив усі свої таланти на розбудову музичної освіти і професійної музики рідного краю.

Однак у період загарбання краю Хортиською Угорщиною, коли національний розвиток було призупинено, він увійшов до плеяди молодих митців, які у складних умовах відвойовували право корінного населення на утвердження місцевої культури, а після переїзду до Чехословаччини сприяв розквіту професійної музики українців Східної Словаччини.

Як музикант-подвижник, Ю. Ю. Костюк виділявся багатогранністю талантів: музичний педагог, диригент (хоровий і симфонічний), етнограф, композитор, музикознавець, виконавець-ансамбліст (скрипаль, альтист, віолончеліст), музичний редактор; людина колосальної працездатності, високої порядності і справжньої самовідданості своїй справі; цілеспрямований, принциповий і талановитий; толерантний і високоінтелігентний. Завдячуючи цим якостям, він встиг у своєму житті зробити дуже багато: зумів реалізуватися, а в деяких сферах музичного мистецтва став фундатором.

Юрій Костюк (Костьо) прожив насичене й довге життя. Його життєвий шлях ніби розділюється на два періоди: закарпатський і чехословацький (пряшівський). Закарпатський період охопив дитинство, юність і початок професійного утвердження на ниві музичного мистецтва, а чехословацький (пряшівський) знаменував розквіт творчості та заслужене визнання. На прикладі його творчості можна аналізувати й робити висновки про умови існування та розвитку музичної культури єдиного етнічного утворення, що перебувала майже в однакових соціально-політичних умовах, на одній історично існуючій території, але розділилася кордонами двох різних держав.

*Закарпатський період.* Народившись у бідній селянській родині у віддаленому закарпатському с. Сирма (нині с. Дротинці Виноградівського району Закарпатської обл.), Юрій Костьо змалку виявив хист до музики. Він виховувався на народних традиціях, проявляв цілеспрямованість і високу працездатність у здобутті освіти. Спочатку з відзнакою закінчив початкову школу (1918) і без вступних іспитів був зарахований до II класу Севлюшської горожанської школи, а в 1927 р. без репетиторів і підтримки успішно пройшов високий вступний конкурс до Мукачівської учительської семінарії.

У семінарії захопився грою на скрипці та музикуванням у студентському струнно-смичковому оркестрі. Вже на першому курсі Юрій Костьо увійшов до числа кращих студентів-скрипалів закладу, розпочав концертувати, занотовувати народні мелодії, а на старших курсах керував студентським оркестром. Його успіхи відзначали професори Й. Кашпар та Н. Шкірпан, які наполегливо рекомендували продовжити музичну освіту в Празі.

Шлях до мрії вимагав додаткових зусиль. Щоб вступити до Празької консерваторії, необхідно було отримати атестат про закінчення гімназії, оволодіти грою на фортепіано й удосконалити виконавську майстерність на скрипці. На розв'язання цієї низки завдань знадобилося чотири роки (1931–1935). Поєднуючи викладацьку роботу в Росвигові, Кайданові та Старому Давидкові із підготовкою до вступу в консерваторію, Юрій Костьо самотужки вивчив латинь, французьку мову, фізику, математику й успішно склав випускні іспити в Мукачівській гімназії, а для досягнення необхідного музичного рівня приватно займався у Ервіна Горачека (скрипка) та Аліци Палкович (фортепіано).

Рівень його підготовки дозволив вступити відразу на третій курс Празької консерваторії за трьома спеціальностями: музична педагогіка, скрипка і диригування. Паралельно він навчається музикології у Карлів-університеті і засновує у Празі інструментальний дует з Дезидерієм Задором.

Після закінчення консерваторії 26-річний фаховий музикант, яких на Закарпатті було мало, розпочинає творчу діяльність і виявляє бажання піднести професійне мистецтво краю на високий професійний рівень.

У Севлюшській учительській семінарії Ю. Ю. Костьо зарекомендував себе принциповим і кваліфікованим педагогом. Серед навчальних дисциплін, які він викладав, були скрипка (альт, віолончель), теорія музики, диригування студентським хором та започаткованим ним камерним оркестром. Перший рік музично-педагогічної роботи Ю. Ю. Костьо збігся з подіями Карпатської

України. Майже половина його вихованців після вторгнення угорських військ у Карпатську Україну зі зброєю в руках стала на захист рідної землі і загинула. Ю. Ю. Костьо зберіг прізвища загиблих героїв, зробивши позначки в класному журналі і сховавши його на довгі роки в надійне місце. На підставі цих матеріалів нині встановлено пам'ятну стелу.

З окупацією та переведенням семінарії до Ужгорода почалися репресії за спілкування рідною мовою, влада стала нав'язувати усе угорське і заперечувала існування місцевої культури Закарпаття. У цих умовах створилося «Подкарпатское общество наук» (назване «русинською академією»), яке відстоювало освітні та наукові інтереси закарпатців. До нього увійшли Д. Задор, Ю. Костьо та П. Мирославський, об'єднавши свої зусилля на захист закарпатсько-української музичної культури. Музична «трійця» однодумців активізувала процес нотування музичного фольклору краю. Ю. Ю. Костьо залучив до цієї праці своїх кращих вихованців. Д. Задор, Ю. Костьо і П. Мирославський публікуються на сторінках часописів «Зоря» та «Літературна неділя», у 1943 р. готують до друку спільний музично-етнографічний збірник «Народні пісні подкарпатских русинов» (ч. 1), опублікований у 1944 р. в Ужгороді.

У музичному житті Закарпаття Ю. Ю. Костьо починає відігравати більш помітну роль. Суттєво активізується його концертна діяльність як талановитого скрипаля (в інструментальному дуеті з Д. Задором), як диригента чоловічого хору та кращого камерного оркестру Закарпаття (на базі студентів Ужгородської чоловічої учительської семінарії), як організатора спільних концертних проектів за участі чоло-

вічого хору і камерного оркестру Ужгородської чоловічої учительської семінарії та жіночого хору Ужгородської жіночої учительської семінарії (кер. Д. Задор). Продовжуючи справу Олекси Приходька на шляху розбудови хорового мистецтва, у 1941–1942 рр. для кращих студентів семінарії організовує і проводить диригентські курси. Яскравими оркестровими та хоровими обробками закарпатських народних пісень заявляє про свій композиторський таланти і сприяє піднесенню національної культури краю. Без Ю. Ю. Костьо (його професіоналізму, порядності та відданості культурі рідної землі) утвердження національного музичного мистецтва Закарпаття не відбувалось б так стрімко і впевнено.

І хоча Ю. Ю. Костьо у своїй роботі проявляв максимальну дипломатію – обробки закарпатських народних пісень студентський хор виконував лише після угорських, на репетиціях образний зміст місцевої народної музики розкривав дуже стисло, але в цілому на тлі тогочасного мистецького життя він розгорнув таку активну діяльність (виступи із включенням закарпатських пісенних номерів відбувалися майже щотижня), що на початку 1944 р. угорсько-німецька влада поставилася до цього категорично і відправила його на фронт.

Перехід на бік радянських військ і пізнання жорстокості сталінської системи, що мало не позбавила життя, змусили його після війни переїхати до Праги, але під новим прізвищем – Костюк<sup>1</sup>. Його запрошували стати першим директором Ужгородського державного музичного училища, але він відмовився.

---

<sup>1</sup> У найскрутніший момент після втечі з етапу полонених, яких направляли в табори, його врятувала родина Костюків із Галичини та ще й віддала документи свого молодшого сина Юрія Костюка (ровесника і тезки Юрія Костьо). Цій родині закарпатець був завдячений другим життям і через обставини змушений був перейти на їхнє прізвище.

*Чехословацький період.* Після трирічного перебування у Празі, де музикант викладав в учительській семінарії (1945–1948), керував хором «Лукес» і завершив навчання в Карловому університеті (1947), Ю. Ю. Костюк переїхав до Пряшева для розбудови музичної культури українців-русинів Східної Словаччини, які хоча адміністративно і належали до сусідньої держави, але етнографічно разом із закарпатцями України утворювали єдиний етнічний ареал. Тут він прожив більшу частину свого життя – рівно 50 років. Приїхавши у розквіті сил, Юрій Костюк (Костьо) заклав основи професійної музики та системи музичного виховання українців Словаччини.

Ним налагоджується державне системне збирання музичного фольклору, з його участю організовуються музично-фольклорні експедиції Пряшівщини [1948, 1952, 1954 та ін. рр.], укладається *перший науковий* музичний збірник українців Східної Словаччини «Українські народні пісні Пряшівського краю» (1958). Цією справою він буде займатися постійно, стане одним із найактивніших збирачів та найплідніших транскрипторів.

Не дивно, що саме його – знавця музичного фольклору пряшівського краю – запросили до організації найперших *професійних* українських хорових колективів Пряшівщини, які стануть музичною візитівкою Східної Словаччини. Юрій Костюк взяв найактивнішу участь у розбудові хорового мистецтва. У 1953 р. у Межилаборцях ним буде створено Український народний ансамбль пісні і танцю (УНА), у 1956 р. у Пряшеві – Піддуклянський український народний ансамбль пісні і танцю (ПУНА) (який за своїм значенням прирівнювався до Закарпатського народного хору), а протягом 1948–1958 рр. – значну кількість фольклорних колективів і самодіяльних хорів.

Робота з хоровими капелами гостро поставила питання національного репертуару, тісно пов'язаного з місцевим музичним фольклором. Це стимулювало Юрія Костюка до написання власних хорових творів: обробок закарпатських народних пісень та оригінальних хорових композицій. Він бере участь у композиторських конкурсах і неодноразово здобуває перші премії. А відтак, у 1950–1970-х рр. входить до числа кращих українських композиторів Пряшівського краю, стає фундатором української національної музичної культури на території Словаччини і паралельно розвиває камерно-інструментальне музикування (камерні оркестри і струнно-смічкові ансамблі).

Період «хрущовської відлиги» став часом осмислення справжніх цінностей та зміни творчих пріоритетів. У 1958–1977-х рр. Юрій Юрійович Костюк найбільшу увагу зосереджує на музично-педагогічній і науковій роботі (хоча не полишає і виконавства). У цей час він працює редактором українських музичних програм на радіо, викладає на Пряшівському факультеті Кошицького університету ім. П. Й. Шафарика, стає авторитетним музикознавцем, фундаментально зосереджуючись на історії музичної культури Закарпаття. Прагнення бути корисним своїй рідній землі і повна відсутність музикознавчих досліджень щодо розвитку закарпатської музичної культури спонукають його взятися за ґрунтовне висвітлення одного з важливих періодів розвитку музичної культури Закарпаття і Пряшівщини – так званого «музичного Ренесансу» 20–30-х рр. ХХ ст. У музикознавстві Східної Словаччини до цієї теми він звернувся першим. Зважаючи на об'ємність дослідження, Юрій Юрійович Костюк (Костьо) розбив його на два етапи: спочатку розглянув розвиток хорової справи, а по-

тім – усі сфери музичного життя. Першим етапом стало написання кандидатської дисертації, яка була завершена і захищена в 1966 р., другим – докторської, публікація якої була зроблена в 1972 р., однак через певні тогочасні обставини не захищена.

Наукова робота забирала багато часу й сил, але це не позначається на педагогічній діяльності. Ним розробляються методики музичного виховання на народній основі, нові навчальні програми, підручники. За високі результати його відзначають званням «Заслужений учитель» (1964). У 1966 р. Ю. Костюк захищає кандидатське дослідження на тему «Хорова культура Закарпаття і Пряшівщини» й отримує звання «Доцент музики»; у 1966–1977 рр. очолює кафедру музичного виховання (єдину музичну кафедру університету), яка готувала музичні кадри для українців Словаччини і вважалася найавторитетнішим музичним закладом у сфері підготовки вчителів музики для українських шкіл.

Після захисту кандидатської дисертації, Ю. Костюк активно працює над докторським дослідженням на тему «Музичний ренесанс Закарпаття в період Чехословацької Республіки 1919–1938 рр.». Дослідження було опубліковане у 1972 р. в Пряшеві, однак сам захист не відбувся через відмову автора увійти до складу членів Комуністичної партії Чехословаччини.

З виходом на пенсію митець не припиняє творчої активності: включається в культурне життя, публікуючи в закарпатській пресі статті з приводу річниць яскравих діячів культури краю, слідкує за важливими концертними подіями і фестивалями українців Словаччини, підтримує мистецьку молодь. Він радо сприйняв утвердження незалежної України, до останнього залишаючись патріотом своєї рідної землі.



Помер Юрій Юрійович Костюк (Костьо) на 87-му році життя у Пряшеві. Усі його матеріали нині зберігаються в Музеї української культури у Свиднику (на території Словаччини), в родинному архіві та у його колишніх учнів.

**Висновки.** Огляд творчої біографії Ю. Ю. Костюка дозволяє констатувати різновекторність його інтересів і зробити висновок, що велич цього митця у його багатогранності. Саме за цю якість В. Любимов називав Ю. Костюка «музикантом-універсалом», підкреслюючи, що для 1940–1960-х років це явище було закономірним, бо професійних музикантів тоді було дуже мало. Але якщо інші діяли за принципом «усього потроху», то Ю. Костюк – за принципом «усього і більше» [10, с. 31]. І кількість не означала втрати якості. У кожній сфері музичної діяльності Юрій Костюк залишив помітний слід:

- у сфері музичної педагогіки став одним із провідних музикантів-педагогів Закарпаття та українців Східної Словаччини;
- у галузі хорового диригування сприяв піднесенню і розквіту хорового мистецтва, став засновником перших професійних хорових колективів Пряшівщини;
- як інструменталіст утверджував і розвивав скрипкове, ансамблеве та оркестрове виконавство, пропагував кращі надбання світової класики епох бароко, класицизму і романтизму;
- як музикознавець першим узагальнив і на основі багатьох архівних документів фундаментально дослідив особливості музичного життя Закарпаття у 20–30х рр. ХХ ст., написав більше 30-ти музикознавчих статей;

- як записувач народної музики (етнограф) занотував понад чотири тисячі народних пісень і серед сучасників виявився лідером;
- як композитор неодноразово перемагав на композиторських конкурсах, працював у різних музичних жанрах, але перевагу надавав хоровому та інструментальному.

Завдячуючи таланту і невтомній праці, Ю. Костюк став засновником композиторської школи українців-русинів Пряшівського краю, підняв престиж народної музики, утвердив систему виховання на національній основі, заклав фундамент подальших музикознавчих досліджень музичного мистецтва Закарпаття, виховав цілу плеяду учнів і послідовників.

У цілому, Ю. Ю. Костюк (Костьо) відіграв надзвичайно важливу роль у становленні та утвердженні професійного музичного мистецтва на Закарпатті та Лемківщині, що увійшла до Східної Словаччини і окреслила найзахідніші терени українських земель.

Своїм життям і творчістю він довів, що «і в чужому середовищі можна служити рідному народу» [17].

### **Список використаних джерел**

1. Алмашій М. Юрій Юрійович Костюк: 95-річчя від дня народження фольклориста, музикознавця / М. Алмашій // Календар краєзнавчих пам'ятних дат на 2007 рік. – Ужгород, 2006. – С. 117–120.

2. Костюк Ю. З історії та культури лемків / Ю. Костюк // Наше слово. – № 35. – Варшава, 1978. – С. 5.

3. Ковач Ф. Костюк Юрій / Федір Ковач // Краєзнавчий словник русинів-українців Пряшівщини. – Пряшів, 1999. – С. 179–180.

4. Красовський І. Юрій Костюк / І. Красовський // Наше слово. – Варшава. – 1978. – № 35. – С. 6.

5. Кречко М. Хіба таке забувається!? (спогади про Юрія Костюка) / М. Кречко // Любимов В. Ю. Ю. Костюк. – Пряшів, 1982. – С. 93–98.

6. Любимов О. Сторінки з книги життя : до 50-річчя Юрія Костюка / Олександр Любимов // Репертуарний збірник. – Пряшів, 1972. – № 1.

7. Любимов В. Ю. Ю. Костюк / В. Любимов. – Пряшів, 1982. – 120 с.

8. Мадяр-Новак В. До 100-річчя від дня народження Ю. Ю. Костюка (Костьо) / В. Мадяр-Новак // Календар «Просвіти» на 2012 рік. – Ужгород, 2012. – С. 32–37.

9. Мадяр-Новак В. Костюк Юрій Юрійович / В. Мадяр-Новак // Енциклопедія Закарпаття: визначні особи ХХ століття. – Ужгород : Гражда, 2007. – С. 175–176.

10. Мадяр-Новак В. Костюк Юрій Юрійович / В. Мадяр-Новак // Українська музична енциклопедія. – 2011. – Т. 3. – С. 341.

11. Мацинський І. Коли в житті все пройма музика: до 75-річчя Юрія Костюка / І. Мацинський // Народний календар на 1987 рік. – Пряшів, 1986. – С. 71–74.

12. Мушинка М. Із Закарпатської України через Дуклю і Прагу – до Пряшева: до століття з дня народження Юрія Юрійовича Костюка (1912–1998) / М. Мушинка [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

<http://zakarpattya.net.ua/Special/92572-Iz-Zakarpatskoi-Ukrainy-cherez-Dukliu-i-Prahu-%E2%80%93-do-Priasheva>. – Назва з екрану.

13. Мушинка М. Музика – його стихія. Розмова з музичним педагогом Ю. Ю. Костюком / М. Мушинка // Нова думка. – Вуковар (Югославія), 1984. – №40. – С. 27–30.

14. Мушинка М. Маестро Юрій Костюк: «І в чужому середовищу можна служити рідному народу» / М. Мушинка // Карпатський край. – Ужгород, 1992. – № 31–32. – С. 21–22.

15. Мушинка М. Музичний педагог з шістьма державними екзаменами / М. Мушинка // Християнський голос. – Мюнхен, 1992. – № 12. – С. 4.

16. Мушинка М. Ні одного дня без музики: до 85-ліття з дня народження Юрія Костюка / М. Мушинка // Карпатський край. – Ужгород, 2007. – С. 95–101.

17. Русинка І. Юрій Юрійович Костюк та його 65-річчя / І. Русинка // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – Пряшів, 1982. – Т.9. Кн.1. – С. 493–557.

18. Фекета І. Лицар вітцівської пісні / І. Фекета // Карпатський край. – № 11. – Ужгород, 1992. – С. 5.

19. Хланта І. Юрій Костюк / І. Хланта // Літературне Закарпаття у ХХ ст. – Ужгород, 1995. – С. 316–317.

20. Kostuk Juraj, PhD., docent – hudobný pedagóg // Encyklopédia Slovenska. – Zv.III. – Bratislava, 1979. – S. 175.

### Referenses

1. Almashiy, M. (2006). Yuriy Yuriyovych Kostyuk: 95th anniversary of the birth folklorist, musicologist. *Kalendar Kraieznavchykh Pamiatnykh Dat na 2007 rik* [Calendar lore anniversaries in 2007], pp.117–120.
2. Kostyuk, Y. (1978). History and culture Lemкою. *Nashe Slovo*, [Our word], no. 35, p.5.
3. Kovacs, F. (1999). Yuriy Kostyuk. *Kraieznavchyi Slovnyk Rusyniv-Ukraintsiv Priashivshchyny* [History Ruthenian-Ukrainian dictionary Presov Region], pp.179–180.
4. Krasovskyi, I. (1978). Yuriy Kostyuk. *Nashe Slovo* [Our word], no. 35, p. 6.
5. Krechko, M. (1982). Have a forgotten !? (Memories of Yuriy Kostyuk). *Liubymov V. Yu. Yu. Kostiuk* [V. Lyubimov Yury Kostyuk ], pp.93–98.
6. Liubymov, O. (1972). Pages from the book of life: the 50th anniversary of Yuri Kostyuk. *Repertuarnyi Zbirnyk* [Repertory collection], no. 1.
7. Liubymov, V. (1982). *Yury Kostyuk*. Presov.
8. Madiar-Novak, V. (2012). The 100-th anniversary of the birth of Y.Y. Kostyuk (Kosto). *Kalendar «Prosvity» na 2012 rik* [Calendar «Enlightenment» in 2012], pp.32–37.
9. Madiar-Novak, V. (2007). Kostyuk Yuriy Yuriyovych. *Entsyklopediia Zakarpattia: Vyznachni Osoby XX Stolittia*, [Encyclopedia of Transcarpathia: outstanding people of the twentieth century], pp. 175–176.

10. Madiar-Novak, V. (2011). Kostyuk Yuriy Yuriyovych. *Ukrainska Muzychna Entsyklopediia [Ukrainian music encyclopedia]*, vol.3, p.341.

11. Matsynskyi, I. (1986). When everything in life armhole music: the 75th anniversary of Yuri Kostyuk. *Narodnyi Kalendar na 1987 rik [People's calendar for 1986]*, pp. 71–74.

12. Mushynka, M. (2017). *With the Transcarpathian Ukraine through and Dukla Prague – Presov to: the centenary of the birth of Yuriy Kostyuk (1912–1998)*. Available at: <<http://zakarpattia.net.ua/Special/92572-Iz-Zakarpatskoi-Ukrainy-cherez-Dukliu-i-Prahu-%E2%80%93-do-Priasheva>> [Accessed 29 April 2017].

13. Mushynka, M. (1984). Music – his element. Talking with a music teacher Y. Kostyuk. *Yugoslaviya: Nova Dumka*, no.40, pp.27–30.

14. Mushynka, M. (1992). Maestro Yuri Kostyuk. And in a strange environment can serve native people. *Karpatskyi Krai [The Carpathian Territory]*, no.31–32, pp.21–22.

15. Mushynka, M. (1992). Music teacher with six state exam. *Khrystyianskyi Holos [Christian voice]*, no.12, Munich, p.4.

16. Mushynka, M. (2007). Not a single day without music: the 85th anniversary of the birth of Yuriy Kostyuk. *Karpatskyi Krai [The Carpathian Territory]*, pp. 95–101.

17. Rusynka, I. (1982). Yuriy Yuriyovych Kostyuk and his 65 th anniversary. *Naukovyi Zbirnyk Muzeiu Ukrainskoi Kultury v Svidnyku, [Scientific collection of the Museum of Ukrainian Culture in Svidnik]*, vol. 9, pp. 493–557.

18. Feketa, I. (1992). Knight songs vittsivskoyi. *Karpatskyi Krai* [*The Carpathian Territory*], no. 11, p.5.

19. Khlanta, I. (1995). Yuriy Kostyuk. *Literary Zakarpattya XX Stolittia Literary* [*Transcarpathia in the twentieth century*], p. 316–317.

20. Kostuk Juraj, PhDr., docent – hudobnỳ pedagog (1979). *Encyklopédia Slovenska.*, vol. 3, p.175.

---

© Пилипець І. В., 2017

УДК 392.72(477)

*Поплавська Аліна Вячеславівна,  
кандидат культурології,  
Київський національний  
університет культури і мистецтв,  
Київ, Україна  
alinakv91@gmail.com*

## ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ГОСТИННОСТІ В УКРАЇНІ

**Мета роботи.** У статті розглядається суть поняття гостинності. Визначено основні історичні засади її формування на території Київської Русі. Окреслено вплив християнської традиції на формування української гостинності. **Методи дослідження.** Застосовано аналітичний, системний, історичний, логічний, культурологічний методи наукового дослідження. **Наукова новизна** полягає в систематизованому дослідженні історичних засад гостинності як соціокультурного феномену в Україні. **Висновки.** Гостинність як соціокультурний феномен є специфічною моделлю моральної поведінки членів певної етнічної спільноти на основі системи діючих у ній звичаїв і ритуалів, норм моралі й права. Кожен етнос, віками реалізуючи власні традиції у звичаєвій, обрядовій і повсякденній сферах, створює систему переваг, котрі вкорінюються в побут, обумовлюючи певні стандарти утилітарної поведінки. Етнонаціональні особливості гостинності та її функціонування зумовлені неоднаковим рівнем



розвитку соціальної культури в різних регіонах світу та впливом місцевих звичаїв, обрядів, смаків та уподобань.

**Ключові слова:** гостинність, морально-релігійна свідомість українців, гість.

*Поплавская Алина Вячеславовна, кандидат культурологии, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина,*

### **Исторические принципы формирования гостеприимства в Украине**

**Цель работы.** В статье рассматривается суть понятия гостеприимства. Определены основные исторические принципы его формирования на территории Киевской Руси. Очерчено влияние христианской традиции на формирование украинского гостеприимства.

**Методы исследования.** Применен аналитический, системный, исторический, логический, культурологический методы научного исследования.

**Научная новизна** аключается в систематизированном исследовании исторических принципов гостеприимства как социокультурного феномена в Украине. **Выводы.** Гостеприимство как социокультурный феномен является специфической моделью морального поведения членов определенного этнического сообщества на основе системы действующих в ней обычаев и ритуалов, норм морали и права. Каждый этнос, веками использует собственные традиции в обычной, обрядовой и повседневной сферах, создает систему преимуществ, которые внедряются в быт, обуславливая определенные стандарты утилитарного поведения. Этнонацио-

нальные особенности гостеприимства и его функционирования предопределены неоднородным уровнем развития социальной культуры в разных регионах мира и влиянием местных обычаев, обрядов и вкусов.

**Ключевые слова:** гостеприимство, морально-религиозное сознание украинцев, гость.

*Poplavska Alina, Candidate in Culture Studies, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Historical principles of hospitality development in Ukraine**

**The aim of the work.** The article examines the essence of the hospitality concept. It determines the main historical principles of its development in the territory of Kyivan Rus, outlining the influence of the Christian tradition on the Ukrainian hospitality formation. **The methodology of research.** To conduct the study such methods as analytical; systemic; historical; logical; culturological were applied. **The scientific novelty** is a systematic study of the hospitality's historical principles development as a socio-cultural phenomenon in Ukraine. **Conclusions.** Hospitality as a sociocultural phenomenon is a specific moral behavior model of a certain ethnic community members based on the system of its customs and rituals, morality norms and law. For many centuries adhering to its own traditions in the ordinary, ritual and everyday spheres of activity, every ethnos creates a system of advantages that penetrate into an everyday life, stipulating certain standards of the utilitarian behavior. Ethnic and national features of hospitality and its functioning are predetermined by a heterogeneous level of the the social

culture development in different regions of the world and by the influence of local customs, rituals and tastes.

**Key words:** hospitality, moral and religious consciousness of the Ukrainians, a guest.

**Вступ.** В умовах сучасного стрімкого розвитку цивілізації та активне входження України в європейський економічний простір надзвичайної ваги набуває поняття гостинності. Актуальною є потреба гостинності, яка стає пріоритетним напрямом задоволення соціально-економічних потреб не лише в процесі споживання певних товарів та наданні послуг, але й привітності, доброзичливості, що мають супроводжувати всі сфери життя. Гостинність залежить від морально-етичних норм людини, яка повинна виховуватися певним чином, одержати освіту та мати певний рівень культури. Гостинність повинна мати матеріально-технічну, фінансову та організаційну базу, що забезпечить її ефективне функціонування. Нагальною є потреба дослідження цього поняття в історичному аспекті з окресленням сучасних напрямів її розвитку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженню історичних практик гостинності як продукту розвитку соціальної культури суспільства присвячені наукові розвідки із загальних проблем теорії й історії культури (Є. Анічкова, О. Афанасьєва, С. Безклубенка, А. Боннар, В. Васильєвського, А. ван Геннепа, А. Гуревича, А. Гусейнова, П. Дінцельбахера, М. Еліаде, І. Забеліна, Д. Зеленіна, Ж. Камбона, І. Канта, Е. Кассирера, М. Косвена, М. Костомарова, К. Куле, К. Леві-Стросса, А. Оппенхейма, В. Пазенка,

М. Поповича, Е. Фролова та ін.), зокрема проблеми питань історії, становлення та розвитку гостинності в Україні досліджували Г. Андрущенко, Л. Артюх, М. Будько, Г. Вишневська, Г. Гарбар, В. Русавська та ін.

Для українців здавна традиції гостинності являли собою обов'язковий компонент, сенс життя та культури повсякденності, частку світогляду та вірувань. Притаманні цьому народу риси гостинного сприйняття світу втілювалися у морально-релігійній свідомості та вчинках, спрямованих на та повагою приймати і частувати гостей; готовність, бажання приймати і пригощати гостей; сама церемонія гостинного приймання кого-небудь. Імператор Маврикій (VI ст.) писав: «Слов'яни сердечні до чужинців, гостять їх у себе і дружньо проводять їх з місця на місце, куди їм треба. А коли через недбальство господаря стане гостеві яка кривда, то проти такого господаря озброюється його сусід, бо кривда для чужинця, то безчестя для всіх» [5, с. 348–349]. Ібн-Русте (X ст.) зазначав, що русини шанують чужинців і ласкаво з ними поводяться, а коли гості підпадають під їхню опіку, боронять їх від усякої пригоди.

У дисертаційному дослідженні З. Сапелкіної «Паломництво як соціокультурне явище: становлення і розвиток в Україні (середина XX – початок XXI ст.)» зазначається, що православна церква протягом століть виробила виважену й ретельно обґрунтовану мережу сервісного обслуговування прочан: наявність нічліжних будинків (прототипів готелів) для мандрівників, пунктів їх харчування і навіть супроводжуючих, які надають необхідні послуги паломникам [8, с. 12].

Культурологом В. Русавською досліджується функціональна природа гостинності, з'ясовуються її особливості як компонента української побутової культури в етноісторичній ретроспективі. Дослідниця зазначає, що обряди гостинності, підпорядковуючись настановам християнського віросповідання і наповнюючись новим символічним змістом, зберігали традиційну природу та глибинний зв'язок з минулим [6, с. 8]. Історичними протоформами гостинності правомірно вважалися ритуальні жертвопринесення й поминальні обряди, призначені встановити безпечні для людини контакти з істотами потойбічного світу. Причому покійні родичі сприймалися як захисники родини в її земному житті. Відтак сама гостинність набувала міфологічного характеру [7].

**Мета статті** – визначити основні історичні засади формування гостинності на території Київської Русі; окреслити вплив християнської традиції на формування української гостинності.

**Виклад основного матеріалу.** Семантичне навантаження слова «гість» має такі значення: 1) той, хто приходить, приїздить відвідати кого-небудь удома, особи, запрошені на весілля, вечірку тощо; 2) у давнину – чужоземний купець (звідки й стара назва *гость* від лат. *hostis*, а також назва битих доріг, якими їздили купці, – гостинець); будинки, де зупинялися купці, здавна зветься *гостиницями*, а кімната, де їх приймали *гостинною*; у старій Україні – будь-який купець з іншого міста, що здійснював торгівлю за кордоном та іншими містами України [4, с. 151–152]

Любов до Бога віруючої людини невід'ємно пов'язана з любов'ю до ближнього, якого людина має любити «як самого себе» [1, с. 1090].

Інтерпретація поняття «ближній» зазнала історичної еволюції з визначення статусу старозавітного учасника союзу з Богом до положення товариша та співмешканця на Землі. Новозавітне вчення орієнтує на примирення між ближніми, безкорисливу підтримку кожного, хто потребує допомоги, та свідомі благодійні вчинки [1, с. 893]. Невід'ємною складовою останніх є прояви діяльної гостинності – традиції з любов'ю й шаную ставитися до гостей та пригощати їх. Зазначене повною мірою стосується шанобливо-сакралізованого ставлення до гостя. В оцінці французького філософа, релігійного феноменологічного представника напряму в екзистенціалізмі П. Рікера, глибинний смисл гостинності людини концентрується у формулі – любити іншого, як самого себе.

На думку сучасних вітчизняних дослідників, особливості міфологічного світогляду русичів як перед, так і після прийняття християнського віросповідання на Русі формувалися під впливом землеробського способу життя, ставлення українського землероба до землі як до матінки-годувальниці і до хліборобства як до духовного змісту його життя. Сакральної сили у давніх прародичів набули лани, рілля, зерно та спечені з нього хліб та інші вироби. Запозичені ще з язичництва, харчові продукти, отримані від святої матері-землі, і в православному обрядовому дійстві зберігають важливий ритуальний смисл, особливо в гостинності.

Господарі, насамперед, прагнули смачно нагодувати гостя. Йому пропонували багатий стіл, обов'язково хліб з сіллю. Вважали, що гість, який за пригощанням з'їсть хліб з сіллю, отримає благословіння Господнє, тому ніколи не наважиться образити частувальника.

Запровадження християнства на Русі надало нових форм взаємовідносинам людей усередині християнської держави, а також з оточуючим світом. Із цієї важливої події почалася нова гостинна історія Русі, нова модель поведінки у стосунках з іншими людьми, націями, країнами. Перехід до християнської форми поведінки мав вагомий історичний значення і став відчутним у всіх сферах життєдіяльності давньоруського суспільства.

Після впровадження на Русі християнства почали охоче приїжджати архітектори, майстри фрески та мозаїки з різних регіонів Візантійської імперії. До Київського князівства з Візантії привозили ікони та рукописи. З сусідами князь київський князь Володимир підтримував мир та згоду. В Київській державі процвітала торгівля, в ній залишалися облаштовувати своє життя грецькі купці та ремісники.

Релігійна гостинність є глибоко філософською, оскільки, впорядковуючи духовний взаємозв'язок з Божественним, вона наповнює життя людини оптимістичним змістом і потужним історичним механізмом її соціалізації. У ній поєдналися ритуальні дії, словесні формули й магичні елементи далеких історичних епох з притаманними їм соціальними, морально-етичними, правовими й релігійними нормами й уявленнями.

Винятково важливим для формування культури гостинності після християнізації Русі з ініціативи київського князя Володимира Святославовича стала зорієнтованість на принцип агапе (agape). Священне писання пояснює це поняття як безкорисливу, самовіддану, жертвну любов – милосердя. Цей вид любові, за Священним писанням, йде від Бога та направлений на Бога (любов – благоговіння), приєднуючи до неї любов до ближнього, братську любов (любов-турботу) та любов до ворогів (прощати їх, молитися за них) [1, с. 182].

Центральне місце у комплексі християнських чеснот посідає віра – безумовна впевненість у чомусь й утілення ідеї спасіння й спокутування, споріднена з нею найвища міра довір'я до ближнього, духовна сила людини. Звідси й традиційне прагнення українця жити «по совісті», шукати у ній внутрішню опору і надію [2]. Важливий вплив на становлення традицій української гостинності після прийняття християнства на Русі незаперечно справило положення про органічну єдність віри й реального здійснення добрих справ.

Релігійність обумовлювала сакральність статусу гостя, детермінуючи стереотипи його поведінки. Сакральний статус гостя ґрунтувався на теофанії, тобто світоглядному уявленні про мандрування Бога по землі у людській подобі. Кожна людина, знайома або незнайома, яка раптом завітала до хати, могла виявитися Божим посланцем або навіть самим Богом, який набув людського вигляду [6, с. 11].

У міфологічних уявленнях українського народу хаті відводилося надзвичайно важливе місце. Її сприймали як створений людиною



світ, який відповідає її уявленням. Селянська хата, втілюючи життєвий простір й світоглядний космос українця, поєднувала земне, підземне й небесне начала, уособлюючись трьома сферами буття: небесним (духовним), земним (реальним) і підземним (ірреальним) світами. Дім відтворював картину світу, де чотири стіни дому звернені до чотирьох сторін світу, а тривимірна символіка фундаменту, зрубу та даху відповідала трьом рівням Всесвіту: підземному світові – землі – небу, пов'язаному з Божественними силами. Звідси прикрашання даху хати хрестом, різними Божими створіннями, сакральними фігурами, які просять Небеса послати блага для дому та його домочадців.

У традиційному й сучасному бутті східнослов'янських народів винятково важливе місце посідає «хліб-сіль» як символ гостинності, привітності, дружби, прихильності та благопобажання. Загально-відомий факт, що хліб також сприймався не просто як «харчовий продукт», але і як образ божественного Сонця, Хорса, Ярили, як «доля» і «щастя», як оберіг окремо від солі й разом із нею. Подібна багатозначність хліба й солі саме й забезпечує їх задіяність і значимість у гостьовому ритуалі.

З-поміж інших продуктів споживання символічного значення надавали традиційним борщу та стравам зі свинини, вареникам, меду. До культових й навколокультових предметів гостинності відносяться крашанка і писанка, рушник, сорочка-вишиванка, ікони тощо. Зокрема, до новозбудованої хати родина входила з іконою, обрамленою вишитим рушником, та хлібом-сіллю. Зазначене вносило у життя в цій оселі добро і щастя.

Відповідні зміни сталися і в ідеологічній основі житла – в ній поступово поєдналися обидві релігії: язичницька (символом якої залишилася піч) й християнська (її духовним символом ставав стіл). Стіл у сучасному його розумінні з'явився в Україні з часів прийняття нею християнства. Його поява пояснюється необхідністю знайти в язичницькій українській хаті місце для божниці. Відтоді кардинально змінилося планування хатнього інтер'єру: піч поставили зліва від входу хати, стіл на покуті орієнтували на південь.

Уподібнення столу церковному престолу істотною мірою змінило релігійно-побутову українську символіку: хату вже прирівнювали до Божого храму, стіл з божницею – до олтаря, главу родини – до священика, вживання їжі – до жертвності Богові. У зазначених умовах стародавні звичаї, які раніше не пов'язувалися з християнством, набули тепер релігійного забарвлення. Зокрема, навколо столу під час весілля стали водити молодих, носити новонароджених та ін. З відправленням основних обрядодій довкола столу почесним місцем у хаті стала покуть, яка визначала увесь хатній порядок, усі сімейні взаємини. У звичайній ситуації почесне місце на покуті посідав голова родини, під час же прийому гостей це місце пропонувалося почесному гостю, на весіллі – молодому з молодою, коли святкували народження дитини, його займала баба-повитуха, святкування хрестин висувало на почесне місце кума.

Тривкість християнізованої родинно-побутової обрядовості в Україні зумовлювалася усталеністю сімейного ладу та атомарністю родини з чіткою статусною субординацією дідів, батьків і дітей та сакральністю батьківського авторитету (*family values*). Батькове

слово сприймалося як закон, підпорядковуваний лише звичаєві громади.

Вироблені віками на ґрунті переваг стереотипи набули не лише етнічного, а й іншого – етноконфесійного – характеру.

Почесна сторона світу, почесне місце тощо, як правило, являлися символами шани, поваги і, отже, статусу почесних осіб або святинь. Східні слов'яни здавна вважали священною стороною світу схід. Схід разом із сонцем, теплом, а, отже, й життям асоціювався з надіями на кращу долю людини. Схід позначався синім кольором і пов'язувався з мудрістю магії, тишею, спокоєм. При різноманітних заговорах, заклинаннях та молитвах обличчям неодмінно зверталися на схід; запрошуючи гостей на своє весілля, молода йшла по ходу сонця; прадавні слов'яни будували оселю дверима на сакральний схід. Споглядання першого променя сонця було символом отримання Божого благословіння.

Прийняття Київською Руссю християнської релігії спричинило переміщення почесної сторони світу в напрямку Візантії – на південь. Була запозичена і візантійська символіка: ознакою києворуської державності став червоний колір візантійських імператорів. Південна сторона світу стала асоціюватися з червоним кольором. Проте, за давньою традицією українські християни у своїх молитвах продовжували звертатися на схід і будувати церкви олтарем теж на схід, пов'язуючи останній з міфологічними уявленнями їхніх предків глибоко укорінений образ сонця, яке сходить. Це сакральне світило ототожнювалося з поняттям верху, що завжди пов'язувалося з «божественною», «головною», «почесною» стороною.

Уявленнями про божественність верху сакралізовувалось й земне життя родини. Зокрема, статус шанованої або почесної людини підкреслювали або стороною світу, або просторове підвищення. У дохристиянський період історії гість обіймав найпочесніше місце – коло вогнища, яке знаходилося з протилежного від дверей боку. Він сидів, зазвичай, на підвищенні, що вважалося привілеєм божества. Тим незвичнішою була така ситуація, оскільки відомо, що майже до Х ст. у родині трапезували на долівці, поклавши їжу на маленьку дощечку.

Господар, за багатовіковою традицією, приймав гостя стоячи, садовлячи його за стіл на покуті. У відповідності з вимогами родинного етикету, молодші за віком сідали за святковий стіл пізніше, проте вставали раніше. Починати застільне вітання давалося право старшим не лише за віком, а й за соціальним становищем. Гість, увійшовши до хати, спочатку вітав чоловіка, а після – його дружину, підкресливши таким чином домінування глави сім'ї. Так само віталися і при наявності у хаті гостей, незважаючи на вже усталене шанобливе ставлення до них в українському середовищі.

Очікувати на гостей й приймати їх означає не лише витратити на це час та гроші, але й брати участь у відповідальному ритуалі, який розгортається у символічному просторі й часі. Як відомо, зустріч гостей пов'язана, насамперед, зі святковою підготовкою приміщення. Одним із сакральних осередків буття людини є її власна оселя, житло, яке перед прийомом гостей впорядковують: очищують, прибирають, роблять святковим. Отже, простір гостинності як місце зустрічі та пригощання гостя стає символічно-сакральним місцем, де приймають

людину в особливому контексті, у контексті свята, яке збирає людей разом не лише як об'єкт, а як символ духу соборної причетності, і першим символічним кроком до визнання гостя своїм є дозвіл зайти до оселі.

Традиційним ритуалом гостинності передбачається упорядкування гостя таким чином, щоб примусити його повністю дотримуватися потрібного сценарію, залучаючи його до тимчасової прихильності, дружелюбності, симпатії до хазяїна дому та усієї його рідні. Тим не менш, незважаючи на подібні спроби господарів дому, гість не трансформується у просторі гостинності у «цілковито свого». Сценарій прийому, запропонований господарями дому, виконується гостем лише тимчасово, без очікуваної асиміляції. Лише на час гостювання він може «присвоюватися» господарями, поступово освоюючись, стаючи «своїм серед чужих». Ця метаморфоза обмежена не лише у часі, а і у просторі, коли закінчується прийом гостя, і господарі, проводивши гостя, повертаються у точку часопросторового відліку [5, с. 307].

**Наукова новизна** полягає у систематизованому дослідженні історичних засад гостинності як соціокультурного феномену в Україні.

**Висновки.** Отже, запровадження християнства на Русі виявило нові форми взаємин людей усередині власної держави, а також з оточуючим світом. По суті з цієї важливої події почалася нова гостинна історія Русі, нова модель поведінки у взаємовідносинах з іншими людьми, націями, країнами. Перехід до християнської моделі поведінки мав вагоме історичне значення і став відчутним у всіх сферах життєдіяльності давньоруського суспільства.

Гостинність як соціокультурний феномен є обов'язковим компонентом способу життя та побутової культури українців, частиною їх світогляду і вірувань. Її характерними рисами є морально-релігійна спрямованість, надана свого часу православ'ям, а також міфологізація гостя як посланця Бога, тобто надання йому сакрального статусу. Відтак сприйняття гостя сучасними українцями втратило міфологічну основу і набуло ознак християнських світоглядних переконань. Українська гостинність ґрунтувалася на високому ступені довіри не лише в колі родини, а й поза нею. Це зумовлено сформованим в українців поглядом на сім'ю та рід як на святиню.

### **Список використаних джерел**

1. Біблія, або Книги святого письма Старого й Нового Заповіту / [Пер. з давньоєвр. й грецьк. І. Огієнка]. – Київ : Укр. Біблійне т-во, 2003. – 1163 с.

2. Блажеєвська Ю. М. Релігійність як риса українського національного характеру : до питання про формування національної свідомості / Ю. М. Блажеєвська // Вісн. Харків. нац. ун-ту імені В. Н. Каразіна. Серія Соціальні комунікації. – Харків, 2012. – Вип. 4. – № 1027. – Режим доступу : [http://www.philology.univer.kharkov.ua/nauka/e\\_books/visnyk\\_1027/content/blazheyevska.pdf](http://www.philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visnyk_1027/content/blazheyevska.pdf). – Назва з екрана. – Дата звернення 3 серпня 2017.

3. Будько М. На перетині «світів»: феномен гостинності у філософському вимірі віртуальності / М. Будько // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія. Філософія. – 2012. – Вип. 10. – С. 302–309.

4. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / В. В. Жайворонок. – Київ : Довіра, 2006. – 703 с.

5. Іларіон (Огієнко І.; митрополит). Дохристиянські вірування українського народу : історично-релігійна монографія / Митрополит Іларіон (І. Огієнко). – Київ: Обереги, 1992. – 424 с.

6. Русавська В. А. Гостинність в українській побутовій культурі XIX ст. -: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / В. А. Русавська; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2007. – 19 с.

7. Русавська В. А. Гостинність у контексті соціально-культурних трансформацій XIX ст. / В. А. Русавська // *Культура України*. – 2014. – Вип. 45. – С. 98–107.

8. Сапелкіна З. П. Паломництво як соціокультурне явище: становлення і розвиток в Україні (середина XIX –початок XXI ст.) : автореф. на здобуття наук. ступ. канд. істор. наук : спец. : 17.00.01 «Теорія та історія культури» / З. П Сапелкіна ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2006. – 20 с.

### References

1. *The Bible, or the Book of the Holy Writ of the Old and New Testaments* (2003). Translated from Hebrew and Greek by I. Ogienko. Kyiv : Ukrainske Bibliine tovarystvovo.

2. Blazheievska, Yu.M. (2012). Religiosity as a feature of the Ukrainian national character: the question of the formation of national consciousness. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriiia Sotsialni komunikatsii* [Bulletin of Kharkiv National University named after V.N. Karazin. Series of Social Communications], issue 4, no.1027

3. Budko, M. (2012). At the intersection of “worlds”: the phenomenon of hospitality in the philosophical dimension of virtuality. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Serii. Filosofiia* [Scientific notes of the National University “Ostroh Academy”. Series. Philosophy], issue 10, pp. 302–309.

4. Zhaivoronok, V.V. (2006). *Signs of the Ukrainian ethno-culture: a dictionary-directory*. Kyiv: Dovira.

5. Ilarion (Ohienko I.; mytropolyt), (1992). *Pre-Christian beliefs of the Ukrainian people: a historical and religious monograph*. Kyiv: Oberehy.

6. Rusavska, V.A. (2007). *Hospitality in the Ukrainian household culture of the XIX century*. D.Ed. Kiev National University of Culture and Arts.

7. Rusavska, V.A. (2014). Hospitality in the context of socio-cultural transformations of the nineteenth century. *Kultura Ukrainy* [Culture of Ukraine], issue, 45, pp. 98–107.

8. Rusavska, V.A. (2014). Hospitality in the context of socio-cultural transformations of the nineteenth century. *Kultura Ukrainy* [Culture of Ukraine], issue, 45, pp. 98–107.

9. Sapielkina, Z.P. (2006). *Pilgrimage as a socio-cultural phenomenon: the formation and development in Ukraine (the middle of the XIXth - the beginning of the XXI century)*. D.Ed. Kiev National University of Culture and Arts.



УДК 91.379.85 (477)

*Устименко Леся Миколаївна*

*кандидат педагогічних наук,*

*Київський національний університет*

*культури і мистецтв,*

*Київ, Україна*

*ustilesia@gmail.com*

## МИСТЕЦЬКІ РЕКРЕАЦІЙНІ ІННОВАЦІЇ В ТУРИЗМІ

**Метою роботи** є визначення мистецьких рекреаційних інновацій, які можуть бути використані в роботі сучасних туристсько-рекреаційних комплексів України. **Методологія дослідження** передбачає проведення аналізу основних дефініцій туристсько-рекреаційної діяльності, систематизацію відповідного кола мистецьких рекреаційних інновацій, що можуть ефективно застосовуватися в туризмі, та визначення основних критеріїв їх класифікації. **Наукова новизна** роботи полягає в обґрунтуванні ефективності використання відповідних мистецьких рекреаційних інновацій, визначенні їх форм, видів і специфіки. Введено до наукового обігу й запропоновано до використання терміни «рекреаційна інновація» та «мистецька рекреаційна інновація». **Висновки.** Обґрунтовано доцільність впровадження мистецьких рекреаційних інновацій у діяльність туристсько-рекреаційних закладів, які добре зарекомендували себе на світовому ринку рекреаційних послуг, мають позитивні результати щодо економічних, соціальних і лікувальних показників. Доведено, що мистецькі рекреаційні інновації можуть стати досить ефективним засобом оптимізації діяльності туристсько-рекреаційних комплексів України.

**Ключові слова:** мистецькі рекреаційні інновації; арт-терапія; туристсько-рекреаційні заклади; оптимізація; рекреація.

*Устименко Леся Николаевна, кандидат педагогических наук, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

### **Художественные рекреационные инновации в туризме**

**Цель работы** – определение художественных рекреационных инноваций, которые могут быть использованы в работе современных туристско-рекреационных комплексов Украины. **Методология исследования** заключается в проведении анализа основных дефиниций туристско-рекреационной деятельности, систематизации художественных рекреационных инноваций, которые могут эффективно использоваться в туризме, а также определении основных критериев их классификации. **Научная новизна** работы состоит в обосновании эффективности использования соответствующих художественных рекреационных инноваций, определении их форм, видов и специфики. Введено в научный оборот и предложены к использованию термины «рекреационная инновация» и «художественная рекреационная инновация». **Выводы.** Обоснована целесообразность внедрения художественных рекреационных инноваций в деятельность туристско-рекреационных заведений, которые достаточно хорошо зарекомендовали себя на мировом рынке рекреационных услуг, имеют положительные результаты по экономическим, социальным и лечебным показателям. Доказано, что художественные рекреационные инновации могут стать достаточно эффективным средством оптимизации деятельности туристско-рекреационных комплексов Украины.

**Ключевые слова:** художественные рекреационные инновации; арт-терапия; туристско-рекреационные заведения; оптимизация; рекреация.

*Ustymenko Lesia, PhD of Pedagogic, associate professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Art recreational innovations in tourism**

**Purpose of the research** – analysis and systematization of the art recreational innovations that can be used in the recreational complexes.

**Research methodology** is a combination of fundamental analysis and systematization of definitions tourist and recreational activities for artistic innovation and recreational determining the basic criteria of classification.

**Scientific novelty** of the work is to substantiate the effectiveness of using appropriate artistic recreational innovations, defining their forms, types and specifics. Put to scientific use and proposed to use the term «recreational innovation» and «recreational artistic innovation». **Conclusions.** The expediency of introducing innovations in art recreational activities recreational facilities are quite well established in the global market of recreational services, with positive results in terms of economic, social and therapeutic targets. Proved that art recreational innovation can become quite an effective means of optimizing the recreational complex of Ukraine.

**Key words:** art recreational innovation; art therapy; recreational complexes; optimization, recreation.

**Вступ.** Вивчення туристсько-рекреаційних комплексів в історичному та соціологічному контекстах здійснюється для виявлення основних тенденцій і об'єктивних чинників, що впливають на їх розвиток. Ґрунтуючись на цих даних та досвіді інших країн, можна визначити перспективи та пріоритетні напрями розвитку туристсько-рекреаційної діяльності в Україні. Це має важливе практичне значення для ефективного функціонування туристсько-рекреаційних комплексів. Під час проведення дослідження було вивчено пропозицію послуг кращих туристсько-рекреаційних комплексів України за 2016 р. Рейтинг було складено на основі відгуків експертів і споживачів, що оцінювали відповідні заклади за наступними критеріями: рекреаційні методики, сервіс, ціна, якість, інфраструктурна доступність. Результати дослідження показали, що більшість рекреаційних закладів України працюють за традиційними формами роботи, які не відповідають сучасним вимогам, а саме: не використовуються в повному обсязі туристсько-рекреаційні ресурси та не впроваджуються рекреаційні інновації [3].

Зазначена проблема потребує оптимізації туристсько-рекреаційної діяльності згідно сучасних світових тенденцій, що допоможе урізноманітнити асортимент додаткових послуг туристсько-рекреаційних закладів і в подальшому дозволить залучати більше клієнтів, особливо у низький сезон, і покращити імідж туристсько-рекреаційного закладу. Ознайомлення з діяльністю рекреаційних комплексів розвинених країн (Австрії, Андорри, Італії, Литви та Норвегії) дало підставу виокремити одну із популярних рекреаційних методик – арт-терапію, що є перспективною та маловитратною у фінансовому

відношенні, що й обумовило її значне поширення у закордонних туристсько-рекреаційних комплексах. Оскільки сучасна арт-терапія для вітчизняних туристсько-рекреаційних комплексів є інновацією й має дуже широкий спектр видів і форм, слід обмежити його тими, що можуть оптимально покращити роботу туристсько-рекреаційних закладів нашої країни й об'єднати їх терміном «мистецькі рекреаційні інновації».

Сучасна арт-терапевтична теорія, а також ефективне використання методів практичної роботи та досліджень неможливі без критичного вивчення соціальних структур і прийнятих у суспільстві способів репрезентації накопленого досвіду. В останні роки помітно активізувалися контакти між представниками арт-терапевтичних спільнот різних країн. Здійснення міжнародних освітніх і дослідницьких проектів, інтенсивний обмін інформацією у цій галузі диктують необхідність вироблення єдиних принципів і стандартів арт-терапевтичної діяльності, – такої системи теоретичних уявлень, яка мала б високу «конвертованість».

Відповідні особливості системного підходу виступають як передумови інтерактивності арт-терапії, а також високою мобільністю та професіоналізмом фахівців, їх здатністю до ефективної роботи в умовах сучасного суспільства. Поставлена проблема носить не суто науковий характер, а має більшою мірою теоретично-прикладне спрямування та практичну реалізацію з метою оптимізації рекреаційної діяльності туристичних комплексів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Загальні питання щодо сучасного стану розвитку туристсько-рекреаційних комплексів розкрито у роботах таких науковців: Бейдик О. О., Малахова Н. Н., Швець Ю. Ю., Копитін А. І., Корт Б. Рекреаційні методики, зокрема арт-терапія, з великим спектром форм і видів розглядалися в роботах таких зарубіжних авторів: Dalley T., Case C., Edwards D., Killick K., Schaverien J., Hill A. Попри наявність значного масиву досліджень і публікацій, присвячених різним аспектам розвитку туристсько-рекреаційної діяльності, недостатньо вивченим залишається сучасний зарубіжний досвід щодо рекреаційних інновацій, особливо мистецьких (арт-терапії), що вже зарекомендували свою результативність, а також не виокремлено тих мистецьких рекреаційних методик, які можуть ефективно використовуватися в туристсько-рекреаційних комплексах.

**Метою дослідження** є визначення мистецьких рекреаційних інновацій, які можуть бути використані в роботі туристсько-рекреаційних комплексів, що й обумовлює наступні завдання:

- проаналізувати основні дефініції туристсько-рекреаційної діяльності щодо мистецьких інновацій;
- систематизувати мистецькі рекреаційні інновації з урахуванням їх основних критеріїв;
- охарактеризувати основні мистецькі рекреаційні інновації, їх форми, види та специфіку.

**Виклад основного матеріалу.** Реаліями сьогодення у більшості країн світу стали урбанізація, технологізація, зменшення частки природного середовища в основних місцях проживання та погірше-

ння екологічного стану, а також зростаючий темп життя. Все це зумовлює гостру потребу людини у відновленні своїх фізичних сил і психоемоційного стану. У світі зростає кількість людей, які хочуть підтримувати добру фізичну форму та потребують відновлювальних антистресових програм. Туристсько-рекреаційні комплекси розвинених країн для цих категорій рекреантів пропонують проведення широкого спектру рекреаційних програм і послуг.

Рекреація («recreatio» – відтворення, лат.) – це діяльність, направлена на відновлення здоров'я та працездатності шляхом відпочинку в сприятливих кліматичних умовах. Рекреація передбачає також самореалізацію особистості, фізичне, інтелектуальне й духовне вдосконалення, адже це дуже важливо для психоемоційного стану людини.

Рекреаційний туризм – найбільш масовий вид туризму, метою якого є відпочинок, оздоровлення та відновлення життєвих сил людини. Може реалізовуватись у двох формах: активній, що передбачає певні навантаження, та пасивній, що передбачає задоволення основних потреб людини без відповідних навантажень [1].

Рекреаційна інновація – це новітня форма роботи з відновлення життєвих сил людини, що використовується, як правило, в туристсько-рекреаційному закладі.

Відповідно мистецька рекреаційна інновація – це новітня форма роботи з відновлення життєвих сил людини (особливо його психоемоційного стану), що використовується, як правило, у туристсько-рекреаційному закладі за допомогою арт-терапії.

Арт-терапія – це методика оздоровлення й лікування за допомогою мистецтва й художньої творчості. Цей термін ще в 40-х рр. ХХ ст. почав використовувати британський лікар і художник Адріан Хілл; праобраз сучасної арт-терапії можна побачити у народній творчості, проте досі через недостатню кількість інформації не всі знають, що являє собою арт-терапія [6].

Можна сказати, що арт-терапія будується на вірі у творчу основу людини. Вона не ставить собі за мету зробити людину художником або актором, а спрямована, в першу чергу, на вирішення психологічних проблем. Через художні образи наше підсвідоме взаємодіє зі свідомістю. Арт-терапія дозволяє пізнавати себе й навколишній світ. У художній творчості людина втілює свої емоції, почуття, надії, страхи, сумніви й конфлікти. Відбувається це на підсвідомому рівні, завдяки чому людина дізнається про себе багато нового. Арт-терапія розвиває творчі можливості, а в останні роки набула ще й педагогічного спрямування, виконуючи такі функції: діагностичну, виховну, корекційну, психотерапевтичну та розвиваючу.

Сьогодні арт-терапія вважається одним з найбільш м'яких, але ефективних методів, що використовуються в роботі психологами і психотерапевтами. Дана методика належить до найдавніших природних форм корекції емоційних станів. Важливо, що будь-яка людина навіть без допомоги фахівця, самостійно може займатися арт-терапією. Це допомагає розслабитися та зняти напругу. У різних країнах існують певні традиційні моделі арт-терапії. Дуже важливо зазначити, що дана методика не має протипоказань і обмежень, вона



застосовується майже всіма напрямками психотерапії. Знайшла вона також досить широке застосування у педагогіці, соціальній роботі й навіть у бізнесі та, безумовно, в роботі туристсько-рекреаційних закладів у різних країнах світу.

Якщо говорити про класичну арт-терапію, то вона включає в себе тільки візуальні види творчості: живопис, графіку, фотографію, малювання, ліплення та музикотерапію. Але сучасна арт-терапія налічує більше видів і методик. До неї відносять також бібліотерапію, маскотерапію, казкотерапію, орігамі, драматерапію, музикотерапію, кольоротерапію, відеотерапію, пісочну терапію, данстерапію тощо. Був розроблений і комплексний метод – артсинтезотерапія. заснований на використанні поєднання живопису, віршування, драматургії, театру, риторики, пластики, музики й кольору. Причому, кількість методик весь час збільшується [5].

Основними критеріями щодо систематизації мистецьких рекреаційних інновацій можуть бути відповідні ресурси, використання яких покладено туристсько-рекреаційним закладом в основу реалізації рекреаційної інновації. Тобто, в нашому випадку основними ресурсами будуть трудові ресурси з відповідними вміннями, якщо йдеться про пасивну арт-терапію та різні мистецькі інструменти, пристрої, складові нематеріальної культури. Усі види арт-терапії також можна групувати за відповідними критеріями щодо самого рекреанта – тут арт-терапія може бути пасивною й активною. Наступним критерієм виступає відповідний вид мистецтва, покладений в основу арт-терапії.

Отже, мистецькі рекреаційні інновації відповідно до використання певного ресурсу можна класифікувати наступним чином:

- мистецькі рекреаційні інновації, що базуються на використанні навичок щодо володіння відповідним видом мистецтва, де ресурсом виступає сама людина зі своїми мистецькими вміннями;
- мистецькі рекреаційні інновації, що базуються на використанні вмінь та навичок митців, що проводять сеанси арт-терапії;
- мистецькі рекреаційні інновації, що базуються на використанні різних мистецьких інструментів, пристроїв та інших складових матеріальної культури;
- мистецькі рекреаційні інновації, що базуються на використанні комбінації або синтезу всіх вищенаведених ресурсів.

Відповідно до використання певного виду мистецтва розрізняють: музикотерапію, драматерапію, пісочну терапію, маскотерапію, орігамі, данстерапію.

Щодо використання певних форм сприйняття (аудіо чи візуальні форми) розрізняють: кольоротерапію, казкотерапію, фототерапію тощо.

Методики арт-терапії застосовуються при досить широкому спектрі проблем. Це можуть бути психологічні травми, втрати, кризові стани, внутрішні та міжособистісні конфлікти, стресові, невротичні й психосоматичні розлади, екзистенційні й вікові кризи. Арт-терапія допомагає розвинути креативність мислення людини й цілісність її особистості, а також через творчість дозволяє виявити особистісні сенси. Потрібно відзначити високу ефективність арт-терапії як при роботі з дорослими, так і з підлітками й дітьми. За своєю природою ця методика радикальна і дозволяє розкрити внутрішні сили людини.

Арт-терапія сприяє підвищенню самооцінки; вчить розслаблятися й позбуватися негативних емоцій і думок; при груповій роботі вона розвиває в людині важливі соціальні навички. Заняття арт-терапією дає людині можливість зміцнити свою пам'ять, розвинути увагу, мислення й навички прийняття рішень. Арт-терапія застосовується в індивідуальній і груповій психотерапії, у різних тренінгах. Вона також може служити доповненням до інших методів і напрямів психотерапії, системам оздоровлення, освіти й виховання. Важливо, що для занять арт-терапією не потрібна спеціальна підготовка.

Найбільш розповсюдженим видом арт-терапії є музикотерапія, що має у своєму арсеналі значну кількість музичних інструментів. Музика – один з давніх способів зцілення від хвороб. Ще Піфагор більше 500 років до н. е. підносив музику над іншими лікувальними засобами, приписуючи їй універсальність у зціленні душі й тіла. Зв'язок музики та медицини древні греки символізували в Аполлоні – покровителі мистецтв, і його синові Ескулапові – покровителі лікування. Великий Аристотель підкреслював терапевтичне значення музики, вважаючи, що музика через катарсис знімає важкі психічні переживання. Використовував лікувальну дію музики й Гіппократ. Видатні давньогрецькі філософи вважали, що музика встановлює порядок в усьому Всесвіті, у тому числі відновлює порушену гармонію в людині. Було помічено, що музика, передусім її основні компоненти – мелодія та ритм, змінює настрій, перебудовує емоційний стан людини і впливає на фізіологічні ритми [4].

Одним із перших музичних інструментів, який використовували в давнину для зцілення, була арфа. Вважалося, що арфа – подарунок богів, який сполучає в собі земне й небесне, і на ній грають ті, хто має чарівний дар зцілення й пророцтва. Інструмент застосовувався різними культурами для заспокоєння й гармонізації людського духу, використовувався в асклепіях – лікувальних храмах. Так зароджувалася музична терапія, що започаткувала основи віброакустичної арфотерапії.

Вперше віброакустична арфотерапія (VAT) була представлена норвезьким музикантом-винахідником Олафом Скілле в 1982 р. Олаф використовував звуки низької частоти (в основному в діапазоні 30–120 гц), які генерувалися музичним синтезатором і застосовувалися для лікування різних захворювань. Згодом було виявлено, що якнайкраще з роллю терапевтичного інструмента справляється саме арфа. Віброакустична арфотерапія (VANT) є нефармакологічним підходом до лікування психологічних розладів і зниження відчуття болю, в якому фактично відсутні побічні ефекти [2].

Маючи широкий діапазон звучання, арфа здатна піддати вібрації усе людське тіло. Сприятливим чинником є те, що інструмент зроблений з натуральних матеріалів. Звук віброуючої струни проходить крізь тіло, вібрації пронизують усі клітини, забезпечуючи позитивне сенсорне стимулювання організму людини. Сеанс арфотерапії часто описується як музичний масаж: під час виконання послідовності мелодій на арфі, пацієнт відчуває резонансну відповідь у певній частині його тіла. Для посилення дії використовується вібротактильний пристрій: кушетка, крісло або стіл. Важливо зауважити, що одна з головних переваг арфотерапії полягає в забезпеченні зниження прийому лікарських препаратів.

Було зазначено, що жива музика арфи справляє більш сильне враження, ніж записана. Позитивні клінічні результати віброакустичної терапії у великій кількості зафіксовані в Англії, Естонії, Норвегії, Німеччині, Фінляндії і Швеції.

За підсумками досліджень з вивчення дії живої музики арфи на організм людини, а також її впливу на психологічний стан були виявлені наступні ефекти:

- позитивна дія на нервову систему та покращення психологічного стану;
- прискорення процесу детоксикації організму;
- значне посилення розумової діяльності;
- активізація імунної системи;
- нормалізація артеріального тиску й загального тону організму;
- прискорення регенеративних процесів організму, в результаті чого відбувається загальне омолодження людини.

Отже, можна зробити висновок: віброакустична арфотерапія об'єднала в собі позитивні ефекти лікування. Використання арфи як терапевтичного інструмента продовжує знаходити застосування в різних куточках світу, являючи собою інноваційну форму оздоровлення. Список можливостей поступово поповнюється, відкриваючи нові горизонти у вивченні віброакустичної арфотерапії. Проте, повертаючись до витоків музикотерапії, слід зазначити, що найдивовижнішою дією арфотерапії було й залишається відновлення внутрішньої гармонії й душевного спокою, без яких зцілення неможливе [7].

Сьогодні сеанси арфотерапії набули широкого застосування в рекреаційних комплексах за кордоном як самостійна форма оздоровлення людини, так і комплексна при проведенні сумісних процедур. До того ж вона не потребує спеціальних приміщень і технологій.

**Наукова новизна** роботи полягає в обґрунтуванні ефективності використання мистецьких рекреаційних інновацій, визначенні їх основних форм, видів, що можуть бути запроваджені в роботу вітчизняних туристсько-рекреаційних комплексів. Введено до наукового обігу та запропоновано до використання терміни «рекреаційна інновація» та «мистецька рекреаційна інновація».

**Висновки.** Вищевикладений матеріал дає підставу стверджувати, що мистецькі рекреаційні інновації можуть стати ефективним засобом оптимізації діяльності вітчизняних туристсько-рекреаційних закладів. Адже сучасні світові тенденції розвитку туристсько-рекреаційної діяльності потребують таких інновацій, які б забезпечили споживачів різноманітними та якісними послугами, а підприємствам, що надають ці послуги, дали б можливість бути економічно ефективними та відповідати вимогам часу.

### Список використаних джерел

1. Бейдик О. О. Рекреаційні ресурси України : навч. посіб. / О. О. Бейдик – Київ : Альтерпрес, 2010. – 404 с.
2. Копытин А. И., Техники аналитической арт-терапии: исцеляющие путешествия. / А. И. Копытин, Б. Корт. – Санкт-Петербург : Речь, 2007. – 221 с.

3. Устименко Л. М. Оптимізація рекреаційної діяльності курортних закладів України / Л. М. Устименко, Н. В. Булгакова // Географія і туризм : наук. журн. – № 38. – 2016. – С. 48–57.

4. Edwards D. *Art Therapy, and Romanticism*. – London : Sage Publications Ltd., 2012. – 320 p.

5. Dalley T. Case C. *The Handbook of Art Therapy* / T. Dalley, C. Case. – London : Tavistock/Routledge, 1992. – 368 p.

6. Jones P. *The Arts Therapies. A Revolution in Healthcare* / P. Jones. – New York : Brunner-Routledge, 2005. – 326 p.

7. Killick K. *Art, Psychotherapy and Psychosis* / K. Killick, Schaverien J. – New York : Routledge 1997. – 404 p.

### References

1. Bejdyk, O.O. (2010). *Recreational Resources of Ukraine, Studies: a Textbook*. Kiev: Alterpres.

2. Kopityn, A.Y.(2007). *Techniques of Analytical Art Therapy: Healing Journeys*. St. Petersburg: Rechj.

3. Ustymenko, L.M. and Bulgakova, N.V. (2016). *Optimization of Recreational Activity of Resorts of Ukraine. Heohrafiia i turyzm [Geography and Tourism]*, no 38, pp. 48–57.

4. Edwards, D. (2012). *Art Therapy, and Romanticism*. London: Sage Publications Ltd.

5. Dalley, T. and Case, C. (1992). *The Handbook of Art Therapy*. London: Tavistock/Routledge.

6. Jones, P. (2005). *The Arts Therapies. A Revolution in Healthcare*. New York: Brunner-Routledge.

7. Killick, K and Schaverien, J. (1997). *Art, Psychotherapy and Psychosis*. New York: Routledge.

---

© Устименко Л. М., 2017



УДК 7.08:097'06

**Цімох Наталія Іванівна**

*доцент кафедри тележурналістики,*

*дикторів та ведучих телепрограм,*

*Київський національний університет*

*культури і мистецтв*

*Київ, Україна*

*tsimoh.n@gmail.com*

## **ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЖАНРІВ СУЧАСНИХ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ПРОГРАМ**

**Мета дослідження.** Проаналізувати класифікацію жанрів сучасного телебачення та з'ясувати причини, що сприяли народженню нових екранних форм, переосмисленню традиційних жанрів, становленню нових типів телевізійного мовлення. Розширити уявлення про жанрові аспекти та дослідити тенденції розвитку жанрів на сучасному телебаченні.

**Методологія дослідження.** За допомогою аналізу сучасних телевізійних програм, дослідити соціально-економічні та політичні зміни в державі, які вплинули на класифікацію всієї жанрової системи, з'ясувати причини, які сприяли виникненню нових жанрових утворень, а також дослідити основні тенденції розвитку телебачення в історичному аспекті.

**Наукова новизна.** У процесі еволюції телевізійних жанрів, типів і форматів телемовлення спостерігається стала тенденція інтегрованого відбору телевізійних програм, еволюція, гібридизація жанрів, з'являються нові жанрові утворення за рахунок злиття, або заміщення одних жанрів іншими. У зв'язку з цим доцільно розглянути тенденцію розвитку жанрів на сучасному телебаченні, з'ясувати і встановити причини виникнення нових жанрів, зовнішні й внутрішні зв'язки між ними, систематизувати практичні знання на основі наукового підходу.

**Висновки.** У процесі дослідження було виявлено причини, які сприяли переосмисленню традиційних жанрів, народженню нових, становленню нових типів телевізійних програм. Було з'ясовано, що в зв'язку з еволюцією жанрів, виникає поняття злиття жанрів, а постійний процес розмитості жанрових кордонів призводить не лише до виникнення гібридних жанрових форм, але й до постійного жанрового збагачення. Вивчення жанрів, їх можливостей і характерних ознак є особливо важливим для журналіста, оскільки саме жанри визначають специфіку журналістської творчості й професійної діяльності. У жанрах проявляється зміст програми, її тематика і проблематика, методи роботи журналіста, форми спілкування з глядачем.

Впроваджуючи новітні цифрові технології, використовуючи багатство виражальних засобів, телевізійники постійно розширюють та урізноманітнюють жанрову палітру програм.

**Ключові слова:** телебачення, телевізійний жанр, телевізійні програми, новини.

*Цимох Наталя Івановна, доцент кафедри тележурналістики, дикторів і ведучих телепрограмм, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

### **Тенденции развития жанров современных телевизионных программ**

**Цель исследования.** Проанализировать классификацию жанров современного телевидения, и выявить причины, которые способствовали рождению новых экранных форм, переосмыслению традиционных жанров, становлению новых типов телевизионного вещания. Расширить представление о жанровых аспектах и исследовать тенденции развития жанров на современном телевидении.

**Методология исследования.** С помощью анализа современных телевизионных программ, исследовать социально-экономические и политические изменения в государстве, которые повлияли на классификацию всей жанровой системы, выявить причины, которые способствовали возникновению новых жанровых образований, а также выявить основные тенденции развития телевидения в историческом аспекте.

**Научная новизна** В процессе эволюции телевизионных жанров, типов и форматов телевещания наблюдается стала тенденция интегрированного отбора телевизионных программ, эволюция, гибридизация жанров. За счет слияния или замещения одних жанров другими появляются новые жанровые образования. В связи с этим целесообразно рассмотреть тенденцию развития жанров на современном телевидении, выяснить и установить причины возникновения новых жанров, внешние и внутренние связи между ними, систематизировать практические знания на основе научного подхода.

**Выводы.** В процессе исследования были выявлены причины, которые способствовали переосмыслению традиционных жанров, рождению новых, становлению новых типов телевизионных программ. Было выяснено, что в связи с эволюцией жанров, рядом с понятиями диффузия и дифференциация жанров возникает понятие слияния жанров, а постоянный процесс размытости жанровых границ приводит не только к возникновению гибридных жанровых форм, но и к постоянному жанровому обогащению. Изучение жанров, их возможностей и характерных признаков является особенно важным для журналиста, поскольку именно жанры определяют специфику их творчества и профессиональной деятельности. В жанрах проявляется содержание программы, ее тематика и проблематика, методы работы журналиста, формы общения со зрителем. Внедряя новейшие цифровые технологии, используя богатство выразительных средств, телевизионщики постоянно расширяют и разнообразят жанровую палитру программ.

**Ключевые слова:** телевидение, телевизионный жанр, телевизионные программы, новости.

*Tsimokh Natalia, Associate Professor of the Department of Tele-Journalism speakers and leading TV shows, Kiev National University of Culture and Arts, Kiev, Ukraine*

**Trends in the development of genres of modern television programs**

**Research aim.** To analyse classification of genres of modern television, and educe reasons, that assisted birth of the new CRT forms, переосмисленню of traditional genres, becoming of new types of the televisional broadcasting. To extend an idea about genre aspects and investigate progress of genres trends on modern television.

**Research methodology.** By means of analysis of modern telecasts, to investigate socio-economic and political changes in the state, that influenced on diffusions of all genre system, educe reasons that assisted the origin of new genre formations, and also educe basic progress of television trends in a historical aspect.

**The scientific novelty.** In the process of evolution of televisional genres, types and formats of телемовлення it is observed the tendency of the integrated selection of telecasts, diffusion, hybridization of genres, became, new genre formations appear due to confluence, or substituting for one genres other. In connection with it it is expedient to consider a progress of genres trend on modern television, to find out and set reasons of origin of new genres, external and internal copulas between them, to systematize practical knowledge on the basis of scientific approach.

**Conclusions.** In the process of research reasons, that assisted переосмисленню of traditional genres, birth of new, becoming of new types of telecasts, were educed. It was found out, that in connection with the evolution of genres, next to concepts diffusion and differentiation of genres arise up concept of confluence of genres, and the permanent process of washed out of genre borders results not only in the origin of hybrid genre forms but also permanent genre enriching. A study of genres, their possibilities and characteristic signs is especially important for

a journalist, as exactly genres determine the specific of their work and professional activity. In genres maintenance of the program, her subjects and range of problems, methods of work of journalist, form of intermingling, shows up with a spectator. Inculcating the newest digital technologies, using riches of expressive facilities, телевізійники constantly extend and diversify the genre palette of the programs.

**Key words:** television, televisional genre, television program, information.

**Актуальність теми.** Телебачення – один із найбільш масових засобів поширення інфоориммації, яке об'єднує в собі передові досягнення журналістики, культури, мистецтва, науково-технічної думки і економіки. У зв'язку з технічним прогресом, узагальненням досвіду, вивченням основ, на яких будуються жанри, якість програм повсякчас поліпшується. Але зробити їх цікавими можливо лише за допомогою пізнання кращих програм у конкретному жанрі. Сучасна система жанрів – це структура, яка динамічно розвивається. Всередині неї існують зовнішні й внутрішні зв'язки. Внутрішній зв'язок між жанрами зумовлений одним типом творчості – публіцистичним, а зовнішній – тим, що кожен жанр виникає згідно з потребою відобразити сучасне життя. У зв'язку з цим доцільно проаналізувати тенденції розвитку жанрів телевізійних програм.

Жанр [фр. «*genre*», від лат. «*genus (generis)*» – рід, вид] – формально-змістовна категорія, розроблена в літературознавстві з метою класифікації творчих продуктів текстового характеру (творів) за їхнім типом. Жанр – тип, рід твору, який відзначається особливими,

тільки йому властивими рисами й ознаками щодо композиції, структури, образних засобів і творчих прийомів, мови і стилю викладу.

У «Літературознавчому словнику-довіднику» літературний жанр трактується як «один з головних елементів систематизації літературного матеріалу, що «класифікує літературні твори за типами їх поетичної структури», розрізняючи при цьому літературний рід (загальне), літературний вид (особливе), різновид (жанр) [7, с. 417].

Про тенденції розвитку жанрів, аспекти з історії й теорії телебачення та його місце в системі засобів масової інформації писали як зарубіжні, так і вітчизняні дослідники. Зокрема, у своїх наукових працях, такі автори як Є. Г. Багіров, В. В. Бугрим, А. С. Вартанов, В. В. Гоян, В. В. Єгоров, Г. В. Кузнецов, В. Л. Цвік, А. Я. Юровський та ін. досліджували особливості драматургії телевізійних жанрів, та основні тенденції розвитку телебачення в історичному аспекті, його функції, специфіку, роль для культурного розвитку суспільства.

Класифікацію жанрів телебачення, вперше розробив радянський і російський тележурналіст, професор факультету журналістики МДУ, співавтор першого в Росії підручника з телевізійної журналістики. Р. А. Борецький у праці «Інформаційні жанри телебачення», де виокремлено такі: інформаційно-публіцистичні – інформаційний виступ у кадрі, коментар, огляд, репортаж, інтерв'ю, бесіда, дискусія, прес-конференція; і художні (постановочні, ігрові) – нарис, документальні кіно- та відеофільми.

Вивченням цієї теми займалися українські та закордонні вчені, зокрема: етапи становлення і розвитку телебачення та його жанрові й функціональні особливості проаналізував у своїх працях російський науковець Є. Г. Багіров. Основні риси телемовлення та розвиток жанрів на телебаченні описав російський дослідник В. В. Єгоров у монографії «Телебачення між минулим і майбуттям». Телевізійну журналістику та телевізійні жанри досліджував у своїх працях російський вчений в сфері теорії та практики телебачення, професор МДУ ім. Ломоносова В. Л. Цвік. Російський філософ і культуролог М. М. Бахтін, зокрема, у збірнику «Епос і роман» підкреслював, що на кожному новому етапі, незалежно один від одного, жанр відроджується і оновлюється одночасно пам'ятаючи своє минуле. Радянський і російський філолог, культуролог, мистецтвознавець Д. С. Ліхачов, вважав, що жанри, незалежно один від одного, утворюють певну систему, яка змінюється історично. Московський вчений Д. Г. Бекасов, у навчально-методичному посібнику «Кореспонденція, стаття – жанри публіцистики» з курсу «Теорія і практика партійно-радянської преси» писав, що теоретичне розроблення класифікації видів і жанрів ще не закінчене, а їх поділ відносний та умовний, тому що основна ознака жанру залишається визначальною у всіх видах.

Серед українських дослідників варто відзначити науковий доробок у галузі телебачення і, зокрема, жанрів професора Київського національного університету культури і мистецтв, кандидата мистецтвознавства, доктора філософських наук, автора численних наукових публікацій С. Д. Безклубенка, який дослідив історико-культурологічні аспекти розвитку телебачення, художніх жанрів.



І. Г. Мащенко приділяв особливу увагу історичним аспектам розвитку телебачення, питанням тележурналістики і жанровим ознакам. М. І. Недопитанський досліджував сучасну практику журналістського інтерв'ю, технологію виготовлення теленовин, секрети популярності та виробництва телевізійного ток-шоу.

Але, враховуючи динамічний розвиток телебачення, наслідком чого стала зміна жанрової структури телевізійного контенту, тенденції розвитку жанрів сучасного телебачення досліджені не в повній мірі. Тому було прийнято рішення розширити уявлення про жанрові аспекти та дослідити тенденції розвитку жанрів сучасних телевізійних програм.

**Мета дослідження.** Проаналізувати класифікацію жанрів сучасного телебачення та з'ясувати причини, що сприяли народженню нових екранних форм, переосмисленню традиційних жанрів, становленню нових типів телевізійного мовлення. Розширити уявлення про жанрові аспекти та дослідити тенденції розвитку жанрів на сучасному телебаченні.

**Виклад основного матеріалу.** Телевізійний жанр – це загальне поняття, до складу якого входять засоби відображення навколишнього світу на телеекрані за допомогою нарису, інтерв'ю, репортажу, ток-шоу, реаліті-шоу, телеспектаклю, художнього фільму, багатосерійного телефільму та ін. Він може мати певні постійні ознаки, а може вміщувати випадкові елементи, які не мають суттєвого значення для зміни характеру жанру. Наприклад, в оперативному коментарі може міститися інформаційне повідомлення. Хоча воно не є суттєвою ознакою жанру коментаря, оскільки

коментар – це не стільки факт, скільки думка компетентної людини про факт та її відношення до цього. Водночас, інформаційне повідомлення може містити елемент коментаря. У цьому випадку інформаційне повідомлення називають коментованим, хоча думка коментатора не є обов'язковим елементом.

Призначення жанрів визначають три основні способи відображення дійсності: а) повідомлення фактів, подій, явищ б) інтерпретація фактів, подій, явищ, в) образно-публіцистичне розкриття фактів, подій, явищ.

За визначенням професора В. Й. Здоровеги є три основні жанрово-творчі фактори: предмет або об'єкт відображення, цільова установка відображення і метод відображення [4, с. 55]. Залежно від способу відображення телебачення синтезує в своїх передачах безліч жанрів і різних видів мистецтва [2, с. 164]. Сучасна система телевізійних жанрів об'єднує різні жанри публіцистики, масової культури, науково-технічних досягнень, починаючи від новин до ток-шоу, художніх телепередач і навчальних програм до «мільних опер», теленовел і нарисів до розважальних і реаліті-шоу. Залежно від способу відображення жанри публіцистики поділяються на інформаційні (відповідно до питань: що, де, коли) або інформаційно-аналітичні (питання як, чому та з якою метою, кому це вигідно, які будуть наслідки), та художньо-публіцистичні жанри. До інформаційних належать жанри, завданням яких є повідомлення про подію або явище (замітка, репортаж, звіт, інтерв'ю). Ці жанри характеризуються оперативністю, стислістю, точністю й ясністю подачі інформації. Вони не потребують аналізу чи коментаря, мають бути представлені

об'єктивно і точно. Аналітичні жанри журналістики дають широке та докладне висвітлення фактів з їхньою оцінкою, узагальненням, коментуванням. До них відносять: рецензію, огляд, коментарі, кореспонденцію, статтю, розслідування. Предметом журналістського розслідування, зазвичай, є яке-небудь велике негативне явище. Ми маємо з'ясувати причини цього явища. Насамперед, кожен конкретний жанр може мати кілька різновидів, як наприклад, репортаж – прямий про подію (синхронний або німий), постановочний («провокаційна ситуація») і тематичний (проблемний).

Художньо-публіцистичні жанри, насамперед, подають авторські враження про події чи явища, думки, роздуми стосовно тих чи інших проблем. До цих жанрів належать есе, нарис, фейлетон, памфлет. Художньо-публіцистичні жанри можуть мати експресивний характер. Вони досить складні у виконанні та вимагають від журналіста не тільки майстерності, а й наявності життєвого досвіду.

Класифікацію жанрів сучасного телебачення, типологію телевізійних програм і систему використання художньо-виразних засобів, сформували російські дослідники Г. В. Кузнецов, В. Л. Цвік, А. Я. Юровський, де виокремили такі жанри:

Інформаційні (новинні) програми, в яких регулярно повідомляється про поточні події, факти, обставини і які містять від 8 до 20 епізодів («сюжетів», репортажів, усних повідомлень). Можуть бути універсальним і спеціалізованим видом телепрограм. Під кінець дня або тижня виходять в ефір інформаційно-аналітичні або підсумкові програми, де повідомляються не тільки факти, але й висловлюються думки, припущення, узагальнення експертів та ведучого.

Публіцистичні програми, які подають для аудиторії соціальні проблеми на конкретних прикладах і закликають до їх вирішення, відкрито апелюючи до громадської думки (нариси, репортажі, бесіди, дискусії, ток-шоу та ін.).

Пізнавально-розважальні програми, це огляди поточних подій, легкі ток-шоу, «коктейль» з інтерв'ю зі знаменитостями, мультфільмів, інформації, корисних порад тощо.

Культурно-просвітницькі – програми, в яких драматично вибудована розповідь і показ духовних цінностей, створених людством. Жанри такі ж, як і в публіцистиці, а також трансляція вистав, передач про проблеми сім'ї й молоді, медицини (здоров'я), культури.

Дитячі – програми, адресовані глядачам дошкільного, молодшого шкільного, підліткового й юнацького віку, мета яких – всебічне виховання та освіта, соціалізація підростаючого покоління.

Спортивні – програми, в яких висвітлюється інформація та подаються коментарі про результати змагань, повні трансляції матчів або докладні репортажі про спортивні заходи.

Художні (ігрові) – кінофільми від 1 до 12 серій можуть йти як самостійний елемент або супроводжуватися культурно-освітньої бесідою, розповіддю про обставини створення фільму, про історичний контекст у співвідношенні з сьогоdnішнім днем.

Багатосерійні телефільми (серіали, «мильні опери»), які справедливо відокремлюються соціологами від художніх фільмів. Їх функція – дешева (у прямому і переносному сенсі) розвага. В одних і тих самих декораціях розігруються стандартні ситуації.

Розважальні – програми створені для задоволення і розваги глядача, це естрадні, циркові, музичні, ігрові, вікторини та ін.

Рекламні програми: телемагазини, сукупність кліпів, «сюжетів» про рекламовану продукцію або послугу [9, с. 368].

Система жанрів має властивість змінюватися в часі (еволюціонувати) – виникають нові жанри (наприклад, телемости або телеігри), зникають старі (наприклад, телевізійний памфлет), також відбувається взаємопроникнення жанрів (наприклад, для підсилення емоційності в інтерв'ю привносять елементи репортажу, а репортаж – залучає риси художності аж до образності нарису, коли виявляється авторська позиція, що для репортажу нехарактерно).

Історичні зміни в суспільстві, реорганізація структури телебачення, боротьба за рейтинги каналів, сприяли виникненню та розвитку нових жанрів, появі нових телепрограм. Автори програм, які були типовими й існували в єдиній системі, починають шукати і втілювати нові ідеї, використовувати нові зображально-виражальні методи і прийоми, застосовувати досвід світового телебачення. Змінюються особливості написання текстів, особливості режисури, зйомки і монтажу даних програм. Відбувається кардинальний процес «перегляду» жанрових меж, який призвів до того, що звіт, інтерв'ю, репортаж, перестали бути лише інформаційними і аналітичними, диктор як «голова, що говорить» перетворюється на ведучого-коментатора, модератора, а інформаційні програми на інформаційно-аналітичні [5, с. 11].

Змінилася не тільки жанрова структура, а й місце, час жанру на екрані. З'явилися навіть сезонні коливання – наприклад, влітку збільшується відносна частка екстер'єрних зйомок. Найбільш стабільною в часі є функція кожного конкретного жанру, що часто народжується й помирає разом із ним [3, с. 41].

Зміни торкнулися не лише принципу відбору інформації (зменшилася частка «офіціозу», збільшилася кількість повідомлень на соціальні та культурні теми), змінилися способи подачі інформації: в репортажах на перший план стали «залучати» деталі, які цікаві всім глядачам, а випуски новин подавати винахідливо, з використанням ефектної зйомки, графіки, фантазії, спец ефектів тощо. Сенсаційне у верстці має випереджати те, що здається більш значущим: «Новина – за будь-яку ціну!». Повідомлення має бути не тільки цікавим, а й сенсаційним, розрахована пропорції між драмою і комізмом, не менш важливим є особистісний стиль звернення ведучого до «своєї» аудиторії. У таких умовах працювати важко, але дуже цікаво. Матеріал будь-якого обсягу вимагає по-справжньому творчої роботи, пошуку форми, шліфування змісту [1. с. 188]. Від класичної подачі інформації в новинах (надзвичайні або важливі події з життя країни, політичні події, важливі відкриття в науці, новини з соціального життя, міжнародні, культурні, спортивні події) формування контенту сюжетів змінилося за принципом шести «с» і одного «г»: скандал, сенсація, страх, смерть, сміх, секс і гроші.

Подання інформації в новинних і аналітичних програмах на телебаченні керується багатьма умовностями. До них належить невелика тривалість сюжету, наявність відеоряду, колажність, переходи в стилі «а тепер... про інше», драматизація та ін. [8, с. 171–173].

Щоб задовольнити інтереси глядача, в будь-яких інформаційних програмах присутні елементи розваги.

Серед новин виділилася окрема група – інформаційно-розважальні програми «Infotainment». Програми, які висвітлюють події дня або тижня, за рахунок використання нового методу, абувають яскравості, стають більш цікавими і видовищними. Глядача,

який увімкнув телевізор, потрібно втримати біля екрану; він не повинен нудьгувати, тому «цікавість» стає основним критерієм новин і аналітики. Таке визначення головного завдання програм у жанрі інфотейнменту викликає дискусії про межу жанрів на телебаченні, мету новинних програм, професійну етику журналістів, соціальну відповідальність телебачення [6].

Л. Васильєва в своїй праці «Робимо новини» подає інфотейнмент не як окремий жанр журналістики, а як метод подачі інформації, та розкриває два принципи подачі новин: «івент екшн і фінішінг».

«Event action» (івент екшн) або «провокована подія». Ця форма організації й подачі новин досить активно використовується журналістами і вимагає ретельного опрацювання й підготовки.

Ще один новий метод подачі новин, про який ідеться в монографії Л. Васильєвої – «*finishing*» (фінішинг). Це доведення новини, відгуків про неї до логічного кінця. Фінішинг, як і інфотейнмент – абсолютно новий і перспективний напрямок у сучасній журналістиці. Це журналістський хід, прийом, що дозволяє обіграти резонанс на виступ газети, знову відтворити один або кілька аспектів ситуації, але вже в новому, несподіваному фокусі. Що логічно переходить у несподівані висновки та коментарі. Якщо порівняти фінішинг з інфотейнментом, то останній розширює її інформаційні межі, а фінішинг дає можливість «заглибитися» в ситуацію.

Якщо досліджувати телевізійні жанри масової культури, то найбільшу групу складають пізнавально-розважальні й розважальні програми. Поняття «розважальні програми» походить від слів «розвага», «гра», «видовище». Оскільки основою будь-якої розважальної програми є гра, ці програми неодмінно мають бути видовищними,

а розвага є їх невід'ємною частиною. До пізнавально-розважальних програм відносяться: «програми-інфотеймент», контактні програми або (ток-шоу), інтелектуально-розважальні програми (вікторини).

Термін «інфотейнмент» виник у результаті аббревіатурного з'єднання двох слів: інформація (*information*) і розвага (*entertainment*) і поєднує в собі подачу інформації з відтінком розважальності.

Ток-шоу (від англ. *talk show* [tɔ:kʃəʊ] – розмовне шоу, яке поєднує існуючі ознаки інтерв'ю, дискусії, гри, концентрується навколо особистості ведучого. Це максимально персоніфікована екранна форма. Про неї можна з сказати: ток-шоу створює зірок, а зірки створюють ток-шоу. Такому взаємовпливу, взаємодії форм та поведінці ведучого, насамперед, сприяють наявність таких характеристик: розум, дотепність, гумор, спритність,

Вікторина – вид гри, що полягає у відповідях на усні чи письмові запитання з різних галузей знань. Ігри в основному відрізняються правилами, що визначають черговість ходу, тип і складність питання, порядок визначення переможців, а також винагороду за правильну відповідь.

Виключно розважальні програми поділяються на: гумористичні програми, кулінарні шоу, реаліті-шоу, розважальні шоу-видовища, «програми-перевтілення», ігрові розважальні програми (інтерактивні ігри), світські хроніки (програми про моду та модне світське життя), музичні програми.

Вони мають найвищий рейтинг, а інтерес глядачів до них постійно зростає. Такі проекти досить актуальні й відповідають суспільним інтересам населення.



У зв'язку з еволюцією жанрів, поряд з поняттями дифузії й диференціація жанрів виникає поняття злиття жанрів. Постійний процес невизначеності жанрових меж призвів не лише до виникнення гібридних жанрових форм, але й посприяв постійному жанровому збагаченню.

З'являються нові жанрові утворення (зокрема *infotainment*) Змінюється контент передач, з'являється багато програм на історичну тематику, про кримінальні події, боротьбу з корупцією та ін.

**Висновок.** На даний момент не має жодної уніфікованої класифікації жанрів, це свідчить про постійний розвиток жанроутворення та взаємно проникаючі процеси між жанрами. Новий погляд на традиційну систему жанрів крізь призму соціального контексту, ідентифікації нових жанрових різновидів вплине на формування структури нинішньої жанрової системи і підняти на найвищий щабель телевізійні дослідження України на прикладі світових стандартів. Для вирішення цього питання потрібно звернутися до функціонуючих законів медіа-індустрії в контексті сучасних тенденцій засобів масової інформації. Подолати існуючі концептуальні розбіжності в методологічній та соціально-політичній площині для досягнення консенсусу в питанні як має виглядати сучасне українське телебачення.

### Список використаних джерел

1. Васильєва Л. А. Делаем новости! / Л. А. Васильєва. – Москва : Аспект Пресс, 2003. – 188 с.

2. Борецкий Р. А. Осторожно, телевидение! / Р. А. Борецкий. – Москва : Искусство, 2003. – 164 с.
3. Ганеева А. Б. Презренная журналистика : особенности светской и желтой журналистики / А. Б. Ганеева. – Уфа : Башгоспедуниверситет, 2000. – 48 с.
4. Здоровега В. Й. Теорія і методика журналістської творчості : підруч. 2-ге вид., перероб. і доп. / В. Й. Здоровега. – Львів : ПАІС, 2004. – 143 с.
5. Кройчик Л. Е. Система журналистских жанров / Л. Е. Кройчик // Основы творческой деятельности журналиста. – 2000. – С. 138–139.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як. – Київ : Академія, 1997. – 417 с.
7. Лубкович І. М. Соціологія і журналістика : підруч. для журналістів і не тільки / І. М. Лубкович. – Львів : ПАІС, 2005. – 176 с.
8. Мишин И. Круглый стол XXI век : новый информационный порядок. Информация к развлечению [ Электронный ресурс] / И. Мишин // Искусство кино. – 2003. – № 11. – С. 12–16. – Режим доступа : <http://kinoart.ru/archive/2003/11/n11-article1>. – Загл. с экрана.
9. Телевизионная журналистика : учебник для студентов вузов, обучающихся по направлению и специальности «Журналистика» / [В. А. Садовничий и др.] ; редкол.: Г. В. Кузнецов, В. Л. Цвик, А. Я. Юровский. – 5-е изд., перераб. и доп. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 2005. – 366с.

### References

- 1 Vasileva, L.A. (2003). *Making news*. Moskva: Aspekt Press.
- 2 Boretsky, R.A. (2003). *Carefully, television!* Moskva: Iskusstvo.

3 Ganeeva, A.B. (2000). *Despicable journalism: features of secular and yellow journalism*. Ufa: Bashgospeduniversitet.

4 Zdorovega, V.J. (2004). *Theory and methodology of journalistic creativity*. Lviv: PAIS.

5 Kroychik, L.E. (2000). System of journalistic genres. *Osnovy tvorcheskoi deyatel'nosti zhurnalista* [System of journalistic genres], pp. 138–139.

6 Gromiak, R.T. (1997). *Literary Dictionary Directory*. Kiev: Akademia.

7 Lubkovich, I.M. (2005). *Sociology and journalism*. – Lviv : PAIS.

8 Mishin, I. (2003). Round table XXI century: a new information order. Information for entertainment, *Journal of Art of Cinema* [online] 11, pp. 12–16. Available at: <<http://kinoart.ru/archive/2003/11/n11-article1>> [Accessed 28 June 2003].

9 Yurovskiy, A. Tsvik, V., and Kuznetsov, G. eds. (2005). *Television journalism*. Moskva : Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta.

УДК 793.5/7:7.097

**Чорна Кристина Василівна**

*викладач кафедри тележурналістики,*

*дикторів та ведучих телепрограм,*

*Київський національний університет*

*культури і мистецтв,*

*Київ, Україна*

*k.v.corna@gmail.com*

## **ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ГРИ В ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ПРОГРАМАХ**

**Мета дослідження.** Дослідити процес використання елементів гри в сучасних телевізійних програмах, розширити уявлення про властивості гри, її розвиваючий характер та гедоністичну природу.

**Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та проаналізувати гру як діяльність, що має такі характеристики як розвага, непродуктивність, фіктивність. З'ясувати, як у процесі навчання ігровим прийомам, у людини виробляються такі функціональні навички: пізнавальні, конструктивні, комунікативні, інформаційні, організаційні, з'ясувати, що культура зароджується з гри, хоча гра не переходить у культуру, а залишається поряд з нею.

**Наукова новизна.** Порівняльний аналіз ролі гри в суспільстві, надає можливість глибше усвідомити, що за допомогою гри в людини виробляються і удосконалюються різні навички й здібності, зокрема,

здатність психічної регуляції своєї діяльності. У грі відтворюються норми життя в суспільстві, правила поведінки, моделюються ситуації, які подібні до життєвого досвіду. У зв'язку з цим доцільно розглянути використання елементів гри в телевізійних програмах, що сприяє народженню нових, особливих методів подачі інформації, виявити її схожість з масово-комунікативною діяльністю, систематизувати практичні знання на основі наукового підходу.

**Висновки.** Проаналізовано використання ігрової форми в телевізійних програмах, досліджено еволюцію гри та її схожість з масово-комунікативною діяльністю, виявлено роль гри в управлінні ресурсами, даними через мистецтва. Описано гру як метод, що дозволяє подолати прірву між ведучим і аудиторією. Виявлено основні тенденції використання гри в телевізійних програмах, за яких, особливе значення набувають нові способи подачі інформації. Розглянуто причини, які сприяли народженню нових, особливих прийомів подання інформації, наведено огляд публікацій, в яких досліджено використання елементів гри в телевізійних програмах.

**Ключові слова:** інфотейнмент, розвага, гра, видовище, телевізійний жанр, телевізійні програми, інформація.

*Черная Кристина Васильевна, преподаватель кафедры тележурналистики, дикторов и ведущих телепрограмм, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

**Особенности использование элементов игры в телевизионных программах**

**Цель исследования:** исследовать процесс использования элементов игры в современных телевизионных программах, расширить представление о свойствах игры, ее развивающий характер и гедонистическую природу.

**Методология исследования** заключается в применении историко – логического методов. Отмеченный методологический подход позволяет раскрыть и проанализировать игру, как деятельность, которая имеет такие характеристики как развлечение, правила, неуверенность, непроизводительность, фиктивность. Выяснить, как в процессе обучения игровым приемам, у человека производятся такие функциональные навыки: познавательные, конструктивные, коммуникативные, информационные, организационные, выяснить, что культура зарождается из игры, хотя игра не переходит в культуру, а остается рядом с ней.

**Научная новизна** Сравнительный анализ роли игры в обществе предоставляет возможность глубже осознать, что с помощью игры у человека производятся и совершенствуются разные навыки и способности, в том числе способность психической регуляции своей деятельности. В игре воссоздаются нормы жизни в обществе, правила поведения, моделируются ситуации, близкие к жизненному опыту. В связи с этим целесообразно рассмотреть использование элементов игры в телевизионных программах, что способствует рождению новых, особенных методов подачи информации, выявить ее сходство из массово-коммуникативной деятельностью, систематизировать практические знания на основе научных.

**Выводы:** проанализировано использование игровой формы в телевизионных программах, исследована эволюция игры и ее сходство с массово-коммуникативной деятельностью, выявлена роль игры в управлении ресурсами, данными через искусства. Описана игра как метод, что позволяет преодолеть разрыв между ведущим и аудиторией. Выявлены основные тенденции использования игры в телевизионных программах, при которых, особенное значение приобретают новые способы подачи информации, когда человек под ее напором чувствует некоторую перегрузку и усталость. Рассмотрены причины, которые способствовали рождению новых, особенных приемов представления информации, приведен обзор публикаций, в которых исследовано использование элементов игры в телевизионных программах.

**Ключевые слова:** инфотейнмент, развлечение, игра, зрелище телевизионный жанр, телевизионные программы, информация.

*Chorna Krystina, lecturer of the Department of Tele-Journalism speakers and leading TV shows, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **The use of game elements in television programs**

**The purpose of the research** is to study the process of using game elements in modern television programs; to broaden the idea of properties of gaming, its brain building and hedonistic nature.

**The research methodology** consisted in the application of the historical-logical method. This methodological approach allows for exposing and analyzing gaming as an activity that possesses such characteristic

features as entertainment, unproductivity, and fictitiousness of its nature. It is necessary to determine how the following functional skills are formed in the process of studying gaming techniques: cognitive, structural, communicative, informative, organizational; and to prove that culture arises from gaming, although gaming does not transform into culture, but remains next to it.

**The scientific novelty of the work.** The comparative analysis of the role of games in society provides for deeper understanding of the fact that by means of a game one develops and improves different skills and abilities, including the ability of mental regulation of their activity. Games reflect the norms of life in society, rules of behavior, and situations resembling life experience. In this respect, it is expedient to consider the use of game elements in television programs, which facilitates the emergence of new, distinctive methods of data submission; to identify its similarity to mass-communicative activity; to systematize practical knowledge on the basis of the scientific approach.

**Conclusions.** The use of game form in television programs was analyzed; the evolution of gaming and its similarity to mass-communicative activity was studied; the role of game in managing resources given through arts was identified. Game is described as a method that allows for narrowing the gap between the host and the audience. The basic tendencies of using game in television programs which attach particular importance to new methods of data submission were identified. The reasons facilitating the emergence of new, distinctive methods of data submission were considered; a review of publications exploring the use of game elements in television programs was submitted.



**Key words:** infotainment, entertainment, game, scenery, television genre, television programs, information.

**Актуальність дослідження.** Характерною рисою нашого часу є стрімке зростання всіх видів інформації. Бурхливий потік інформаційних повідомлень (політичних, економічних, міжнародних, наукових, суспільних, кримінальних) призвів до перевантаження інформацією, а прірва між кількістю інформації та спроможністю сучасної людини її засвоїти до появи такого психологічного явища як інформаційна тривога. Перевантаженість інформацією позбавляє людину можливості раціонально мислити й приймати оптимальні рішення. В сучасному інформаційному просторі, особливе значення використання гри на телебаченні набувають нові методи її подачі, що дозволяють подолати стан тривожності глядача перед новими повідомленнями. У зв'язку з цим великий інтерес для сучасних телевізійних програм становить ігрова форма. Гра – діяльність із розважальною та іноді навчальною метою. Гра відрізняється від роботи тим, що не ставить перед собою практичної корисної мети (але користь від неї може мати місце), і від мистецтва тим, що не створює художніх цінностей, хоча кордони між цими видами діяльності досить розмиті. Людина починає гратися з раннього дитинства. Гра, особливо дитяча, виконує важливі функції тренування корисних вмінь, навчання й спілкування.

Людвіг Вітгенштайн, австро-англійський філософ, один із засновників аналітичної філософії й один з найяскравіших мислителів ХХ ст., у своїх філософських дослідженнях, спробував знайти

визначення слова «гра», і прийшов до висновку, що такі елементи гри як розвага, правила, змагання, неможливо адекватно визначити. Зважаючи на це, можна зробити висновок, що «гра» не може мати єдиного означення, а тому повинна визначатися як вид, сукупність елементів якого мають родинну схожість між собою.

Аналізу ролі гри в людському суспільстві присвячена книга нідерландського філософа Йогана Гейзинги «Homo Ludens». Гейзинг, зокрема відзначив, що гра старша за культуру, оскільки гра властива не тільки людям, а й тваринам. На його погляд людська культура зароджується з гри, хоча гра не переходить у культуру, а залишається поряд з культурою як сестри-двійнята. Культурі властиве створення вигаданих штучних середовищ, які не є «справжнім життям», а містять лише елемент гри»[7].

Французький соціолог Роже Кайюа в праці «Ігри та люди» визначив гру як діяльність, що має такі характеристики:

- розвага – добровільне об'єднання гравців саме з метою гри;
- відокремленість – гра обмежена певним місцем і часом;
- непевність – перебіг гри відкритий, а кінець наперед невизначений;
- непродуктивність – гра не приносить корисних результатів;
- правила – перебіг гри визначають правила;
- фіктивність – під час гри людина живе в фіктивній реальності.

У роботі К. Грооса «Теорія гри», автор, видатний науковець ХХ ст. зазначив, що існує безліч ігор, програм для різновікових категорій населення, беручи участь в яких, кожен може відчути

прилив сил і енергії як у духовному, так і в фізичному плані. У процесі навчання ігровим прийомам виробляються такі функціональні навички як: пізнавальні, конструктивні, комунікативні, інформаційні, організаційні.

Для пояснення філософії гри німецький психолог і лінгвіст К. Бюлер вводить поняття функціонального задоволення. Це поняття отримує свою визначеність при відмежуванні його, з одного боку, від задоволення – насолоди, з іншого – від радості, пов'язаної з передбаченням результату діяльності.

Знаменитий філософ-позитивіст Герберт Спенсер у вченні про фізичну еволюцію вивчав проблеми психології людини взагалі, та питання гри дитини зокрема, вказував на роль гри як наслідування.

Схожість гри та масово-комунікативної діяльності помітив радянським науковцем Олешко В.

Значний вклад у розробку даного напрямку внесли дослідники: Г. Спенсер, К. Бюлер, А. Гросс, З. Фрейд, Ф. Бойтендаjk, Ж. Піаже, Е. Фромм, Й. Хейзінга, Е. Берн. Даною проблемою займалися К. Д. Ушинський, Г. В. Плеханов, С. Л. Рубінштейн, Л. С. Виготський, А. Н. Леонтьєв, Д. Б. Ельконін, М. М. Бахтін, В. А. Сухомлинський, В. С. Мухіна та ін. І хоча проблема гри постійно привертала до себе увагу дослідників, і сьогодні в науці існує безліч теорій, що пояснюють її природу.

Але, незважаючи на всі ці дослідження, особливості використання елементів гри в сучасних телевізійних програмах були вивчені не в повній мірі, частково. Тому було прийнято рішення дослідити використання гри на телебаченні.

**Мета дослідження.** Розширити уявлення про властивості гри, її розвиваючий характер та гедоністичну природу, проаналізувати процес використання елементів гри в сучасних телевізійних програмах.

**Виклад основного матеріалу.** Сучасний медійний простір дзеркально відбиває активне поширення телевізійної ігрової практики, її гостру затребуваність суспільством, динамічний розвиток телевізійної ігрової індустрії. Насамперед, своєрідність феномену гри впливає на особливості медійної практики. Гра, її елементи активно входять у різні сфери життя суспільства – управління, політику, освіту, бізнес, втручаються практично в усі види і жанри телепередач, суттєво впливають на систему художньо-виразних засобів сучасного телебачення [6]

Телевізійна гра – це форма інтерактивної комунікації, співучасниками якої є не тільки герої програми, а й телеглядачі, які активно переживають за учасників гри, намагаються уявити себе на їхньому місці, перевірити свій інтелект. Глядачі уважно слухають питання ведучого, намагаються на них відповісти, радіють, якщо відповіли правильно, оцінюють поведінку учасників, підтримують тих, за кого вболівають, втішаються з помилок суперників, дають оцінку ігровій ситуації, з нетерпінням очікують фіналу. До особливостей телевізійної гри відносяться: обумовленість гри телебаченням, обмеженість у просторі й часі, визначені чіткі правила, суперництво, принципова публічність і потенційна кількісна необмеженість співучасників ігрової телевізійної взаємодії, інтерактивна участь глядачів завдяки телефонним дзвінкам зі стаціонарних та мобільних телефонів, а також завдяки SMS голосуванню, інтернет-ресурсам, обов'язково відкритий для широкого загалу фінал [6].

«Гра» (у соціальних комунікаціях) є продуктивним, творчим, духовним спілкуванням незалежних суб'єктів, яке здійснюється в межах добровільно прийнятих (умовних) правил і відзначається етичною та естетичною привабливістю. З усіх властивостей гри, що виокремлюються різними дослідниками основ телебачення, особливо важливі розвиваючий характер гри та її гедоністична природа. Причому, граючи, людина може випробувати два різних «задоволення»: задоволення від самого процесу гри й тріумф від перемоги. Звернімося до досліджень нідерландського науковця Й. Хейзинга, викладених у монографії «Homo Ludens»: «Що таке виграти? Що при цьому виграється? Виграти означає підняти на шабель вище в результаті гри. Але такий результат виграшу може призвести до ілюзії верховенства взагалі. І тим самим виграється щось більше, ніж тільки гра сама по собі. Виграється пошана, набувається честь. І ця честь, і ця пошана завжди корисні безпосередньо всій групі, що ототожнює себе з переможцем» [7].

Ефект виграшу робить гру цікавою для учасників і глядачів. Аудиторія любить і хоче грати, чому б не надати їй таку можливість на сторінках газети, журналу або з екрана телевізора? Гра має здатність заволодівати думками, вона непомітно, поволі активізує мислення глядача. Гра – потужний засіб впливу як на самих учасників, так і на глядачів. Дивлячись такі програми, глядач сам стає співучасником, активно вболіває разом з героями, розуміючи при цьому, що й він може опинитися на їх місці. Програми, в яких присутній ігровий момент та момент змагання і визнання «найкращого», залучали до ігрової телевізійної взаємодії глядача; користувалися

неабиякою популярністю і завжди мали високі рейтинги: дитяча розважальна гра «Поклик джунглів», аналог програми «Веселі старти»; «Ключі від форту Боярд» – вперше з'явилася в 1992 р. на Першому каналі Останкіно; «Битва націй» (також відома як «Ігри патріотів» з 2005–2006 рр.) – телепередача, яка вийшла на екрани у вересні 2001 р. на каналі ICTV; «Останній герой» – один із найпопулярніших проектів світу, який знімали в 43 країнах, «Караоке на майдані» (канал СТБ), «Хто зверху», «Хто проти блондинок», «Інтуїція», «Весілля за 48 годин» (телепроекти Нового каналу), «Ігри патріотів», «Шейканемо бейбі» (канал Україна), «Освідчення» («Все для тебе» – «Інтер») та ін. Чим більше учасників залучається до участі, тим «гарячіша» гра. Потрібно зауважити, що можливості використання гри на телебаченні, не обмежуються тільки розвагою глядача, адже інтелектуальна гра завжди допомагала людині пізнавати світ. Якщо звернутися до теорії Й. Хейзинга, то «придумання» на самому початку людської історії виникає в формах гри, зокрема у вигляді загадування сакральних загадок.

Як відзначає Олешко В. Ф., ігрова форма реалізується двома шляхами: через гру та через різні творчі прийоми в межах традиційних телевізійних продуктів. Сюди можна віднести: нетрадиційні жанри, нестандартний підхід у висвітленні подій і явищ, значущу інтонацію оповідача (на телебаченні й радіо), деталі оформлення, і, звичайно, лексико-синтаксичні прийоми. Головне правило створення ігрових програм на телебаченні – через використання тонкої іронії, вдалого порівняння, каламбуру, створювати ситуацію вільного, невимушеного сприйняття та отримання задоволення глядачем від телевізійних програм [5, с. 221].

Однак перш ніж аналізувати використання гри в розважальних програмах, потрібно з'ясувати, чому глядач прагне, насамперед, задоволення «розважальних потреб»? І де починаються джерела «розважального»?

До поняття «розважальної програми» входять «розвага», «гра», «видовище». Адже підґрунтям будь-якої розважальної програми є гра, отже, ці програми неодмінно мають бути видовищними, а розвага – невід'ємна частина поняття «розважальні програми». Якщо з'ясувати тлумачення базового терміна «розвага», то сучасний словник української мови подає два варіанти визначення лексеми «розвага»: «Те, що розвеселяє, розважає людину. Те, що заспокоює, втішає когонебудь у горі, в нещасті тощо; втіха»

Дослідивши, що ж таке видовище і яке відношення воно має до розважальних програм і, зокрема гри, можна зазначити, що видовище – спеціально організована в часі та просторі публічна демонстрація соціально значущої поведінки. Виконавці показують свою або чужу поведінку, глядачі сприймають та оцінюють її. Видовищний акт відбувається в заздалегідь визначений часу та в спеціально організованому просторі. У цьому визначенні видовища звернено увагу на його основні специфічні «параметри»: поділ на виконавців та глядачів; глядачам заздалегідь повідомлено про видовищний акт, а отже, вони готуються до нього (що не виключає імпровізаційної поведінки). Предметом відтворення у видовищі є не будь-які види поведінки, а саме ті, які цікавлять доволі широку групу глядачів [2].

Ця властивість є важливою для дослідження розважальних програм. Чи не тому велику популярність здобули телевізійні ігри – «Поле чудес», «Що? Де? Коли?», «Розумники і розумниці», «Вгадай мелодію», «Дог-шоу», «Перший мільйон» та ін. Глядач часто і сам переживає за конкретного учасника, бажає йому перемоги. Сюди ж потрібно віднести численні телевізійні ігри, жанр яких (задовго до телебачення) визначив М. Кольцов вдалим словом «вікторина». До цього жанру з повним правом можна віднести і клуб студентських «імпровізацій» КВК («Клуб веселих і кмітливих») – телевізійні гумористичні ігри, й інтелектуальну гру «Перший мільйон – український аналог однієї з найпопулярніших телевізійних ігор у світі «Who Wants to Be a Millionaire?», і «Найрозумніший» – російсько-українська розважальна телегра на визначення рівня ерудиції, одна з найпопулярніших версій британського телепроекту «Brainiest», і простеньку «Любов з першого погляду», романтичне телешоу, вперше було показано глядачам тоді ще в Радянському Союзі в січні 1991 р., і передачу «Щасливий випадок» – інтелектуальна гра та ін. Окрім цього, в інтелектуально-розважальних програмах глядач залучається до процесу гри. Він відгадує разом з учасником слова, поняття, показує свою компетентність та отримує задоволення від цього [8].

Великою популярністю в телеглядачів користуються документальні реаліті-шоу, змістовно наближені до реальних подій з життя судочинства, медицини – «Сімейні мелодрами», «Суд іде», «Реальна містика», медичні реаліті-шоу та ін., ролі в яких виконують актори, а сценарії пишуться за реальними історіями (причому сюжетна лінія



кожного випуску є досить правдоподібною). Телевізійні глядачі сприймають учасників передачі справжніми учасниками процесу, ставлячись до екранних колізій як до цілком реальних, з великою гамою почуттів.

Досліджуючи ігри на телебаченні, необхідно зазначити телевізійні трансляції спортивних змагань, футбольних матчів та хокейних зустрічей, чемпіонатів з фігурного катання, які задовольняють природні потреби глядачів [4].

Розвиток телебачення за останні десятиліття якісно змінив структуру гри. Змінилися пропорції чисельності гравців і глядачів. За поєдинком двох суперників у студії, можуть спостерігати десятки мільйонів телеглядачів поза нею. За допомогою відеозапису гра та її перегляд нерідко розподіляють у часі: змагання давно відбулися, а демонструють їх лише тепер – у зручний для глядачів час, доповнивши рекламою. Завдячуючи електронним ЗМІ, глядацька сфера гри втрачає колишні чіткі кордони в фізичному просторі, стає теоретично безмежною. Цей якісний стрибок перетворює гру, що транслюється по ТБ, на телешоу, видовище. Тому телеігри, які вже кілька десятиліть домінують у програмах західних телекомпаній, а нині завойовували й наш медіапростір, є улюбленим видовищем мільйонів [1, 205].

Конкурентоспроможність вітчизняного ТБ дуже пов'язана з жанровим різноманіттям, а сучасні тенденції розвитку телевізійних технологій, призводять до народження й розвитку нових жанрів телепрограм, заснованих на діалозі учасників, на залученні до дискусій глядачів і слухачів, зокрема ток-шоу. Ток-шоу (від англ. talk

show [ˈtɔ:kʹʃəv] – розмовне шоу, в перекладі з англійської дослівно – розмовне видовище, розмовне шоу. Ток-шоу було перенесене з естради в телевізійні павільйони і отримало велику популярність серед глядачів вже в 60-ті рр.: спочатку в США, потім у Західній Європі й по всьому світі. Ток-шоу, поєднуючи існуючі ознаки інтерв'ю, дискусії, гри, концентрується навколо особистості ведучого. Це максимально персоніфікована екранна форма. Щодо неї можна зазначити так: Ток-шоу створює зірок, а зірки створюють ток-шоу. Такому взаємовпливу, взаємодії форми та її автора, насамперед, сприяють необхідні особистісні якості: розум, дотепність, гумор, спритність, привабливість, вміння зацікавлено слухати, пластично рухатися тощо. Важливі також і зовнішні обставини: конкретне місце й циклічність, якої суворо дотримуються, тобто регулярна повторюваність у програмі, розрахована на збудження в свідомості масового глядача стану «нетерплячого чекання зустрічі» [8].

Обов'язковими «компонентами» ток-шоу, окрім ведучого, виступають гості («герої») – люди, які чимось відомі або просто цікаві своїми вчинками, думками, стилем життя. Обов'язкова присутність у студії кількох десятків «простих глядачів», можлива і присутність компетентних експертів. Глядачів не завжди залучають до розмови, інколи їхня участь обмежується оплесками, сміхом, здивованими вигуками, що створює атмосферу публічності, дає «емоційну підказку» телеглядачам. Іноді терміном «ток-шоу» позначають будь-яку «розмовну» програму, наприклад, бесіду за «круглим столом» або навіть просте інтерв'ю в студії, якщо його веде журналіст, котрий досить популярний та вільно себе почуває у світлі софітів – «зірка» екрана [3].

Вітчизняні телеігри завоюють телевізійний екран і телеглядачів, стають предметом купівлі-продажу (шоу-бізнес) і виконують розважальну функцію, впливаючи на масову свідомість аудиторії (роль спілкування – пізнання світу, виховний процес і соціалізація за допомогою фольклорних образів, стереотипів, міфологізації дійсності). Включаючи традиційні форми видовищ, телеігри сприяють появі у глядача нового стану свідомості під впливом емоційного контакту. Звичайно ж, поява великої кількості розважальних ігрових програм на телебаченні, спровокована фінансовими чинниками та розвитком телевізійних технологій. Великі витрати на оформлення ігор, рекламу, народження кумирів у публіки, потім дають великі прибутки. Таким чином, будь-яка ігрова телепрограма, як і безліч інших ігор, схильна до модернізації, зміни структури ігрової дії.

Підсумовуючи, можна зробити висновок: телебачення безперервно розвивається, воно залежить від новацій науково-технічної думки, а тому потребує вдосконалень, експериментів, практичних і теоретичних досліджень, і окремого вивчення ролі гри в подачі інформації.

### **Список використаних джерел**

1. Борецкий Р. А. Осторожно, телевидение!: науч.-публ. заметки / Р. А. Борецкий. – Москва : Изд-во ИКАР, 2002. – 259 с.
2. Мащенко І. Телебачення України. У 2 т. Т. 1 – Київ : Тетра, 1998. – 511 с.
3. Мащенко І. Г. Міфи і реалії телерадіоефіру / І. Г. Мащенко. – Київ : «Агенство ТРК», 2001. – 260 с.

4. Набокова Г. В. Розважальні програми на українському телебаченні як ігрові соціальні практики / Г. В. Набокова // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зап. – Рівне, 2013. – Вип. 19 (1). – С. 72–77.

5. Олешко В. Ф. Журналистика как творчество : учеб. пособие / В. Ф. Олешко. – Москва : РИП-холдинг, 2005. – 221 с.

8 Сумской П. Ф. Телевизионная игра как форма интерактивной коммуникации : опыт культурологического анализа : дис. ... на соискание ученой степени канд. культурологи : 24.00.01 «Теория и история культуры» / Павел Федорович Сумской. – Челябинск, 2009. – 159 с.

9 Хейзинг Й. Человек играющий = Homo ludens : ст. по истории культуры / Й. Хейзинг; Сост. и пер. [с нидерл.] Д. В. Сильвестров. – [2. изд., испр.]. – Москва : Айрис пресс, 2003. – 486 с.

10 Юсипович А. В. Типи програм розважального телебачення України // Наукові записки Інституту журналістики [Електронний ресурс]. – URL: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=articleandarticle=2122>. (Дата звернення 12.10.2017).

### References

1. Boreckij, R. (2003). *Watch out for TV !* Moscow: Ikar.
2. Mashchenko, I. (1998). *Television of Ukraine*. Vol. 1. Kyiv: Tetra.
3. Mashchenko, I. (2001). *Myths and Reality of TV and Radio*. Kyiv: «Ahenstvo TRK».
4. Nabokova, H. (2013). Entertaining programs on Ukrainian television as gaming social practices. *Ukrainska kultura: mynule,*

*suchasne, shliakhy rozvytku [Ukrainian culture: past, modern, ways of development]*, no. 19, vol. 1. pp. 72–77.

5. Oleshko, V. (2005). *Journalism as creativity*. Moscow: RIP-holding.

6. Sumskoj, P. F. (2009). *TV game as a form of interactive communication: the experience of culturological analysis*. D.Ed. Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts.

7. Hejzing, J. (2003). *Man playing = Homo ludens*. Moskva : Ajris press.

8. Jusipovich, A. V. (2017). *Types of entertainment television programs in Ukraine* Available at <<http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=articleandarticle=2122>> [Accessed 12. October 2017].

---

© Чорна К. В., 2017

**Культура і мистецтво  
у сучасному світі  
Наукові записки КНУКіМ**

**Збірник наукових праць  
Випуск 18**

Редактор-упорядник

*Безклубенко С. Д.*

Редактор

*Тимофєєва К. О.*

Комп'ютерне забезпечення

*Кулинич І. В.*

Підписано до друку: 27 грудня 2017 року

Формат 70x100/16  
Друк офсетний. Наклад 300 прим.  
Ум. друк. арк. 7,94. Обл. вид. арк. 9,13  
Замовлення № 3057

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